



Estudios/
Investigaciones



Imaginarios expandidos

Perspectivas interdisciplinarias
sobre cuerpos, ecosistemas y ciudades

Eva Fernández

Ana Bugnone

Alejandro Vázquez Estrada

(coordinadores)



EDICIONES
DE LA FAHCE

FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

IdIHCS
CONICET

Instituto de
Investigaciones en
Humanidades y
Ciencias Sociales
UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Imaginarios expandidos

Perspectivas interdisciplinarias sobre cuerpos, ecosistemas y ciudades

Eva Fernández
Ana Bugnone
Alejandro Vázquez Estrada
(coordinadores)

Cita sugerida: Fernández, E., Bugnone, A. y Vázquez Estrada, A. (Coords.). (2025). *Imaginarios expandidos: Perspectivas interdisciplinarias sobre cuerpos, ecosistemas y ciudades*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación ; IdIHCS ; Universidad Autónoma de Querétaro. (Estudios/Investigaciones ; 93).

FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

IdIHCS Instituto de
Investigaciones en
Humanidades y
Ciencias Sociales
CONICET



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
DE QUERÉTARO



Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata y la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Querétaro.

Diseño: Federico Banzato

Diseño de tapa: Sara Guitelman

Editor por Ediciones de la FaHCE: Maximiliano Costagliola

Imagen de tapa: Jorge Daniel Battista.

Jorge Daniel Battista. (2021). Tarde en Avellandeda (óleo sobre cartón tela).

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Colección Estudios/Investigaciones, 93

Primera edición: 2025

ISBN UAQ: 978-607-513-763-6

ISBN UNLP: 978-950-34-2636-4

© 2025. Universidad Nacional de La Plata

Universidad Nacional de La Plata. Av. 7 N°776, La Plata. C.P. 1900, Buenos Aires, Argentina

www.unlp.edu.ar

© 2025. Universidad Autónoma de Querétaro

Universidad Autónoma de Querétaro. Cerro de las Campanas S/N, Centro Universitario, C.P. 76010, Santiago de Querétaro, México

www.uaq.mx

La publicación de este libro se financió con recursos del Programa de Fortalecimiento a la Excelencia Educativa, PROFEXCE 2020.

Disponible en:

<https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/>

<https://fondoeditorial.uaq.mx/>



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decana

Ana Julia Ramírez

Vicedecano

Martín Legarralde

Secretario de Asuntos Académicos

Hernán Sorgentini

Secretario de Posgrado

Fabio Espósito

Secretario de Investigación

Marcelo Starcenbaum

Secretario de Extensión Universitaria

Jerónimo Pinedo

Prosecretaria de Publicaciones y Gestión Editorial

Verónica Delgado

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
(IdIHCS-UNLP/CONICET)

Director

Juan Antonio Ennis

Universidad Autónoma de Querétaro

Rectora

Dra. Silvia Lorena Amaya Llano

Secretaria Académica

Dra. Oliva Solís Hernández

Director de la Facultad de Filosofía

Dr. José Salvador Arellano Rodríguez

Enlace de Publicaciones de la Facultad de Filosofía

Mtro. Luis Mauricio Martínez Martínez

Directora del Fondo Editorial Universitario

Lic. Diana Rodríguez Sánchez

Índice

Preludio a la imaginación

Eva Fernández, Ana Bugnone y Alejandro Vázquez9

Parte 1. Políticas del cuerpo y corporalidades politizadas

El capitalismo transhumanista y la colonización de los cuerpos
en *La mirada de las plantas* de Edmundo Paz Soldán

León Felipe Barrón Rosas 23

Modernización, subjetividad y crimen: una mirada histórica
al consumidor de cannabis en México

José Domingo Schievenini y José Miguel Feregrino.....45

Imaginar los cuerpos y las violencias en corto. Breves narrativas
de ficción desde el cine de animación en México

Ilse Mayté Murillo Tenorio78

La construcción de imágenes de cuerpos peronistas. Infancias
y deportes en los Torneos Evita

Martina Scalise, Agustina Boyezuk y Eduardo Galak..... 110

Parte 2. Agencias territoriales y ecosistemas posibles

Paisajes del futuro. Cuerpos, espacios y tiempos en la distopía
latinoamericana reciente

Samuel Lagunas Cerda..... 142

Territorios al borde de la violencia y la conciencia: Camus y su examen del nihilismo <i>Juan Francisco García Aguilar</i>	164
--	-----

Territorios desantrópicos y correspondencias ecosistémicas: ojos, brazos y cuerpos como representaciones simbióticas del agua <i>Alejandro Vázquez y Eva Fernández</i>	183
---	-----

Parte 3. Ciudades revueltas y memorias en tránsito

Nuevas fronteras de la literatura latinoamericana en el siglo XXI <i>Alejo López</i>	213
---	-----

Octubre y su reverso: imaginarios de desorden absoluto en la revuelta chilena de 2019 <i>Raíza Ribeiro Cavalcanti y Marisol Facuse Muñoz</i>	245
--	-----

Imaginarios errantes. Entre la desesperanza, el riesgo y la utopía en ciudades mexicanas <i>Emiliano Sánchez Narvarte y Ana Bugnone</i>	267
---	-----

Quienes escriben	295
------------------------	-----

Preludio a la imaginación

Este libro se propone como un preludio al hospedaje de un cúmulo de reflexiones y experiencias que potencien la expansión de los imaginarios bajo la forma de una prerrogativa o posibilidad de lo imposible. Quiere ser una apuesta por subvertir lo que ya existe y por ensayar estrategias académicas indisciplinadas que aboguen por repensar las representaciones y las nociones violentas sobre las corporalidades; pretende incorporar la idea de la reciprocidad en los ecosistemas y sueña con la utopía de espacios urbanos y no urbanos, ciudades y no ciudades intermediadas por los afectos y las sensibilidades.

La realidad es una construcción social que contiene una diversidad de culturas y múltiples prácticas que se gestionan en su interior. En esta arquitectura se fraguan imaginarios y representaciones que tienen, en la dimensión simbólica, la materia prima para proyectar la pluralidad y el dinamismo de los individuos y los colectivos que la conforman. Este andamiaje multidimensional, así como los sujetos y los objetos, producen significados, memorias y territorios que siempre están enlazados a las categorías de identidad y de alteridad.

A la luz de esta escenografía sostenemos estos *imaginarios expandidos*. Comprendemos esta trama semiótica, epistémica y metodológica en registros de lo macro y lo micro; desde la dimensión sociocultural y cotidiana, hasta aquellos espacios en los que las prácticas de la visibilidad y las agencias de lo multisensorial se convierten en gestos que trastocan, representan y expanden los imaginarios. Así, encontramos

en las categorías de cuerpo, ecosistema y ciudad las escalas en las que podemos ubicarlos. A partir de un conjunto de estudios situados entre las fronteras conceptuales y el análisis crítico de la teoría —cuerpo, ecosistema y ciudad—, los imaginarios se adjetivan y vinculan mediante la reflexión de discursos, sujetos y colectividades, poniendo especial atención en sus relaciones con el poder desde la alteridad y la disidencia.

Más que tratarse de registros separados, pensamos en todas estas dimensiones de las corporalidades, los territorios y las agencias desde su articulación y vinculación con el mundo. Pueden ser una apuesta fehaciente de la expansión de los imaginarios sociales, políticos, culturales y visuales en el sitio donde las fronteras entre unas y otras dimensiones se enriquecen como nodos que se expanden, invitando a experimentar desde una perspectiva integradora la *simpoiesis* (Haraway, 2019) entre cuerpo, ecosistema y ciudad.

Por ello, nos referimos a estos campos de significación haciendo énfasis en la pluralidad de sus posibilidades y articulando sus relaciones performativas con las identidades, las memorias y las narrativas. De tal modo que estos tres ejes con los cuales organizamos la presente obra, son una provocación para la expansión de sus debates situados en América Latina.

En el eje “Políticas del cuerpo y corporalidades politizadas” pensamos que los cuerpos, expandidos en diferentes materialidades, afectaciones y posibilidades, investidos con disímiles condiciones, obligan a problematizar las formas originarias que establecieron viejos cánones anclados a dimensiones políticas que hoy están fracturadas (Le Breton, 1995). Los imaginarios sobre las corporalidades han transitado por muchos climas políticos: se han politizado los cuerpos acarreado inestabilidades, mutaciones y derechos, han traspasado las políticas sobre las representaciones y las identidades (Foucault, 1980) —a veces subyugándose a una serie de tecnologías capitalistas impuestas

por el Estado— y también han logrado establecer algunas claves para soñar con las emancipaciones y la potencia a disentir (Butler, 2006; Preciado, 2022). Entendemos los cuerpos siempre desde su lugar de agenciamiento y afectación, desde una enunciación política como humanos, plantas, animales, agua, tierra e incorporando los efectos relacionales, subjetivos y colectivos que cada corporalidad presenta. Afirmamos que:

El cuerpo humano es el reflejo del espíritu del tiempo. En sus pieles y sus formas están los bordes, los pliegues, las cicatrices, las arrugas y las marcas de la vida y la violencia. Ahí conviven las esscarificaciones de su forma sojuzgada y ortopédica, al mismo tiempo que sus posibilidades simbólicas para emancipar y disentir. Es contenedor y continente de lo público y lo privado, frontera — siempre entre el individuo y la estructura social—, membrana latente entre la célula y el cosmos (Vázquez y Fernández, 2023, p. 5).

En este sentido, los capítulos que componen esta parte del libro se organizan en torno a la problemática de los cuerpos en el tecnocapitalismo —ejemplificada en la literatura—, en el consumo de cannabis, en relación con las violencias en la ficción y en las imágenes de los proyectos políticos estatales.

León Felipe Barrón Rosas, a partir de sus reflexiones sobre “El capitalismo transhumanista y la colonización de los cuerpos en *La mirada de las plantas*” de Edmundo Paz Soldán, establece un debate ingenioso que, de manera virtuosa, se convierte en el hábitat donde pueden dialogar los debates contemporáneos sobre el poshumanismo y la literatura de ciencia ficción latinoamericana. Mediante un análisis multisituado, Barrón Rosas tiene la capacidad de entrar y salir de esta obra anidada como novela de la selva. Viaja desde *las máquinas inmensas* de Félix Guattari hasta la encarnación virtual del Dr. Dunn, personaje central de la novela de Paz Soldán, encargado de tejer la trama que nos lleva hacia un futuro posible y despiadado, en el cual

el despojo y el colonialismo son parte, nuevamente, de los ejercicios antropocéntricos: realidad, encarnación, virtualidad, expansión y colonialismo. Este capítulo se convierte en una lección indispensable para comprender los modos en que las representaciones e imaginarios siempre están encarnados por el poder y donde la reflexión sobre el poshumanismo brinda la posibilidad de la *desfamiliarización* del *antropos* y, con ello, otros futuros posibles.

Con la pregunta ¿qué transformación política se dio para que la caracterización colonial del consumo de cannabis en México fuera desplazada hacia la visión médica moderna?, José Domingo Schievenini y José Miguel Feregrino establecen, desde la tradición historiográfica, un análisis de las representaciones asociadas a la planta conocida popularmente como “marihuana”.

En “Modernización, subjetividad y crimen: una mirada histórica sobre el consumidor de cannabis en México”, se abreva sobre los imaginarios expandidos a partir de posicionar voces y poderes que tienen la capacidad de viajar —en tiempo y espacio— como un reflejo del espíritu del tiempo y de los modos en los cuales la sociedad se organiza y funciona. De ahí que este capítulo explora cómo los poderes, ligados a la creación de las ciudades y el Estado, se convirtieron en esos dispositivos que “permitieron a la vez el desarrollo en la modernidad de un biopoder y su aplicación biopolítica”. Con autores que van de Michel Foucault y George Rosen hasta el médico antropólogo Gonzalo Aguirre Beltrán, pasando por el análisis de documentos situados a mediados del siglo XIX, los autores realizan un potente viaje que muestra un compromiso claro con las fuentes y una enorme voluntad para pensar el tiempo desde la interdisciplina.

En “Imaginar los cuerpos y las violencias en corto. Breves narrativas de ficción desde el cine de animación en México”, Mayté Murillo Tenorio —a través de la revisión del *stop motion*— recupera algunos cortometrajes de ficción, que pone en relación con la representación

de la violencia desde otros marcos. Murillo reflexiona sobre la dimensión del tiempo en la animación, desplegada a partir de una ilusión óptica entre un tiempo detenido y otro en movimiento, y la articulación con las corporalidades que aquella propone. La autora revisa tres historias que ahondan en la experimentación del encierro, entendido como práctica de la corporalidad en clave poética, y hace una fuerte crítica hacia la violencia que se ejerce sobre las mujeres, que construye imaginarios y representaciones. En un tono técnico-estético, suspicaz y potente para crear texturas y materialidades que expandan la intervención de los sentidos más allá de la vista, Murillo arguye que el cine de animación posibilita abordar —desde otro lenguaje cinematográfico— las problemáticas sociales, culturales y políticas a partir de evocar otros afectos y propiciar una sensibilidad crítica y consciente.

El capítulo “La construcción de imágenes de cuerpos peronistas. Infancias y deportes en los Torneos Evita”, arroja la pregunta sobre cómo los Torneos Evita y otras iniciativas de la Fundación Eva Perón de Argentina, contribuyeron a moldear y difundir un imaginario específico sobre los cuerpos de las infancias durante el primer peronismo. Martina Scalise, Agustina Boyezuk y Eduardo Galak destacan la intención que tenía el gobierno de crear una imagen de juventud fuerte, saludable y vigorosa, alineada con los ideales de renovación nacional y progreso social, lo que lleva a la idea de la *imagen del cuerpo peronista*. A través de estos torneos y los medios audiovisuales, el Estado buscaba proyectar y normalizar una visión del cuerpo que no solo era físicamente capaz y activa, sino también políticamente comprometida con los valores y objetivos del peronismo.

Además, el capítulo discute cómo esta construcción de cuerpos ideales también estaba imbuida de otro tipo de mensajes, como los roles diferenciados de género —aunque también se enfatizaba la participación de las mujeres en el ámbito deportivo—. Según lxs autorxs, las imágenes que el gobierno proyectaba de niños, niñas y jóvenes

fomentaban la idea de que eran sujetos fundamentales para la construcción del país que el peronismo proponía.

En el eje “Agencias territoriales y ecosistemas posibles”, se insta a reflexionar sobre los territorios expandidos como sitios de gestión de los afectos y las agencias, entendiendo que pueden activarse como lugares de la consciencia humana (Daston, 2020; Rolnic, 2019), demarcaciones que desborden los ríos, comunidades utópicas y como futuros emergentes. Jacques Rancière sostiene que “reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo impensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades” (Rancière, 2010, p. 51). Así, evocar el territorio para traspasarlo, atravesarlo y reconfigurarlo desde las grietas, los bordes y desde su dimensión subjetiva, posibilita que este opere como un dispositivo de agencia y una unidad de espacio y, por lo tanto, como un escenario político de la diferencia (Escobar, 2014).

El territorio comprende un área, una superficie o una esfera de acción; es un organismo —un sistema vivo— que cuestiona el tiempo, el espacio y las prácticas. Los territorios se habitan mediante prácticas no solo materiales sino también simbólicas. En las brechas o intersticios aparecen las grietas de símbolos y significados. Es ahí donde los ríos, los árboles y los canales se convierten en relatos con voluntad y agencia que nos hablan de una ecología profunda —en palabras de Fritjot Capra (2006)— que nos sirven para repensar el estado actual de la humanidad y su relación ecosistémica con el planeta (Morton, 2021). De esta manera, el segundo eje del libro está integrado por capítulos que trabajan sobre esta temática articulándose con la idea de paisajes del futuro en la ciencia ficción, con los territorios y con la violencia en la filosofía, así como con la relación entre cuerpos, comunidades y naturaleza en las artes visuales.

En “Paisajes del futuro. Cuerpos, espacios y tiempos en la distopía latinoamericana reciente”, Samuel Lagunas Cerda realiza, desde

la distopía literaria, el análisis de la novela *Mugre rosa* de la uruguaya Fernanda Trías. A partir de esta propuesta provocadora, el autor propone la categoría corpo-espacio-temporalidad como un modo extendido, integrado y viajero de cuerpos que devienen en el espacio y el tiempo, a veces como piel humana y otras como ciudades que crean y proyectan la trama del tiempo y el espacio, con una sólida argumentación que va desde la geografía crítica, encarnada por Henry Lefebvre, hasta las más recientes aportaciones de la futurabilidad. Lagunas toma, con intachable compromiso, el devenir de las agencias de los sujetos que habitan la novela de Trías. Allí, el *novum* —un nuevo elemento— expresa la condición enferma del planeta que se replica de manera fractal hasta llegar a la vida de dos personajes masculinos (Max y Mauro), que usan su condición patológica para mantener cerca y sometida a su cuidadora, la cual, a partir de su escape, sitúa las posibilidades de la esperanza. La fuga aparece no solo desde el entorno mediato y escatológico: también se observa el escape como un modo de emancipación ontoepistemológica del cuerpo, el espacio y el tiempo.

“Territorios al borde de la violencia y la consciencia: Camus y su examen del nihilismo” es un texto en el que Juan Francisco García Aguilar propone pensar el horror como un territorio al borde, como una frontera en la liminalidad que encuentra en el pensamiento reflexivo y en la instancia de la justicia y el cuidado —retomando el pensamiento de Albert Camus—, una condición posible para operar a contracorriente. Remitiendo su reflexión a un caso de derechos humanos en México —el de los 43 normalistas de Ayotzinapa—, el autor lo analiza a la luz de las crónicas argelinas de Camus y propone una suerte de tregua entre una lógica alienante de dominación nihilista y el cuidado de lo justo. Como una forma de resistir a esa retórica de la violencia —dice el autor: “una sistemática disposición al horror”—, Aguilar muestra un horizonte desesperanzador y hostil que podría

transitar, a través del pensamiento camusiano, hacia la urgencia de apelar al pensamiento como posibilidad para no sucumbir a la praxis del horror.

En “Territorios desantrópicos y correspondencias ecosistémicas: ojos, brazos y cuerpos como representaciones simbióticas del agua”, Alejandro Vázquez y Eva Fernández abordan la noción de territorio para desarmarla desde su prerrogativa antrópica. Los autores subvierten su sentido a partir de un enfoque que atraviesa nociones fundamentales como límite, frontera, propiedad y tierra. A través del uso de elementos etnográficos y un análisis visual de la bienal de Sydney en 2022, posicionan al agua como la expansión de cuerpos, brazos y ojos transformados en representaciones construidas en el semidesierto. Con una enunciación potente y arriesgada, Vázquez y Fernández sugieren replantear la idea de territorio para posibilitar una cohabitabilidad más recíproca y simbiótica con los ecosistemas. Abordando categorías imprescindibles para el debate como Capitaloceno o Antropoceno, desde las voces de Donna Haraway, Anna Tsing, Tim Ingold y Jane Bennet, en este capítulo se cartografía la noción de territorio y su funcionalidad al sistema de poder imperante, insistiendo en que las prácticas artísticas, en la bienal de Sydney llamada Rivus, y los saberes ancestrales recogidos en el semidesierto queretano, son la apuesta fehaciente para devenir agua.

Cuando Manuel Delgado (1999), en su texto *Animal público*, describe a los urbanícolas, sugiere que este enorme colectivo planetario —integrado por humanos que se entrelazan por un modo de ver, de interpretar y representar la realidad en medio de las encrucijadas donde los dilemas entre la *civitas* y la *polis* trastocan lo humano y lo no humano— está ilustrando a las especies y a los ecosistemas que dialogan, se contaminan y se reinventan.

En ese espacio se ubica otro de los centros de este libro. Esos entramados de humanidad y territorialidad son las ciudades, lo que

Delgado describe como composiciones espaciales con impulsos y determinaciones que, si son escenarios conflictivos, no permiten los tránsitos. Sin embargo, las movilizaciones, las heterogeneidades y las revueltas podrían ser destellos de una emancipación que se articula a la resistencia por los efectos tóxicos de los sistemas de control y poder. A este eje lo nombramos “Ciudades revueltas y memorias en tránsito”: el énfasis está puesto en encontrar aquellos caminos que no invaliden las luchas ciudadanas que se sostienen desde la fuerte potencia de las memorias.

En relación con esta problemática, Pilar Calveiro entiende que la memoria “opera como puente que, articulando dos orillas diferentes, sin embargo, las conecta. Al hacerlo nos permite, como acto central, recordar aquello que se *borra* del pasado, o bien se confina en él, precisamente por sus incómodas resonancias con el presente” (Calveiro, 2006, p. 377). Como si ese puente, ese tránsito funcional y efectivo entre un punto y otro se convirtiera en un lugar de latencia para re-elaborar su sentido, como una suerte de microagencia del pasado a partir de una mirada, de una enunciación operada desde la fábrica de la cultura y en un emplazamiento que sostiene resonancias con la territorialidad. Así, en esta tercera parte, los capítulos analizan la relación entre ciudades y memorias, tanto en los imaginarios de los desplazamientos en la literatura y las artes visuales como en lo que se produce en las revueltas políticas de las ciudades, en sus imágenes e instituciones.

Alejo López, en “Nuevas fronteras de la literatura latinoamericana en el siglo XXI”, retoma un debate fundamental sobre el estatus de la literatura latinoamericana a finales del siglo XX e inicios del XXI que lo lleva, incluso, a pensar la muerte de esta literatura. A partir de retomar algunxs escritorxs que signaron el *boom* de la literatura latinoamericana, sugiere que se gestó una instancia de transformación que movió las fronteras de esta narrativa, expandiéndolas. Promueve

la idea de las poéticas migrantes a través de la aparición de escritores como Roberto Bolaño, Valeria Luiselli, Giovana Rivero, Edmundo Paz Soldán, y realiza un señalamiento preciso de la contribución de cada uno a esta expansión del campo literario anclado a la creación de imaginarios distópicos. Además, reflexiona sobre el papel de escritores latinoamericanos de México, Chile y Guatemala que incorporan las cosmovisiones amerindias. López sostiene que, lejos de pensar en un final de la literatura latinoamericana, estamos ante una potencialidad de heterogeneidades, ante un distanciamiento del canon preexistente a esta escena literaria y frente a una escritura crítica que desplaza los límites trascendiendo el imaginario latinoamericano.

A partir de la pregunta “¿cómo los museos pueden coleccionar, preservar y exhibir las memorias de una revuelta o de momentos de ruptura social?”, Raíza Ribeiro Cavalcanti y Marisol Facuse Muñoz analizan la manera en que la revuelta chilena del año 2019 promovió un imaginario instituyente. Así, en “Octubre y su reverso: imaginarios de desorden absoluto en la revuelta chilena de 2019”, las autoras resaltan cómo las expresiones artísticas y las manifestaciones públicas desafían los imaginarios coloniales y patriarcales al proponer un “programa de desorden absoluto” que reconfigura las narrativas nacionales.

Las autoras analizan el Museo del Estallido Social (MES), considerándolo un catalizador crucial para la preservación y activación de los imaginarios revolucionarios. El MES se presenta no solo como un espacio de memoria, sino como un *proyecto colaborativo de archivamiento*. Esta institución emerge como una respuesta crítica a los intentos del gobierno por borrar la memoria colectiva del desorden generado por la revuelta; actúa como un reservorio de la memoria colectiva y desafía la memoria pública que tiende a apagar los aspectos más disidentes de las protestas.

Emiliano Sánchez Narvarte y Ana Bugnone ofrecen un análisis sobre cómo el arte contemporáneo capta la sensibilidad y la experien-

cia de procesos sociales, y de qué manera contribuye a la elaboración de imaginarios sociales ligados a las migraciones en México. A través del estudio de tres obras artísticas, lxs autorxs del capítulo “Imaginario errantes. Entre la desesperanza, el riesgo y la utopía en ciudades mexicanas”, exploran la interacción entre la desesperanza, el riesgo y la búsqueda de utopías comunes en entornos urbanos. En la instalación *Mensajes cifrados* de Darío Escobar, la fotografía *Migrantes ocultándose de la patrulla fronteriza* de Javier Ramírez Limón, y la obra *En Donde Era La ONU (EDELO)* del colectivo Zapantera Negra, destacan la prevalencia de la violencia y la migración, al mismo tiempo que proponen respuestas artísticas respecto a estas condiciones. El concepto de *imaginarios errantes* postulado por Sánchez Narvarte y Bugnone, captura la forma en que el arte puede evocar los sentidos colectivos y las percepciones sobre las realidades ligadas a los desplazamientos; también propone nuevas formas de habitar el espacio social y político.

El reto en esta colaboración editorial es integrar, desde distintas disciplinas, un pensamiento de frontera —como los relatos y análisis— que dé cuenta de las experiencias colectivas, expresiones individuales, trayectorias de las memorias y de las historias, así como de los territorios y los espacios en los cuales la reflexión sobre los imaginarios nos ayude a expandir, proyectar y subvertir su conceptualización y su método en clave local y planetaria.

Eva Fernández, Ana Bugnone y Alejandro Vázquez

Santiago de Querétaro y La Plata, 2025

Referencias bibliográficas

- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Paidós Ibérica.
Calveiro, P. (2006). *Los usos políticos de la memoria*. CLACSO. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20101020020124/12PIICcinco.pdf>

- Capra, F. (1996). *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*. Trad. David Sempau. Editorial Anagrama.
- Daston, L. (2020). *Contra la naturaleza*. Herder.
- Delgado, M. (1999). *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Anagrama.
- Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Universidad Autónoma Latinoamericana UNAULA. http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/escpos-unaula/20170802050253/pdf_460.pdf
- Foucault, M. (1980). *Microfísica del poder*. Siglo XXI editores.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consoni.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Nueva visión.
- Morton, T. (2021) *Reciclar la ecología*. Reservoir Books.
- Preciado, P. (2022). *Dysphoria mundi*. Anagrama.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.
- Vázquez Estrada, A. y Fernández, E. (2023). “Emancipaciones desantrópicas: transiciones y disidencias dentro y fuera del cuerpo”. *Heterotopías*, 6(11), 1–19. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/41658>

Parte 1.

Políticas del cuerpo y corporalidades politizadas

El capitalismo transhumanista y la colonización de los cuerpos en *La mirada de las plantas* de Edmundo Paz Soldán

León Felipe Barrón Rosas

Introducción

La mirada de las plantas, novela del escritor boliviano Edmundo Paz Soldán (2022), se inscribe en una producción ficcional latinoamericana actual dedicada a cuestionar los posibles cauces sociales y humanos del desarrollo tecnocientífico. Dentro de esas narrativas se encuentra la última novela del argentino Martín Caparrós, quien sorprende con una indagación aparentemente alejada de sus preocupaciones recurrentes, en general dirigidas a las situaciones políticas, históricas y sociales de Argentina y Latinoamérica —o Ñamérica, siguiendo el título de otro de sus libros—. Mencionado en apariencia, porque el problema del relato historiográfico configura la narración de *Sinfin*. El retrato de los subalternos permanece en este libro para cuestionar, de manera un tanto similar, el desarrollo tecnológico en sociedades desiguales donde el ser humano ha encontrado la vía para librarse de la muerte por medio de la realización de proyectos transhumanistas, algo presente también en la novela de Paz Soldán.

A diferencia de *La mirada de las plantas*, la novela de Caparrós se desarrolla, en parte, en la “selvática” Patagonia argentina y no en la zona amazónica compartida entre Bolivia y Brasil, espacio donde

acontece la narración de Paz Soldán. La problemática del cambio climático en el Capitaloceno es parte del relato de Caparrós, como también de novelas recientes como *Mugre rosa*, de la escritora uruguaya Fernanda Trías. En este sentido, otra preocupación de estas narrativas es la catástrofe climática originada por la sobreproducción y sobrepoblación mundial. Un libro reciente que comparte estas inquietudes es el de la mexicana Andrea Chapela, *Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio*, conjunto de relatos donde se explora la presencia de objetos tecnológicos y su función transformadora de los modos de sociabilidad y afectividad de los individuos.

Estas obras mencionadas son parte de un conjunto cada vez más vasto de narrativas producidas en Latinoamérica, enfocadas en explorar tópicos relativos a lo humano, la tecnología y los posibles futuros. La celebración del triunfo de los desarrollos tecnocientíficos, representada en varias obras de ciencia ficción,¹ es desplazada por un ánimo escéptico respecto al posible bienestar que pudiera traer la tecnología al ser humano, los animales no humanos y al planeta en su conjunto.

La situación histórica del surgimiento de estas narrativas está marcada por décadas de sospecha y crítica al proyecto civilizatorio de la modernidad y sus procesos modernizadores, los cuales fueron descritos por Marshall Berman (1992) como una vorágine de destrucción/creación. Una lógica contradictoria del desarrollo moderno con la cual diversos modos de vida distintos a ella han sido eliminados y, si han sobrevivido algunos, ha sido en situaciones de precarización y opresión como consecuencia del despliegue moderno capitalista y su

¹ Un libro esclarecedor sobre los momentos históricos de la ciencia ficción es *The History of Science Fiction* (2006), de Adam Roberts. Aunque la literatura de ciencia ficción puede dividirse en varios momentos, como se ve en esta obra, estas divisiones no corresponden necesariamente a intereses iguales. Así, en varios momentos confluyeron utopías tecnológicas y científicas con escenarios donde los avances de estos mostraban su aspecto negativo.

necesidad de colonizar y adueñarse de territorios, cuerpos de animales humanos y no humanos y, por supuesto, de la naturaleza.

Al escepticismo respecto de la modernidad representado por la teoría posmoderna, la crítica a su dinámica colonizadora evidenciada por el poscolonialismo y la decolonialidad, se agrega el posicionamiento filosófico antihumanista, el cual ha puesto en duda los límites definidores de lo humano y, como consecuencia, lo que pertenece o no a él. Estas líneas de pensamiento, surgidas de los espacios hegemónicos del sistema-mundo y de sus periferias, impiden la celebración de las revoluciones tecnocientíficas y, al contrario, abren la posibilidad de reflexionar sobre las mutaciones antropológicas, como las llama Franco Berardi,² generadas por las tecnologías digitales.

Ciencia ficción poshumana

Para Edmundo Paz Soldán (2023), la ciencia ficción provee pistas para comprender el presente y nos acerca al mundo de otro modo para entender la articulación entre el humano y la tecnología, donde la inteligencia artificial penetra cada vez más en las prácticas humanas. Analizar *La mirada de las plantas* estrictamente a partir de la tradición literaria conllevaría ubicarla adecuadamente dentro del género de la ciencia ficción, como lo hace su autor; sin embargo, se puede realizar otro acercamiento a través de una línea filosófica: el poshumanismo.

Como siempre, la problemática de los géneros es compleja, pero aquí la clasificación genérica no parte de la obsesión delimitante pro-

² En su libro *Fenomenología del fin* (2017), el marxista italiano comenta que: “En el curso de los últimos treinta años, la transición desde la tecnosfera mecánica a la digital ha provocado una mutación en la textura de la experiencia humana y en el tejido mismo del mundo” (p. 18). La sensibilidad humana es afectada por la tecnología digital y a su vez transforma los modos de relación entre sujetos. La mutación percibida por “Bifo” tiene alcances ontológicos, éticos y estéticos, lo cual le sugiere, si no el fin del hombre, sí el “comienzo de la disolución de la concepción moderna de humanidad” (p. 10); podríamos decir que el relato de lo humano construido por el humanismo moderno es lo que entra en crisis.

ductora de inclusiones y exclusiones por medio de las formas de representación, sino de un afán de percibir los diversos abordajes a una problemática común que, configurada en un ángulo particular, nos brinda situaciones no previstas desde los otros puntos de aproximación. Este es el caso de lo que se llamaría ciencia ficción poshumana, momento actual de cierta parte de la ciencia ficción, en la cual los límites tradicionales de lo humano como figuración-ficción de los humanismos tradicionales quedan desarmados, deconstruidos, en tanto que muestran sus limitaciones como verdades fundamentales y salen a relucir con sus contradicciones internas.

Uno de los puntos recurrentes en la obra del escritor boliviano Edmundo Paz Soldán es la preocupación por el desarrollo tecnológico y las posibles transformaciones ontológicas, éticas y políticas que puede generar. En este sentido, se acerca mucho a lo que Francesca Ferrando (2019) define como poshumanismo filosófico: “an onto-epistemological approach, as well as an ethical one” (p. 23). Este pensamiento en el que se entrecruzan la ontología, la epistemología y la ética es descrito igualmente por Ferrando como “the philosophy of our time” (p. 1). En ese mismo tenor, se podría decir que la ciencia ficción es la narrativa de nuestro tiempo y con ello explicar cómo su presencia, cada vez más notoria, ha desbordado los límites impuestos por la crítica que la encasillaba como una expresión literaria tangencial, un género o escritura menor, dejando de lado su análisis.

Parte de la ciencia ficción actual puede ser caracterizada como ficción poshumana por su interés en representar y discutir los límites ontológicos de lo humano y las epistemologías dominantes creadas por él. Como consecuencia, subyace en estas narrativas una aproximación ética cuestionadora de los modos en que el humano se ha vinculado con aquello que considera ajeno a él. Rosi Braidotti (2005), en consonancia con las apreciaciones sobre la ciencia ficción de Gilles Deleuze y Félix Guattari (2005), vertidas en *Mil mesetas*, señala lo siguiente:

Si queremos encontrar ilustraciones culturales apropiadas de los cambios y de las transformaciones que están teniendo lugar en estos momentos, debemos girarnos hacia los géneros «menores», por no decir marginales e híbridos, como la ciencia ficción, la ciencia ficción de terror y el ciberpunk. En mi opinión, proporcionan un campo excelente en el que poner a prueba y aplicar el trabajo de Deleuze sobre la cultura, la encarnación y el devenir. Deleuze reconoce la importancia del género de ciencia ficción cuando elogia esos textos por su fuerza nómada. De hecho, la ciencia ficción está llena de desplazamientos, de rupturas y de discontinuidades. Además, en tanto que género de «baja cultura» está, afortunadamente, libre de pretensiones rimbombantes —de carácter estético o cognitivo— y, de este modo, acaba siendo una descripción más honesta y precisa de la cultura contemporánea que otros géneros «representativos» más graves (por ejemplo, el documental) (p. 223).

Para Braidotti, parte de las narrativas de la ciencia ficción —al menos las obras que le interesan— no se arraigan en nociones esencializadoras de lo humano por su carácter nómada; al contrario, su movimiento característico las empuja a ir más allá de las fronteras determinantes de lo humano representadas generalmente en las narrativas derivadas del humanismo antropocéntrico, en las cuales aquello con lo que se determina al humano rara vez se pone en duda.

La ciencia ficción, como género y escritura menor, escapa fácilmente de la encomienda de representar lo humano bajo las figuraciones de los humanismos. Los grandes géneros difícilmente pueden presumir de realizar lo anterior, pues históricamente han asumido la responsabilidad de ser el espacio de representación de los valores humanistas; es más, los humanismos han encontrado, en los diversos modos narrativos, el espacio idóneo para estructurar la épica del humano antropocéntrico. Los géneros menores, en este sentido, contienen el potencial político de imaginar mundos posibles donde los

arreglos antropocéntricos son desplazados para dar cabida a otros modos de organización social, fuera de la mirada antropocéntrica, androcéntrica, especista y colonizadora.

En el libro *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir* (2005), Rosi Braidotti retoma la problemática del sujeto y “la diferencia”, y sugiere un análisis del primero a partir de conceptos como cartografía, figuración y subjetividad nómada. El sujeto es repensado por la filósofa italiana en un contexto particular caracterizado por “mutaciones sociales, culturales y simbólicas inducidas por la cultura tecnológica” (p. 17), un tiempo en el que aquello que había dado base a la construcción de lo humano está en crisis. Una crisis de los humanismos que tiene como repercusión el surgimiento de aquellos “monstruos” que estaban en los márgenes, pero también la emergencia de nuevos cuestionamientos en relación con los límites y fines del hombre, lo cual da como resultado la ampliación de los primeros en pos de una apertura y reconfiguración de lo humano.

Para Braidotti, la ciencia ficción “representa un desplazamiento de nuestra visión del mundo fuera del epicentro humano y que consigne establecer un continuum con el mundo animal, mineral y vegetal, extraterrestre y tecnológico. Apunta hacia un igualitarismo posthumano y biocentrado” (p. 224). Es posible pensar el *continuum* cuando se desarma el estatuto inmóvil y fuertemente demarcado del sujeto tradicional de la modernidad y se intenta colocarlo en una posición nómada. La nomadología funciona como un camino creativo —podríamos decir poiético— que apuesta por un habitar poéticamente el mundo, hablando en términos heideggerianos. A diferencia del filósofo alemán, ese habitar no está fundado en un *Dasein*, en un ahí-ser primordial anclado en un sedentarismo que queda a la espera de la revelación del ser; en todo caso, la nomadología tiende a un ahí-estar fluctuante, móvil o nómada, cuyo movimiento no va al encuentro del ser, pues su proceso evita la redefinición esencial en otro espacio.

La ciencia ficción poshumana prefigura y plantea la cartografía de un devenir otro; en este caso, un devenir que descentra al sujeto unitario, la producción de sus deseos y subjetividad, en un contexto tecnificado por medio del cual la categoría de lo humano, articulada en un proceso largo por los diferentes humanismos, se vuelve inestable. Esto sucede porque la ciencia ficción, como señala Braidotti, “es más la desfamiliarización del aquí y ahora que los sueños de los futuros posibles” (p. 226). Esta aseveración de la autora se relaciona con la definición de poshumanismo de Francesca Ferrando, quien, como se mencionó, señala que esta es la filosofía de hoy.

La nomadología le otorga a la ciencia ficción una característica revolucionaria, una forma de revolución molecular que opera en el ahora a través de la desfamiliarización de los sujetos. Aunque la ciencia ficción muestre posibilidades en apariencia futuras, funciona como narrativa que incide en el presente de una manera especial que nos recuerda lo que Jacques Rancière (2005) comenta con relación al arte ligado a lo político: “el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común”; también entiende el arte como: “una forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios, y los tiempos”, “lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico” (p. 13). En resumen, para Rancière “la política de la estética” es aquella que redistribuye lo común y genera nuevas sensibilidades —o, al menos, las pone en un plano de discusión.

Si bien Braidotti (2005) considera que la ciencia ficción tiende a representar devenires que conectan con lo animal, lo mineral, etcétera, se detiene particularmente en el devenir máquina, que plantea bajo la idea de una metamorfosis. La transformación vinculada a los cuerpos y la tecnología es, para ella, un tema “doloroso para la arrogancia colectiva antropocéntrica heredada por siglos de humanismo

occidental” (p. 262), pero que nos muestra una vasta gama de variables poshumanas, en las cuales, por supuesto, el cuerpo es visto como poshumano, un cuerpo monstruoso a los ojos de ese humanismo que la filósofa critica.

En tanto que la ciencia ficción poshumana latinoamericana se produce en un lugar específico dentro del sistema-mundo-moderno-capitalista, tiende a ser crítica de este sistema en el cual los avances científicos y tecnológicos fungen como motor de la desigualdad, pues estos desarrollos son accesibles únicamente para las clases altas y su invención involucra nuevas formas de producción y explotación. Esto se desarrolla en *La mirada de las plantas*, novela crítica del reduccionismo tecnocientífico de las propuestas transhumanistas³ que parten de la ilusión de que el desarrollo técnico se despliega de modo similar en todo el mundo y que obliteran las formas de producción de saber y tecnología en las sociedades capitalistas.

Paz Soldán comenta, en una de sus entrevistas (2023), que su novela también se enmarca en la larga tradición literaria de la “novela de la

³ La diferencia entre poshumanismo y transhumanismo puede ser explicada en los términos de Francesca Ferrando (2019), quien señala lo siguiente: “*What are the main differences between Transhumanism and Posthumanism?* Both Transhumanism and Posthumanism arose in the late 1980s/early 1990s, orientating their interests around similar topics, but they generally do not share either the same roots or perspectives, even if they do share a common perception of the human as a non-fixed and mutable condition. Transhumanism problematizes the current understanding of the human not necessarily through its past and present legacies, but through the possibilities inscribed within its biological evolution, and in particular, its physical and cognitive enhancement. The concept of Posthumanism itself is interpreted in a specific transhumanist way. In order to greatly enhance human abilities, Transhumanism opts for a radical transformation of the human condition by existing, emerging, and speculative technologies (as in the case of regenerative medicine, radical life extension, mind uploading, and cryonics); it thus suggests that diversity and multiplicity will replace the notion of existing within a single system, such as a biological body. For some transhumanists, human beings may eventually transform themselves so radically as to become ‘posthuman’ (a condition which will follow the current transhuman era)” (p. 27).

selva”, donde se encuentran algunas obras de José Eustasio Rivera, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, entre otras. A esa tradición se añade algo parecido al *cyberpunk*, pero a diferencia de este, donde se representa lo marginal dentro de megaciudades, “máquinas inmensas” (Guattari, 2008, p. 224), los sucesos transcurren en un laboratorio en medio de la selva. Su interés, en gran medida, era representar los procesos aún presentes de colonialismo y extractivismo. El resultado es la representación de una ficción poshumana que reflexiona sobre lo humano, que a la vez cuestiona cómo los avances tecnológicos en las sociedades capitalistas son meramente expresiones de una razón instrumentalizada al servicio de la producción de capital, por medio de la cual la alienación de los sujetos se profundiza y donde sus cuerpos explotados, apropiados, sexualizados y racializados, están ahí para garantizar esos avances.

Tecnocapitalismo transhumanista

La novela de Paz Soldán se sitúa en una temática que podría designarse como poshumana y desde la cual se critican las posibilidades de los proyectos transhumanistas fundados en visiones aún colonizadoras que involucran cuerpos racializados, representados como depósitos de información en una economía del dato.⁴ En esta novela, el personaje nombrado como el doctor Dunn, lidera el proyecto llamado “La mirada de las plantas para la corporación brasileña de tecnología Tupí VR”. No es que, en ese espacio especulativo de representación, las comunidades indígenas tupí del Amazonas hayan logrado sumarse a la producción tecnológica del capitalismo mundial integrado:⁵ su si-

⁴ Éric Sadin (2018) habla de la economía de datos en estos términos: “Vivimos el tiempo eufórico de una economía digital en pleno despliegue destinada a monetizar cada circunstancia espaciotemporal singular. Porque lo que se denomina ‘economía del dato’ –aplicada a largo plazo a todos los fenómenos del mundo y de la vida– es innagotable” (p. 27).

⁵ Félix Guattari (2019) señalaba que el “capitalismo contemporáneo puede ser definido como capitalismo mundial integrado” (p. 57). De acuerdo con su explicación, se

tuación de comunidades, individuos y cuerpos colonizados persiste. La denominación “Tupí” de la compañía es una muestra de las lógicas de extracción, pues incluso el nombre les es arrebatado a las comunidades indígenas para convertirlo en la identidad de marca de una compañía que produce sus espacios a través de sus cuerpos y experiencias.

Con el proyecto transhumanista se busca desarrollar una experiencia a la cual designan “encarnación virtual”; con ella desean replicar la vivencia del consumo de la planta *alita del cielo*, de uso ritual de los grupos indígenas del Amazonas. La búsqueda es la oferta de “experiencias psicotrópicas sin necesidad de probar alucinógenos: la utopía de drogarse sin drogarse, un delirio tecnológico detrás del delirio neurológico natural” (Paz Soldán, 2022, p. 13): así lo piensa otro de los personajes principales, Rai, un científico, exalumno de Dunn, que ha sido corrido de otros proyectos científicos por sus métodos poco éticos. Durante la narración, este personaje realiza *deep fakes* con los rostros de sus compañeras de trabajo para subirlos a plataformas pornográficas. Rai proviene de una familia que anteriormente se dedicaba a lucrar con el cuerpo de las mujeres a través de concursos de belleza y, de algún modo, está acostumbrado a ver a los cuerpos de las mujeres como unidades de valor económico o como objetos de diversión. La carencia de una visión ética en los desarrollos tecnocientíficos es fundamental en el desarrollo de la “encarnación virtual”; por ello este personaje es acogido en el proyecto de Tupí VR.

Recién llegado Rai al proyecto, hay una escena que presenta la visión científica transhumanista de Dunn, quien dice lo siguiente:

Hay gente que no está de acuerdo con lo que hacemos. Dicen que no debemos usar las plantas medicinales indígenas con fines comerciales. Convertirlas en un juego. No se dan cuenta de que esto

puede caracterizar al capitalismo de este modo porque busca estar presente en toda actividad humana y porque ya ha logrado colonizar todo el planeta, por tanto, lo que le resta es recodificar y controlar las actividades humanas.

es serio. Recién vamos descubriendo el potencial de la realidad virtual. Nos engaña el cerebro, pero nos permite seguir siendo nosotros mismos. Un nosotros complicado (Paz Soldán, 2022, p. 16).

La pérdida misteriosa de su esposa y dos hijos hace que en Dunn se despierte la obsesión de crear una realidad virtual extendida en todo el cuerpo, que le permita vivenciar la presencia de su familia de un modo en el cual el límite entre realidad y virtualidad desaparece. La pérdida humana es proyectada en la narración como un acontecimiento salvable, haciendo que los sujetos puedan ser prescindibles, pues al ser copiados su presencia es restituida.

El deseo individual del científico, combinado con las posibilidades y fines de la corporación Tupí VR en un contexto global capitalista y su necesidad de reactualización de las formas productivas, hacen posible un proyecto que tiene como fin la producción también de lo humano. La configuración de la identidad y la producción subjetiva del individuo son tomadas por la tecnociencia al servicio de la acumulación capitalista, que, en cualquiera de sus versiones, se presenta como colonizadora.

La exploración narrativa de Paz Soldán se enfoca en ese nuevo desarrollo científico que tiene como fin generar experiencias psicodélicas por medio de una realidad virtual expandida en todo el cuerpo. Sin embargo, la realidad virtual —tal como es conocida comúnmente— es rebasada, su reformulación tecnológica es entendida como una “encarnación virtual”. En la diferencia entre una y otra radica el avance tecnocientífico representado en la novela, el cual tiene implicaciones directas en lo humano, en las formas de producción del capital que son redefinidas y con las cuales la explotación de los cuerpos se profundiza.

La realidad virtual, por lo general acotada a la vista y al oído para su percepción, estaría muy por detrás del desarrollo de la encarnación virtual dirigida a desarrollar imágenes, emociones y experien-

cias conjugadas en una narrativa que puede ser inventada o copiada a partir de nuevas formas de extracción, donde la materia prima es la información cerebral de los sujetos explotados. La encarnación virtual reproduce experiencias ajenas en todo el cuerpo; en otras palabras, se podría experimentar la vida de alguien más a través de ella, como lo haría con cualquier videojuego.

La explotación del humano en el capitalismo mundial integrado es reformulada con procesos tecnocientíficos refinados que permiten mercantilizar aquello que antes no se podía. Como sugiere Braidotti (2015): “El verdadero capital, hoy, son los bancos de datos de informaciones biogenéticas, neuronales y mediáticas sobre los individuos” (p. 78); esta idea es desarrollada en la novela de Paz Soldán. Finalmente, la encarnación virtual es producto de investigaciones científicas bajo el auspicio de una gran compañía tecnológica, Tupí VR.

La cuestión de la encarnación virtual es la disolución radical de la frontera entre la realidad y la virtualidad; esta última adquiere en aquella un espesor material expandido por el cuerpo, funciona como un suplemento de la realidad. Sin embargo, la cuestión no se detiene en este punto, pues la encarnación virtual involucra la posibilidad de experimentar como propia la vida de alguien más o de algo más, la experiencia de las plantas sería también posible vivirla para el humano. En la narración de la novela aparece un diálogo entre el Dr. Dunn y uno de sus ayudantes, Rai; en él, el primero le dice:

—La imaginación es la primera realidad virtual —el doctor se ajusta el cinturón y limpia unas pelusas de la camisa de Rai—. Una proyección de luces y sombras en la caverna del cerebro. Entiendo que eso le dé una idea. Pero no es suficiente. El desafío es que usted se meta en mi piel. Que sienta lo que yo siento. *Que sea yo*. Para eso está la encarnación virtual. (...)

—Es solo para que la gente nos entienda más fácil. Este te permite sensaciones físicas y te hace cuestionar tu propia relación con

tu propia mente. Mire cuán grande es el galpón, se podrá mover por todas partes. Más que realidad virtual se trata de encarnación virtual. No es que uno sea simplemente el mismo con un avatar. Es que uno de verdad se convierte en otro. Bueno, también puedes encarnarte en vos mismo, pero eso no es tan interesante (Paz Soldán, 2022, p. 18).

La encarnación virtual, como señala el Dr. Dunn, tiene la finalidad de que el usuario pueda ser otro. Esta posibilidad no radicaría en el ejercicio de una simulación, pues la encarnación virtual es un proceso de duplicación ontológica; su producción envuelve una serie de procedimientos con los cuales se recogen los datos de las experiencias del sujeto, incluidas aquellas contenidas en el inconsciente. Ser otro conlleva interpretar, sentir, desear y percibir el mundo como ese otro; para ello, es necesaria la reproducción de su identidad y subjetividad. En primera instancia, pareciera que se abre la oportunidad de un devenir que permitiría, quizás, una comprensión más profunda del otro; sin embargo, como vemos en la novela, esos otros que son copiados son prescindibles: no son copiados para comprenderlos, sino para reproducirlos como código y distribuirlos para consumo.

La encarnación virtual es una operación de reproducción ontológica que tiene como consecuencia borrar al otro. Cuando Dunn le dice a Rai que él podría meterse en su piel, lo hace desde su posición de científico reputado, no como el indígena utilizado para experimentar y desarrollar la encarnación virtual; a este se le ve como objeto o materia prima explotable, su reproducción mediante la tecnología no tiene como fin un devenir minoritario, sino de consumo. En este caso, el meterse en la piel de otro, en las relaciones jerárquicas de clase, raza y género que configuran la producción del capitalismo mundial integrado, significa poseerlo, tomar su lugar: otra forma de colonización.

En la misma escena del diálogo entre Dunn y Rai se discurre sobre las implicaciones de la encarnación virtual si se llevase a otros

ámbitos de las prácticas humanas no ligadas a lo lúdico. Copiar ontológicamente, además de abrir la puerta a mercantilizar a los sujetos de otro modo, podría utilizarse para el castigo. Desde la muy acotada visión científica transhumanista de Dunn, que reduce al humano a un amasijo de datos neuronales, la encarnación virtual tendría un fin terapéutico. Así lo comenta en el diálogo:

—La encarnación virtual puede ser una terapia —continúa Dunn—. En algunos centros ya la están utilizando para lograr cambios en la gente. Una compañía catalana piensa abrir pronto sucursales en La Paz y Santa Cruz. A los hombres abusivos se les hace vivir en el cuerpo de la mujer golpeada. A los pedófilos en el del niño abusado. (...)

—La tecnología es ambivalente, sí —el doctor carraspea—. Todo depende de para qué la usamos. Es cierto, se puede abusar. Ponerte en una celda virtual, sentir que el gobierno te matará si no confiesas algo que quiere que confieses, aunque no lo hayas hecho. Ponerte en el cuerpo virtual del abusador. De un violador. De un pedófilo. Quizás disfrutar con ello. No todo debería ser positivo con esto, es verdad (Paz Soldán, 2022, p. 22).

Las tecnologías son un *tecno-pharmacon*,⁶ podrían servir como un elemento central para la emancipación de la humanidad que no implique una división necesaria de clase, raza, género y especie y que sostenga una relación ética diferente con la naturaleza respecto de lo que ha realizado el capitalismo. Por otro lado, las tecnologías podrían servir para someter más a los individuos, para administrarlos de maneras más eficientes para su explotación, como sucedería con la naturaleza y otras especies. En gran medida, esto es lo que en realidad ha

⁶ Con esto hago referencia al término *pharmacon*, de Jacques Derrida, que desarrolla en su libro *La disseminación* (2007). De modo muy general, *pharmacon* puede significar veneno o medicina, tiene los dos sentidos simultáneos, pero se decanta por uno de acuerdo con su uso contextual.

sucedido en las sociedades capitalistas, donde la tecnología funciona fundamentalmente para actualizar las formas de acumulación de capital acelerándolas, generando modos de alienación más sutiles, pero más eficaces, a la par que fortifica las estrategias de vigilancia. Las sociedades de control, como señaló Deleuze (1995, p. 12), se derivan de las mutaciones del capitalismo generadas por la tecnología. Copiar ontológicamente a un individuo sería poseerlo por entero, tener el control sobre él sin otorgarle una posibilidad de escape. Por supuesto, el castigo hacia los individuos —como se especula en la novela de Soldán— tomaría otro rumbo con la encarnación virtual; estos podrían ser torturados a través de ella sin intervenir sobre su cuerpo, podrían experimentar toda clase de horrores sin ponerlos en peligro. En tanto que la tecnología, como *tecno-pharmakon*, sea producida en sociedades capitalistas, su modo de acontecer estará determinado por la finalidad de acumulación de capital. En este sentido, las proyecciones transhumanistas, representadas en la novela por las ideas del Dr. Dunn, son:

Un recurso del *establishment* tecnocrático para justificar la continuación de la misma política (económica y tecnológica) que nos ha llevado a la actual situación insostenible y finalmente al borde del colapso ecológico y civilizatorio. Queriendo escapar de la dura realidad mediante una fantasía tecnoutópica, el transhumanismo nos aboca por inacción al desastre que quiere eludir con trampa (Diéguez, 2017, p. 63).

Como señala Francesca Ferrando (2019), las corrientes transhumanistas que buscan la mejora del humano mediante la ciencia y la tecnología son modos de pensamiento que tienden a reducir la complejidad de las sociedades y de lo humano. Son, como señala Diéguez (2017), una tecnoutopía. También se podría considerar al transhumanismo como un relato tecnocientífico compensatorio que desde el discurso busca construir aquello que materialmente no pueden hacer

la ciencia y la tecnología en las sociedades de control y bajo la organización del capitalismo mundial integrado. Es precisamente el poshumanismo crítico ante esta forma de reducir lo humano. El Dr. Dunn representa esta versión transhumanista, pues teoriza lo humano y lo acota a una serie de procesos neuronales que es posible reproducir. Los humanos son bancos de datos explotables y desechables. Poco interés tiene él en los efectos de la experimentación en los cuerpos de los indígenas a quienes contrata para probar sus teorías.

Tecnocolonización de los cuerpos

Para la producción de la encarnación virtual es necesario extraer los datos cerebrales de personas que consumen una sustancia natural del Amazonas a fin de recogerlos en algoritmos y así estructurar la realidad virtual que experimentarán los compradores de dicha realidad. Los indígenas bolivianos ya no son explotados para la extracción de caucho: ahora ellos son la materia prima, sus cuerpos son vistos como un espacio saturado de información explotable y susceptible de ser convertida en datos rentables para el capital. Este proceso de producción señala el paso de la explotación de los cuerpos previamente racializados para la extracción de recursos a una nueva forma tecnocolonial extractivista.

Una vez alcanzadas las posibilidades materiales y de conocimiento, lo humano se convierte en mercancía; por ello, lo que se pone en venta y circulación es puntualmente lo humano. Lo que vende Tupí VR es humanidad; sin embargo, para ello debe producirla, dividirla y repartirla. Una nueva forma de reparto de lo humano es lo que representa la novela de Paz Soldán, donde las condiciones coloniales no cambian, tampoco la lógica extractivista, ni el reparto de lo sensible como lo entiende el filósofo francés Jacques Rancière (2005). A esto se refiere el personaje del doctor Dunn cuando señala la generación de un nosotros más complejo.

Ese nosotros complejizado que puede vivir la experiencia de su autoconocimiento, como lo dice el Dr. Dunn en uno de sus diálogos, es la utopía realizada del pensamiento occidental, que halla en la interioridad del sujeto su fundamento, en lugar de encontrarlo en su exterioridad y en la relación con lo social y el mundo. El sujeto abismado, en estado solipsista, garantiza la existencia de esa utopía, que a su vez se convierte en una maquinaria generadora de intensidades ontológicas distribuidas entre quienes producen la humanidad, quienes la consumen y quienes son materia prima de extracción para su producción.

No es en las discusiones teológicas, al estilo de las controversias de Valladolid, donde se reparte lo humano; ya no es el teólogo sino el científico quien, en el laboratorio, lo produce para que el capitalismo mundial integrado lo distribuya de acuerdo con las capacidades de acceso económico. Lo humano ahora se compra en los *malls* y lo produce Tupí VR. Ese es el sueño expresado en un eslogan que bien disfrutaría un pensador transhumanista como Nick Bostrom, quien en el manifiesto transhumanista señala lo siguiente:

La humanidad es susceptible de ser afectada profundamente por la ciencia y la tecnología en el futuro. Prevemos la posibilidad de agrandar el potencial humano venciendo el envejecimiento, las limitaciones cognitivas, el sufrimiento involuntario y nuestro confinamiento al planeta Tierra (en Diéguez, 2017, p. 356).

Este primer punto del manifiesto expresa una gran ceguera, pues los transhumanistas consideran que la emancipación del hombre radica exclusivamente en el derribo de las barreras biológicas; su reducción de lo humano a lo genético es el punto más extremo de ese solipsismo. Ya no es el uso de la razón al estilo kantiano lo que libera al humano, ni la lucha de clases —pensando en Marx— sino la lucha contra su estatuto biológico.

Lo que no ven los transhumanistas, pero sí novelistas como Paz Soldán y Caparrós, es que esa liberación de lo humano por medio de

los avances tecnocientíficos, solo profundizaría la diferencia entre quienes podrían ser auténticamente humanos y los que escasamente lo serían. Lo que no toman en consideración los filósofos transhumanistas en sus filosofías especulativas, pero sí los narradores latinoamericanos en sus ficciones poshumanas, es la situación colonial sobre la que se ha construido el sistema-mundo. Los desarrollos tecnológicos como la encarnación virtual en *La mirada de las plantas*, son el resultado de un proceso de larga duración de colonialidad del saber y de los cuerpos. Pues mientras esa ciencia invalida el conocimiento de la naturaleza de las comunidades indígenas, lo utiliza mediante mecanismos neoextractivistas, al mismo tiempo que sigue racializando a los sujetos y apropiándose de sus cuerpos.

Como señala Raúl Rodríguez Freire (2022): “Para América Latina, la violencia extractivista, responsable de gran parte de la destrucción del planeta, se articula de manera inexorable con la violencia política” (p. 8). Esta violencia es representada en la novela de Soldán. La alita —la planta utilizada para la experiencia psicotrópica— es consumida por indígenas contratados con la finalidad de ser estudiados; sus experiencias son recogidas para reproducirlas posteriormente. Las condiciones precarizadas de vida de las comunidades indígenas llevan a sus integrantes a vender su experiencia por una cantidad risible y a costa de su salud, pues la continua ingesta de la alita y su uso inapropiado les provocan brotes psicóticos y una degradación de sus cuerpos. Esto lo ve Rai en un momento de la narración: “No dejes que el gigante me lastime. Se toca la oreja cortada; su mirada mezcla pena y deseo. A Rai eso no le extraña: los voluntarios, en una sensación total de vulnerabilidad, transfieren sus sentimientos más íntimos a sus jefes” (Paz Soldán, 2022, p. 80). Los indígenas ya no son explotados para la extracción de caucho, sino para la recopilación de sus sentimientos.

La extracción de datos neurológicos, de sentimientos y experiencias tiene como consecuencia la desarticulación de los modos de vida

de los indígenas, pues el uso de la alita es central en la comprensión del mundo y la relación de ellos con este. Su visión de lo humano, a diferencia de los humanismos occidentales, no parte de límites especistas, ni administra lo humano para repartirlo de acuerdo a modelos sustentados en lo racial. En todo caso responde —y esto se comenta en la novela haciendo referencia al antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro— a que lo humano es percibido en cualquier animal, lo humano es algo común y compartido; es más, va más allá del antiespecismo antropocéntrico, pues lo humano es reconocido igualmente en lo vegetal. Una visión ética impensable para los impulsos colonizadores. La relación con la alita se ve modificada por los fines comerciales; la parte ritual es suprimida en la experiencia de la realidad virtual, que busca solo un efecto y no la comprensión del mundo ligada a una relación con otras especies. El recorte de la realidad, de los cuerpos y de lo humano se experimenta en la producción tecnocientífica.

Reflexiones finales

La ciencia ficción poshumana es aquella que trabaja con figuras ligadas fuertemente al presente. El poshumanismo, a diferencia del transhumanismo, piensa lo humano desde otras coordenadas y considera que ser poshumano no es cuestión de una temporalidad teleológica: es posible serlo en el presente. Este ser poshumano significa ser posantropocéntrico en un sentido crítico, y desplazar el pensamiento dualista. En este sentido, las ficciones poshumanas tienden hoy a representar posibilidades de lo humano más allá de lo imaginado por los humanismos tradicionales. Ofrecen igualmente narrativas escépticas respecto a los deseos transhumanistas, como es el caso de *La mirada de las plantas* de Edmundo Paz Soldán o *Sinfín* de Martín Caparrós. La episteme que posibilita la creación de saberes tecnológicos y científicos en la actualidad está atravesada por los modos de producción capitalista-colonialista y, como consecuencia, el deseo

transhumanista de mejoramiento de lo humano por medio de estos saberes y sus desarrollos tiene como finalidad la fabricación inalcanzable de un modelo más de lo humano.

El colonialismo capitalista potenciado por la tecnología actual renueva las lógicas de dominación mediante la existencia de una supuesta libertad; esta no es más que la apariencia necesaria de los nuevos modos de enajenación. En la novela de Paz Soldán, los indígenas venden sus datos de modo voluntario, al menos eso es lo que consideran los dueños de Tupí VR, los científicos e incluso los mismos indígenas; sin embargo, estos últimos se ven llevados a permitir la extracción de sus experiencias y subjetividad por la situación de precariedad en la que se encuentran.

En el momento en que la tecnología reorganiza las formas de producción del capital, también transforma los modos de extracción y alienación y, por consiguiente, las formas de trabajo. Los indígenas representados en la novela han sido explotados con anterioridad, provienen de una herencia colonizadora con la cual han sido despojados de todo. Su cuerpo como unidad de fuerza de trabajo tampoco es útil en el contexto de producción potenciado por las nuevas tecnologías. Su valor radica, para el capitalismo transhumanista, en ser bancos de datos al servicio de la generación de tecnologías a las cuales no tienen acceso. Esta nueva forma de producción es nombrada por el filósofo francés Éric Sadin (2018, p. 27) como “economía del dato” y, como menciona, una de sus características es su inagotabilidad. Esta economía genera una colonización más amplia, penetra en zonas de la materialidad del cuerpo más profundas: los procesos neuronales, los cuales desde el transhumanismo dualista serían vistos como la mente ajena al cuerpo; sin embargo, se convierten en datos materiales. Como señalaba el sociólogo peruano Aníbal Quijano (2014): “La corporalidad es el nivel decisivo de las relaciones de poder (...) En la explotación es el cuerpo el que es usado” (p. 124).

Esta problemática es representada de gran modo por Paz Soldán en su novela. Llama a seguir considerando a la colonialidad del poder dentro del saber poshumano.

Referencias bibliográficas

- Berardi, F. (2017). *Fenomenología del fin*. Caja Negra.
- Berman, M. (1992). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Siglo XXI Editores.
- Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis*. Akal.
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Gedisa.
- Caparrós, M. (2020). *Sinfin*. Random House.
- Chapela, A. (2021). *Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio*. Almadía Ediciones.
- Deleuze, G. (1995). *Conversaciones*. Editorial Pre-Textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2005). *Mil mesetas*. Editorial Pre-Textos.
- Derrida, J. (2007). *La diseminación*. Fundamentos.
- Diéguez, A. (2017). *Transhumanismo: La búsqueda tecnológica del mejoramiento humano*. Herder.
- Ferrando, F. (2019). *Philosophical Posthumanism*. Bloomsbury Academic.
- Guattari, F. (2008). *La ciudad subjetiva y pos-mediática: la polis reinventada*. Fundacion Comunidad.
- Guattari, F. (2019). *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Tinta limón.
- Paz Soldán, E. (2022). *La mirada de las plantas*. Almadía.
- Paz Soldán, E. (2023). Edmundo Paz Soldán: *La mirada de las plantas* (entrevista). *Revista Latlit*, (25).
- Quijano, A. (2014). *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder: antología esencial*. Clacso.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Macba.

- Roberts, A. (2006). *The History of Science Fiction*. Palgrave Macmillan UK.
- Rodríguez Freire, R. (Editor) (2022). *La naturaleza de las humanidades para una vida bajo otro clima*. Mímesis.
- Sadin, É. (2018). *La silicolonización del mundo: La irresistible expansión del liberalismo digital*. Caja Negra.
- Trías, F. (2021). *Mugre Rosa*. Penguin Random House Grupo Editorial.

Modernización, subjetividad y crimen: una mirada histórica al consumidor de cannabis en México

José Domingo Schievenini y José Miguel Feregrino

Introducción

La planta del cannabis llegó a América en el siglo XVI por conducto de la técnica española que encontraba en ella —y particularmente en el cáñamo— no más que material de uso industrial (Campos, 2012). El conocimiento sobre sus efectos psicoactivos era restringido para los europeos; sin embargo, los grupos indígenas se permitieron descubrirlos a través del uso médico-ritual. El estado de la cuestión sobre el cannabis en las relaciones coloniales sostiene que se le pudo haber conocido en un brebaje preparado junto a otros componentes herbales con el nombre de *pipiltzintzintli*, a través del cual se explora la historia cultural de su consumo que consistió en una tajante persecución por parte de la Iglesia católica (Velásquez, 2011; Campos, 2012; Oliveira y Schievenini, 2017). Las autoridades del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición prohibieron el cannabis a través de un edicto que data del 11 de febrero de 1769, titulado “Edicto expedido en nombre del Provisio de indios, el Dr. Manuel Joaquín Barrientos para desterrar idolatrías, supersticiones y abusos de los indios” (Schievenini, 2018, p. 115). En él se descalificó su consumo por considerarse un pacto demoníaco y pecaminoso.

Pocos años más tarde, en 1772, fue publicada la obra *Asuntos varios sobre ciencias y artes*, por el teólogo y sacerdote José Antonio Alzate, donde, por un lado, se dedicaron reflexiones a las propiedades médicas de la planta más allá de su sobrenaturalidad, pero también se aplaudió la decisión del edicto. Tras ese estudio, no existe otra documentación historiográfica que trate sobre el uso psicoactivo del cannabis en México, como si la planta hubiera desaparecido durante varias décadas hasta su eventual reaparición a mediados del siglo XIX bajo el nombre de “marihuana”, *cannabis sativa* y *cannabis indica* (Schievenini, 2018). Sin embargo, la reanudación del interés sobre la planta no se planteó ya en un contexto histórico precisamente religioso, sino en uno secularizado que guardaba paralelismos con un proceso internacional. Durante las primeras dos décadas del siglo, el conocimiento acerca de ciertas drogas —llamadas entonces “narcóticos”— pasó de ser prácticamente nulo a florecer en los círculos científicos de la sociedad europea (Davenport-Hines, 2003). El desarrollo de la farmacología permitió aislar los componentes activos de varias plantas, cuya potencia y facilidad de producción habilitaron un mercado a escala internacional (Davenport-Hines, 2003). Respecto al cannabis, se creyó haber aislado su elemento activo durante varios años, aunque no sería así sino hasta 1964, con la síntesis de la molécula delta-9-tetrahidrocannabinol (THC) (Gaoni y Mechoulam, 1964). De cualquier modo, hubo un gran interés por sus efectos no solo fisiológicos, sino también culturales. El reconocimiento debió bastante al expansionismo colonial. Médicos, etnólogos y lingüistas europeos fueron quienes se interesaron primero por su consumo en Oriente Medio y África, proponiendo explicaciones sociales comparativas que lo ligaban con prácticas árabes y propias del islam al barbarismo (Guba, 2021).

Hacia 1840 aparecieron los primeros estudios propiamente médicos y psiquiátricos en la materia. Destacó, entre todos, el trabajo

de Jacques-Joseph Moreau de Tours (1845), quien estableció un nexo científico entre el cannabis y las psicopatologías en general. Ese hallazgo fue retomado por generaciones futuras de médicos alienistas en México durante el siglo XIX. Bajo el desarrollo del pensamiento secular, el país planteó varias investigaciones relacionadas tanto con las propiedades de la planta como con los efectos mentales de su consumo, en las cuales se encuentra una descripción material y objetiva de la realidad, contraria a la sobrenaturalidad indígena y novohispana.

México comenzó su independencia de la corona española en 1810. Tras al menos diez años de agitación bélica y política, el país despegó su propio proyecto de Estado nacional con el cual se promovió la producción de conocimiento general y especializado sobre el territorio y su relación con el resto de las naciones. Este proceso indica la adhesión del país al proyecto histórico de la modernidad, originado en el continente europeo, donde también las monarquías habían entrado en declive y el sistema capitalista se consolidaba. Lo que era posible saber sobre el cannabis y las drogas en México cambió entre 1769 y la década de 1840. Vale indagar las razones o motivos que permitieron su estigmatización bajo regímenes políticos diferentes, no solo en sentido institucional, sino en cuanto modelos de producción de saber sobre las prácticas prehispánicas, novohispanas y modernas.

El presente capítulo traza los antecedentes históricos que modificaron el juicio del consumo de cannabis en el México de principios del siglo XIX. Tomando la particularidad del caso, preguntamos: ¿qué transformación política sucedió para que la caracterización colonial del consumo de cannabis en México fuera desplazada por la visión médica moderna? Responder nos remite necesariamente al estudio de las ideas y la empresa intelectual, que bien puede abordarse a partir de las propuestas teóricas tradicionales en la determinación de los fenómenos relacionados con el consumo de drogas, los paradigmas científicos y la profesionalización médica y psiquiátrica en particular.

Sin embargo, optamos por investigar la historia de forma genealógica. Esto significa realizar un análisis histórico-discursivo que reconstruya el marco de poder sobre el cannabis situado durante la consolidación del México moderno con el fin de delinear la configuración epistemológica ejercida sobre la planta, sus usuarios y las temáticas que se asociaron a ella. Se busca la positividad de lo dicho y lo hecho, tarea que revela las condiciones históricas y materiales para una nueva concepción del cannabis, pero que también mantuvo su estigmatización bajo la conformación moderna del proyecto nacional mexicano.

A manera de hipótesis, proponemos que el ejercicio de lo que Michel Foucault (1977) llama medicina social, modelo de administración poblacional gestado en las urbes europeas y replicado en América a través de la reorganización del espacio rural y urbano, propició un entendimiento del cannabis según la ciencia moderna. Partimos de tres objetivos para demostrarlo, cada uno de los cuales corresponde a un apartado del capítulo. En primer lugar, se establece el antecedente teórico e histórico de la consolidación biopolítica y su papel determinante en la regulación de la vida social. En segundo lugar, dada la particularidad de las condiciones encontradas, se describe el proceso de adscripción de la historia nacional mexicana al proyecto histórico de la modernidad. Finalmente, en el marco de la transición y consolidación biopolítica en México, se delinea la posición y función discursiva de los primeros estudios médicos sobre la marihuana. Esos estudios, su relación con la expansión urbana y el desarrollo de la medicina social, representan el puente teórico y empírico que se estableció entre la política y la ciencia para dar un nuevo sentido a la existencia del consumidor de cannabis en la sociedad mexicana.

Ciudad, población y medicina en Europa, siglos XVI-XVIII

A mediados del siglo XVIII, ocurrió en Europa una transformación importante respecto a la administración estatal, en cuyo seno se en-

contraron problemáticas políticas y económicas relacionadas con la organización de las ciudades. En particular, sucedió un cambio en el régimen del espacio y los elementos que circulan dentro de él. Estos últimos serían entonces entendidos y regulados con el propósito de afectar sus condiciones de existencia. Se trató, en suma, de la aparición de nuevos mecanismos de poder que respondieron a una serie de fenómenos antes desconocidos y a los cuales Michel Foucault (2018) llamó dispositivos de seguridad. Es tras ese periodo —finales del siglo XVIII y principios del XIX— caracterizado política y económicamente por una novedosa administración estatal, que surge la medicina científica, entendida no como una práctica clínica individual, sino abiertamente social.

Sobre la base de un Estado que, desde el siglo XVI, se constituyó como una entidad de control sobre un territorio definido según la necesidad de orden provocada por la crisis del modelo económico feudal, la ciudad representó un espacio de excepción, en el sentido de que no se ejerció sobre ella una jurisdicción completa (Foucault, 2018). Su relativa autonomía se debió, en gran parte, al papel económico que desempeñó, puesto que sirvió para gestionar las riquezas por encima de las monarquías, lo que derivó en su exponencial fortalecimiento (Braudel, 2016). Se conformó como un medio de auxilio para el Estado absolutista, pero también de competencia contra la centralización administrativa. La ciudad se convirtió en un espacio necesario y parcialmente inaccesible para la autoridad del rey, lo que planteó de manera progresiva problemáticas políticas y económicas antes irreconocibles (Foucault, 2018).

La razón de la ambivalente relación entre la ciudad y el Estado puede encontrarse en la expansión del capitalismo durante los inicios de la época moderna. El dismantelamiento de la estructura feudal y, por lo tanto, de la formación política de las ciudades Estado, propició primeramente el crecimiento del Estado absolutista en un sentido

burocrático y militar (Wallerstein, 2011). Sin embargo, el excedente económico que logró recaudar, a partir de su propia magnitud, superó sus capacidades administrativas, por lo cual requirió la presencia de nodos comerciales para regular la actividad económica. Después, las ciudades revelaron un orden particular de los elementos que las componen, contradiciendo en más de un sentido el ejercicio del poder soberano. Así, la urbanización marcó la aparición de nuevos elementos que debieron ser integrados en los regímenes monárquicos y que, finalmente, fueron un factor decisivo para el desarrollo de una configuración política conocida como biopoder.

Entre aquellos elementos que se muestran con nitidez tras el establecimiento de la dependencia administrativa del Estado sobre la ciudad, importó sobre todo el de la población. Ya no sería considerada como el conjunto de sujetos de derecho sobre los que recae el poder del rey, sino “como un conjunto de procesos que es menester manejar en sus aspectos naturales y a partir de ellos” (Foucault, 2018, p. 93). Para el discurso económico de la época, ella obedecía a una dinámica que le era propia y concreta en relación con la riqueza y la realidad material que le atañía. De este modo, adquirió un carácter natural en virtud de su condición, interés y regularidad, “aparece entonces como un fenómeno de la naturaleza” (Foucault, 2018, p. 95).

A partir de la naturalización de la población se introdujo un nuevo problema político que, más que el dominio o adiestramiento de los súbditos, consistió en la comprensión y gestión de sus funciones por parte del Estado (Foucault, 2007). Pero lo hizo no solo desde ese aspecto económico, sino también biológico (Foucault, 2018). La economía política, al identificar una naturalidad en la relación del humano con su medio, facilitó asimismo la apertura de un análisis biológico de la población. Cuestión probablemente antaño conocida, pero que, dada la novedad impuesta por los centros urbanos, se dispuso según la condición de irreductibilidad al ejercicio del poder soberano. La po-

blación no se presenta solo como sujeto y objeto económico, también lo hace de forma biológica en cuanto especie humana, lo cual presenta un campo de nuevas realidades (Foucault, 2008, p. 2018). En ese marco, el Estado se supeditó a una noción de gobierno que lo rebasaba técnicamente, la cual terminó capturándolo bajo una lógica gubernamental, es decir, bajo la práctica de los dispositivos de seguridad a los que la población dio ocasión (Foucault, 2018). Únicamente así se logró el acceso, el conocimiento y, por último, el régimen del espacio urbano.

Puede considerarse este el punto de quiebre en el que la vida entró en la historia, tal como Foucault propone en *La voluntad de saber* (2007), puesto que es aprehendida por una red de relaciones de saber y poder que la intentan determinar. En otras palabras, los dispositivos de seguridad conllevaron y permitieron a la vez el desarrollo en la modernidad de un biopoder y su aplicación biopolítica. La gubernamentalidad obró —primero y predominantemente sobre la ciudad— como forma de organización que la detonó. Ahí donde el poder se vio interpelado por una realidad que lo superaba, encontró también el punto de apoyo para incrementar su dominio. Todo según la implementación de técnicas que permitieron conocer e intervenir la regularidad y el interés ciudadano, en ocasiones consistentes con las disciplinas de los siglos XVI y XVII (Foucault, 1977), pero refinadas y, como veremos, sujetas a un soporte de “veridicción” científica (Foucault, 2018).

La biopolítica hizo de la condición del ser humano un objeto técnico. El hombre se reconoció como un ser vivo, parte de una especie, dispuesto según las condiciones de existencia que le rodean, pero también como un cuerpo individual y colectivo modificable (Foucault, 2007). El biopoder, por su parte, surgió debido a la concentración urbana y es en ella donde se aplicó como un medio no natural creado, paradójicamente, a partir de una entidad natural (Foucault, 2021). Tal afirmación clarifica la diferencia entre la ciudad y la población, pero

también —y más importante— refuerza el carácter dual, subjetivo y objetivo de la última, sobre todo ya no únicamente respecto de la política, sino también de la ciencia en cuanto práctica política. Así, la ciudad se presentó a los dispositivos de seguridad como un medio artificial en el que la población circulaba y a través del cual podían aproximarse a ella (Foucault, 2018). La ciencia y su producción de saber obedecieron a la aparición de los fenómenos que la identificación de la población, como centro gubernamental, habilitó atravesando la subjetividad del ser humano por medio de su objetivación (Foucault, 2018).

Entre los dispositivos de seguridad europeos se destacó el desarrollo de la medicina, cuya presencia en el cuerpo de los individuos sería cada vez más marcada. Con el desenvolvimiento del capitalismo —que permitió la problematización del espacio urbano frente al Estado—, la ciencia médica consiguió autoridad sobre lo público. A finales del siglo XVII, el pensamiento mercantilista impulsó una medicina de Estado, que puede tomarse como el resultado de la institucionalización del saber médico: delegación de su enseñanza y transmisión, construcción de una organización administrativa y autorización del personaje médico (Rosen, 1953; Foucault, 1977). Este fue un primer procedimiento de socialización de la medicina, puesto que se trató del estudio general que el Estado comenzó sobre el bienestar de sus habitantes con la finalidad de aumentar su recaudación monetaria.

Sin embargo, la medicina logró su máximo nivel de extensión un siglo después, lo que nos devuelve a la ciudad y al tema de la población. La medicina de Estado tomó lugar bajo el imperativo absolutista del cuidado y conducción de los súbditos (Rosen, 2015), como si se tratara de una relación entre el padre y los hijos, o bien podría decirse, entre el pastor y su rebaño. Además, la disposición fragmentaria del territorio, en ese momento, impidió su aplicación global, por lo que las autoridades delegadas se preocuparon más por el estado de

salud de pequeños poblados, cualitativa y cuantitativamente más cercanos a las comunidades medievales que a las ciudades modernas (Rosen, 2015).

Las ciudades europeas de mediados del siglo XVIII eran muy diferentes de las comunidades medievales, las ciudades-Estado, e incluso se asemejaban cada vez menos a las que las monarquías absolutistas tuvieron por nodos comerciales. Su papel económico como lugar de intercambio y de producción, junto con su gran crecimiento y complejidad estructural, engendraron tensiones políticas en su interior que, por ejemplo, llegaron a la revuelta urbana (Foucault, 1977; 2018). Esas tensiones, captadas por el Estado desde el elemento de la población, fueron apaciguadas para mantener un orden específico. Así, entró en escena un refinamiento del saber médico con fines ya no teóricos o exploratorios, como sí sucedió con la medicina de Estado, sino enteramente prácticos y mediadores.

Se retomó y activó, por ejemplo, la cuarentena: un mecanismo o modelo de control conocido desde la Edad Media, utilizado en caso de presentarse alguna epidemia (Foucault, 1977). Al tomar una forma sofisticada, generalizada y permanente, esta implementó una vigilancia meticulosa de los individuos (Foucault, 2001). Esta transformación dio pie a una noción de salubridad como mediador discursivo para la diferenciación entre niveles óptimos y desfavorables de vida (Foucault, 1977). Desde entonces se conoció con el nombre de higiene pública, técnica dedicada a analizar e intervenir la configuración, circulación y disposición de los elementos que rodean al ser humano. Hacia mediados del siglo XIX, la medicina alcanzó uno de sus picos de dominio al dividir a la población en estratos socioeconómicos con inherentes circunstancias de salubridad (Foucault, 1977). La pobreza se medicalizó al vincularse con una serie de afecciones biológicas negativas. El criterio sociohigiénico fue aplicado a la población entera, pero las zonas urbanas marginales se consideraron los principales núcleos

patológicos. Así comenzó la expansión de una medicina social que, de manera progresiva, encontró formas de adaptarse a las demandas del poder, convirtiéndose en un componente integral de los dispositivos de seguridad aplicados en la gubernamentalidad moderna.

Al respecto, cabe señalar una cuestión crucial en cuanto a la naturalización de la población a partir del análisis económico-político: el albor de la medicina social no se concentró en la captura directa de los cuerpos, sino que lo hizo a través del medio donde circulaban, es decir, la ciudad. Por eso, a esta faceta de la medicina social Michel Foucault (1977) la llamó medicina urbana. Lo que se medicalizó primero fueron las variables espaciales que rodean al hombre en cuanto ser vivo; a la par, se llevó a cabo una racionalización del espacio con el propósito de crear ciudades más propicias para la salud humana (Quintana, 2011). De este modo, la medicina social atravesó los cuerpos y en general a la población: la gubernamentalidad atravesó a los ciudadanos y afectó su naturalidad desde la artificialidad y materialidad que les atañía.

El poder del Estado se tornó indirecto y sutil. Se adaptó a una realidad que el saber comenzó a nombrar y en el cual se integra una doble naturalidad. El papel del biopoder fue, primordialmente, administrar la vida, por eso la importancia de la función médica como mediadora entre lo económico-político y lo biológico. La medicina social cumplió con el papel de herramienta científica para objetivar y descifrar ese terreno, así como para facilitar el quehacer del gobierno. Fue en este punto que distintas disciplinas, como la farmacología y la psiquiatría, adquirieron gran autoridad para pronunciar la verdad sobre una serie de fenómenos materiales. Sin embargo, su diseminación en el cuerpo social entero, junto con su capacidad discriminadora y normalizadora, no sucedió de manera exacta en otros territorios. A continuación, describiremos la formación del Estado mexicano en el marco de la modernidad temprana, caso que ilustra la transposición de la gubernamentalidad en un espacio y población inéditos.

México en el marco de la transformación biopolítica, siglos XVI-XVIII

Fuera del territorio europeo, la configuración biopolítica también tuvo gran difusión y libertad de acción. Particularmente en América Latina, su presencia se debió a la condición colonial de numerosas demarcaciones en relación con los reinos de España y Portugal entre los siglos XVI y XIX. La imposición del modelo urbano europeo tuvo un papel importante: por un lado, incentivó un intercambio cultural que, como resultado, derivó en la integración de prácticas y cosmovisiones opuestas; también dirigió la implementación de técnicas de poder en un contexto que puede considerarse experimental por sus especificidades. El caso mexicano es representativo puesto que revela una serie de irregularidades, complicaciones e invenciones a propósito de la adaptación del biopoder sobre una masa poblacional sumamente heterogénea y, por lo mismo, distinta de aquella desde donde se proyectó históricamente.

Para el historiador José Luis Romero (2023), las ciudades constituyeron, en el proceso colonizador, el eje de transmisión cultural europeo por sobre los grupos indígenas conquistados. Siguiendo la lógica de expansión imperial heredada del Viejo Mundo, las primeras fueron construidas a manera de fortalezas que servirían de apoyo material y simbólico para la adquisición del territorio entero; sin embargo, el desconocimiento del Nuevo Mundo impuso necesidades circunstanciales, tanto así que se recurrió al auxilio de los nativos como intermediarios. Dio inicio un proceso de aculturación y mestizaje, con el cual el indígena fue paulatinamente incorporado a un sistema de sumisión, asimismo surgió una cosmovisión novohispana característica del encuentro entre ambos mundos. En México, el resultado fue una sociedad moderna con dificultades para integrar su identidad en el panorama global y civilizado. A pesar de alcanzar la independencia de la corona española, persistirían las divisiones raciales heredadas del periodo colonial.

El crecimiento de la ciudad obedeció, en principio, a la demanda militar, pero pronto maduró como centro de intercambio cultural y especialmente económico. En el marco de una economía mundial en formación, la necesidad europea de mano de obra y circulación de mercancías ameritó el establecimiento de un sistema de producción específico en sus colonias (Wallerstein, 2011). Dentro de las ciudades imperó el mercantilismo y se favoreció su aburguesamiento (Romeo, 2023), sucesos análogos al ascenso de las monarquías absolutas occidentales de los siglos XVI y XVII. Para ello fue fundamental una transformación en la relación indígena con la explotación de la tierra, es decir, en el sistema económico nativo. De hecho, el colonialismo tuvo por propósito el dominio de las condiciones materiales de existencia humana, lo que implicó imponer un modelo económico-político novedoso en la Nueva España (Wallerstein, 2011), toda vez que se atrajo a los habitantes indígenas a formar parte de la urbanización territorial.

La imposición del poblamiento compacto —descrito así por el antropólogo Gonzalo Aguirre Beltrán (1957)— ocurrió a principios del siglo XVII, frente a lo cual aún se conservó un remanente de resistencia en la organización comunal. Con las ciudades comenzó una profunda modificación en el modo de vida indígena y occidental. Surgió entonces un mundo novohispano, desde el cual se expresó un complejo proceso de aculturación entre los habitantes indígenas, europeos e incluso africanos que convivieron en el territorio, derivando en la creación de un hombre de mezcla (Aguirre Beltrán, 1963). Inicialmente, el principal patrón cultural en torno al que se disputó el mestizaje fue la práctica médico-religiosa que conllevaba una prescripción moral respecto a la relación entre el ser humano consigo mismo y su entorno, dado que el cuerpo, su malestar y bienestar, tuvo un estatus ontológico fundamental para la sistematización del mundo. Este fue el puntapié de las distinciones y contradicciones que pudo alcanzar la

socialización del llamado hombre de mezcla en la colonia (Aguirre Beltrán, 1963). El proceso de aculturación representó una constante tensión referente al cuidado de los cuerpos entre las distintas cosmovisiones.

El problema colonial fue ecológico en cuanto relación del hombre con sus condiciones materiales de existencia, en lo cual residió el contacto novohispano con sustancias psicoactivas. Como se mencionó en la introducción, la historiografía vigente argumenta una posible relación entre el cannabis y el vocablo *pipiltzintzintli*, común a otras especies vegetales psicoactivas. La aparente apropiación del cáñamo y su consumo mágico-religioso nativo alertó a las autoridades, particularmente a la Iglesia católica, derivando en su prohibición en 1769 (Schievenini, 2018), aunque ya desde finales del siglo XVII se encuentran descripciones contra ella que la asocian a la superstición y a otras plantas como el *ololiuhqui* (Vetancourt, 1698). Para comprender tal decisión de corte represivo, es menester remitirnos al marco político que las ciudades supusieron como ejes de transmisión cultural.

Durante los siglos XVI y XVIII, la ciudad europea atravesó una conversión estructural en relación con el Estado monárquico, derivando en el elemento poblacional y, paralelamente, en los dispositivos de seguridad que aprendieron a gobernarlo. En la Nueva España, a pesar de la distancia y las características de los actores que participaron en el periodo colonial, ocurrió un proceso semejante. La ciudad novohispana se enriqueció en un doble sentido: económica y culturalmente. El comercio se convirtió en el motor de la vida urbana, empujando la estática instalación colonial barroca hacia dinámicas mercantiles y, posteriormente, a su aburguesamiento (Romero, 2023). Allí donde crecía el intercambio de mercancías y servicios se habilitaba un espacio de contacto entre los sectores que definían el conjunto social —no solo hidalgos, ricos y pobres, sino también indígenas y afrodescendientes—. En este sentido, la ciudad fue el primer escenario de segre-

gación y dominación, a la vez que un punto de encuentro étnico (Cruz Rodríguez, 1991). Aguirre Beltrán (1957) la llamó “núcleo mestizo”, desde donde se determinó la interacción entre el colectivo y su medio.

El biopoder se desarrolló en América aplicando dispositivos disciplinarios a la forma de vida originaria, extraña para Occidente. Además, debido al fundamento religioso de la monarquía española y la dependencia de la institución política de la Iglesia, el virreinato de la Nueva España fue predominantemente cristiano-católico. El gobierno de los hombres fue generalizado más tarde con la modernidad, consecuencia de un modelo arcaico de autorización y conducción individual conocido como “poder pastoral” (Foucault, 2018). En esto consistió el régimen del México colonial: a través de la noción de salvación cristiana se ensayó la modificación de las prácticas y creencias indígenas (Zavala-Pelayo, 2017). Atendiendo a las exigencias de una nueva relación ecológica, la Iglesia católica y, en particular, el Santo Oficio de la Inquisición, implementaron una estricta política de corrección y dirección en un sentido tanto material como espiritual.

En el marco de un poder pastoral respaldado por los centros urbanos, y dispuesto a gobernar la apenas creciente población, el uso de *pipiltzintzintli* fue prohibido: no tanto a partir de la diferenciación racial y cultural, sino de su confluencia. A través del proceso de aculturación, los grupos indígenas adquirieron conocimientos sobre el uso médico-ritual del cannabis; sin embargo, también emergieron otros personajes, más vinculados al denominado “hombre de mezcla”, como los curanderos o las hierberas, quienes ya no serían portadores de un saber prehispánico sistematizado, sino de una amalgama de creencias influenciada por las culturas en disputa (Aguirre Beltrán, 1963). La pastoral cristiana, por lo tanto, no se dedicó de manera exclusiva a salvar las almas de los habitantes del Nuevo Mundo, sino primordialmente a conducir y contener el resultado del mestizaje. De hecho, la persecución inquisitorial del cannabis formó parte de una

estrategia general de poder que tenía por finalidad la evangelización. Una de las condiciones para la integración de los individuos al orden político-económico requerido fue la rigurosidad ceremonial (Zavala-Pelayo, 2016), la cual, entre otras cuestiones, implicó el abandono del consumo médico-ritual de plantas psicoactivas y el acogimiento de una fe sobria y racional.

Hacia finales del siglo XVII, la magnitud y estética de la ciudad novohispana llegó a ser comparada con la de las ciudades europeas. El ejemplo más característico es el de la ciudad de México, capital del virreinato de la Nueva España, donde se presentó un crecimiento constante de los habitantes, su riqueza y necesidades, así como la formación de una clase alta paulatinamente aburguesada, pero también, y más importante, la definición de fronteras espaciales dedicadas a segregar a mestizos e indígenas (Cruz Rodríguez, 1991). Sin embargo, tal delimitación no contuvo la complejidad urbana durante los años siguientes. Las parcialidades, barrios y comunidades indígenas alejados fueron absorbidos por la urbe novohispana. Simultáneamente, comenzaron a expresarse preocupaciones sobre la salud de los pobladores, referentes a ciertas enfermedades con tendencias epidémicas como el sarampión y la viruela, las cuales fueron, por supuesto, atribuidas a la diferencia racial (Cruz Rodríguez, 1991). Como vemos, la urbanización en el México colonial dio pie a la generación de problemáticas inéditas concernientes a la salud y al bienestar de la población. No obstante, la aplicación de dispositivos de seguridad y, en particular, de la medicina social, provendría de la Europa decimonónica.

En la segunda mitad del siglo XVIII la ciudad de México se vio afectada por una transformación radical. El sistema de segregación social, ejecutado insistentemente y con el cual se delineó una periferia pobre respecto de un centro rico, no lograba responder más al crecimiento urbano, que urgía una administración para solucionar sus problemáticas (Cruz Rodríguez, 1992). El fenómeno de la población se carac-

terizó por su intensa diversificación mestiza, racialmente estratificada en castas, aunque prevaleció una segregación interna efectuada a través de aparatos jurídicos, religiosos, arquitectónicos y, sobre todo, económicos. La heterogeneidad supuso una especialización del trabajo y, bajo la lógica del sistema de segregación, un proceso de proletarianización indígena y mestizo. En cierta medida, la integración de mano de obra ofrecía beneficios importantes para la función de la ciudad. La producción minera y agrícola, tanto como la actividad mercantil conferida mayormente a las ciudades, se incrementaron con rapidez, estimulando asimismo el crecimiento demográfico (Klein, 1985). Comenzó a distinguirse una dinámica económica natural e inherente a la Nueva España, así como a otras regiones de América Latina (Arcila, 1947). Se expusieron problemáticas políticas y sociales en torno a la relación entre las colonias y España, la necesidad de un nuevo sistema de gobierno, la importancia de los intereses fuera del Estado y el cuidado del bienestar social para el correcto flujo de la riqueza.

A pesar de la apreciación de esa nueva realidad, el desarrollo de una gubernamentalidad, tal como fue revisada páginas arriba, no ocurrió al igual que en Europa. Durante el siglo XVIII, sobre todo a finales del mismo, se procuró un nuevo orden urbano en el México colonial, alineado a la serie de reformas borbónicas que trataron de modernizar a España y, en este sentido, caracterizado por el intervencionismo del Estado (Cruz Rodríguez, 1992). La regulación de los usos de la calle obedeció a un doble propósito: la sanidad o limpieza del espacio, por un lado, y la distribución del comercio, por otro. Pero la configuración biopolítica, en tanto derivada del crecimiento de la ciudad y la masificación poblacional, tendría en México un gran obstáculo. El mestizaje fue la consecuencia de la transmisión cultural y el eje rector de la urbanización desde el siglo XVI hasta el XIX, cuando por fin comenzaba la construcción de un proyecto nacional independiente. Partiendo de una pastoral cristiana con una marcada intención de dirigir la con-

ducta de los individuos, el cannabis fue prohibido en la Nueva España. Con el enriquecimiento de la ciudad fue revelada una dinámica natural de la población, tal como sucedió en Europa, pero en un contexto tendiente al control de los cuerpos, puesto que había una gran diferencia que marcaría aún la aplicación de los dispositivos de seguridad en México: la heterogeneidad cultural y racial. En ese marco político, el conocimiento científico en el país, particularmente respecto al medio natural, lograría desarrollos y descubrimientos determinantes.

Primeros estudios médicos del cannabis en México, Siglo XIX

La gubernamentalidad en el México moderno tuvo lugar bajo el desarrollo del saber médico sociohigienista europeo, pero llevó también consigo un matiz político adaptado a las exigencias de su caso. En ese marco se evidenció un cambio crucial, primordialmente biopolítico, sobre el entendimiento del consumo y del sujeto consumidor de cannabis. A lo largo de tres siglos, la ciudad novohispana experimentó un constante reordenamiento en cuyo seno se disputó la cuestión del gobierno, aunque su influencia fue más pronunciada en la estructura del poder hasta el siglo XVIII. Dentro de las controversias del proceso de aculturación se situó el consumo de cannabis en cuanto práctica médico-ritual contraria al cristianismo. Llegado el siglo XIX, el orden político de los objetos permitió alcanzar una nueva comprensión de la planta y sus efectos. La población impulsó el análisis de los fenómenos naturales bajo la condición de la diversidad cultural; tras la prohibición del cannabis (1769) y el estudio de Alzate (1985), reaparecería en 1846 bajo la mirada de un dispositivo de seguridad médico-científico.

Con las reformas borbónicas no se pretendió únicamente el control del orden urbano, sino también la disposición de un poder civil (Cruz Rodríguez, 1992). La aparición de la población en México se situó en un régimen de poder todavía pastoral, contradicción que

supuso la necesidad de ajustar su autonomía, en particular respecto de la Iglesia católica. Elías José Palti (2018) señala cómo la escisión entre soberanía y gobierno de finales del siglo XVIII en Europa, repercutió de la manera más intensa posible en las colonias americanas. A la luz del grito “Viva el rey, muera el mal gobierno”, se reveló la visibilidad popular de los regímenes políticos. La gubernamentalidad encontró su correlato en la opinión pública, es decir, en la población consciente de su propia condición como sujeto colectivo. Inicialmente, emergió como resultado de un conflicto entre las ciudades y la Corona para definir la administración de la riqueza, hasta que en 1780 se desató una serie de revueltas que no reconocieron más al Estado absolutista. El fundamento monárquico del gobierno en América, al socavar su existencia debido a su ambición, fue pronto reemplazado por el ideal de la nación, entidad natural materializada en la figura del pueblo y sus revoluciones.

Tras el periodo de independencias hispanoamericanas, se produjo el efecto de una gubernamentalidad en toda su especificidad; México comenzó la suya en 1810. En el contexto de una nación emergente dio inicio la aplicación de dispositivos de seguridad que desde Europa se habían delineado a finales del siglo XVIII. Se destacó, nuevamente, la práctica médica como modelo fundamental de la política, consecuencia de un conocimiento natural y económico de la población (Palti, 2018). Sin embargo, tal conjunción sucedió bajo el trauma de la experiencia colonial, caracterizada por una indeterminación cultural y racial. Para la construcción de una identidad nacional en el México independiente la raza tuvo un papel crucial, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XIX. En este periodo aparecieron los primeros estudios de corte científico referentes al cannabis en el país. Nos es posible ahora reconocer la formación discursiva sobre la que se postularon y comprender su función política.

Michel Foucault (2021) sostiene que el surgimiento del racismo biológico decimonónico parte de la transición biopolítica moderna.

Deja de ser simplemente un argumento bélico para convertirse en una herramienta de análisis interno a la sociedad misma. A finales del siglo XVIII, la población en Europa comenzó a identificarse con el concepto de nación como fundamento del Estado, superando la capacidad política de la soberanía monárquica. La medicina social, por lo tanto, funcionó primero bajo la lógica de un racismo de Estado. El interés médico gubernamental, a la vez biológico y económico, se centró en la vida del ser humano, la gestión de su calidad, bienestar y malestar con el propósito de una normalización global de la conducta. En México, no obstante, el problema de la raza y la nación no se planteó de manera precisa sino hasta mediados del siglo XIX, distinguiéndose de la formulación europea debido a la singularidad de la realidad histórica en la que se encontraba (Pérez, 2018). Durante las primeras décadas de independencia, la preocupación principal fue la toma del poder del Estado, lo cual limitó el problema civilizatorio indígena y mestizo.

En Europa, especialmente en Alemania y Francia, despegó la investigación farmacológica en torno a las plantas, sus componentes y efectos fisiológicos sobre el cuerpo humano: Jean François Derosne, en 1803, comenzó a producir una sal que contenía, aún sin que se supiera, nicotina y alcaloides opiáceos; Friedrich Wilhelm Sertürner, tras estudiar la estructura de esa misma sal y del opio crudo, informó en 1806 sobre el aislamiento de su elemento activo, poco más tarde conocido con el nombre de morfina; entre 1817 y 1821, Pierre-Joseph Pelletier logró aislar emetina, estricnina, quinina y cafeína; Pierre-Jean Robiquet descubrió en 1832 la codeína, un alcaloide más del opio (Davenport-Hines, 2003). A la lista se sumaron más productos farmacológicos durante el siglo XIX, como el procesamiento y producción de heroína, láudano, cocaína, cloroformo y éter.

En México, frente al resto de las naciones, la mirada moderna fijó su atención en los elementos que la caracterizaban. Atendiendo a la recién constituida autoridad médica y farmacológica, en 1838 se esta-

bleció el Reglamento de Policía y en 1840 las Ordenanzas de la Junta Departamental, instrumentos legales dedicados a controlar el expendio de drogas y medicinas (Agostoni, 2003). También en 1838 se fundó la Academia de Farmacia, que publicó la primera *Farmacopea mexicana* (Academia Farmacéutica de la Capital de la República, 1846). Como parte de la investigación impulsada para reconocer el medio natural mexicano, en ella se identificó el patrimonio botánico.

Entre otras plantas, el cannabis se descubrió popular en las prácticas de los grupos que conformaban la creciente nación. Se lo conoció con los nombres de *cannabis sativa* y *cannabis indica*, la segunda también llamada marihuana; ambas se asociaron con propiedades narcóticas. Sobre la misma tendencia, aunque no todavía respecto al cannabis, en la década de 1850 se desarrollaron algunos estudios farmacológicos en el país, producto de la relación académica entre médicos y farmacéuticos mexicanos y europeos (Ortiz-Reynoso y Cuevas, 2023). En suma, este conjunto de instituciones, disposiciones, reportes y avances constituyeron la puesta en marcha de una medicalización social que gradualmente se encaminó hacia una higiene pública mexicana. El cannabis se concibió desde una ciencia globalizante tendiente a racionalizar los elementos de la naturaleza, lo que, por un lado, relegó el empeño evangelista del cristianismo novohispano, pero también mantuvo la subestimación de la práctica médico-ritual de curanderos y hierberos.

Desde la década de 1850, la comprensión médica y científica del cannabis se inscribió en una problematización apenas esbozada tras la independencia. Cuando a través de un biopoder en México se plantea la necesidad de una identidad nacional y se habilita el objeto sobre el cual ejercer un racismo de Estado, se reactiva ampliamente la realidad de la heterogeneidad racial y cultural en el país. No había algo tal como una raza mexicana definida, sino más bien grupos indígenas, mestizos y blancos, diferenciados fisiológica y culturalmente.

El relato del Estado nacional del México moderno debía sostenerse sobre un sujeto que, a diferencia de las sociedades europeas, no existía (Pérez, 2018). Así, hubo un debate sobre cuál raza originaria era realmente el fundamento de la mexicanidad; ello provocó que la vida indígena, junto con sus prácticas y discursos, se viera atrapada entre el orgullo y el rechazo durante la consolidación del proyecto de Nación. Finalmente, hacia finales del siglo XIX, el mestizaje adquirió una nueva connotación en función de la homogeneización poblacional: con respecto a los grupos indígenas, sirvió como herramienta para un genocidio blando, es decir, como medio para la integración de rasgos occidentales y la eliminación de la identidad nativa, promoviendo así el aumento de la calidad étnica (Pérez, 2018).

En 1853, el médico Leonardo Oliva publicó la obra *Lecciones de Farmacología*. En ella realizó una descripción química y botánica de la planta cannabis, ya entonces conocida abiertamente como marihuana. También mencionó su capacidad terapéutica y, por primera vez, el hábito de fumar sus hojas por parte de algunos mexicanos en busca de intoxicación e ilusiones. La identificación de las propiedades farmacológicas y los efectos fisiológicos de su consumo fueron citados en estudios europeos publicados pocos años antes. Destacaron dos: el primero, realizado por el cirujano irlandés William Brooke O'Shaughnessy en 1843, titulado *On the Preparations of the Indian Hemp, or Gunjah (Cannabis Indica)*, que consideraba el papel terapéutico respecto de ciertas condiciones físicas, pero también psíquicas, como los desórdenes convulsivos (Mills, 2003); el segundo y más importante, escrito por el médico francés Jacques-Joseph Moreau de Tours en 1845, titulado *Du Hachisch Et de L'aliénation Mentale*, donde se reiteró la relación entre cannabis, alucinación y enfermedad mental. Leonardo Oliva se limitó a recuperar los aportes correspondientes de la ciencia médica sin pronunciar aún un nexo negativo entre el consumo de marihuana y las culturas indígenas mexicanas; sin em-

bargo, es de destacar su procedencia y relación gubernamental. Oliva estudió la composición y efectos del cannabis desde una medicina psiquiátrica en formación dedicada a sustraer, domesticar y advertir el peligro de las prácticas y elementos culturales ajenos a Occidente (Guba, 2021). O'Shaughnessy ejerció su profesión y desarrolló su trabajo en Calcuta, India; mientras que Moreau de Tours generó su gran interés por el cannabis cuando supo de él en El Cairo, Egipto. Ambos teorizaron desde una tradición científica colonial que data al menos de principios del siglo XIX, con las propuestas filológicas de Antoine-Isaac Silvestre de Sacy, quien sugería la tendencia a cometer actos asesinos tras el consumo del hachís árabe (Guba, 2021). En última instancia, la medicalización del cannabis en el meridiano del siglo XIX descansó en la aseveración de que sus efectos formaban parte del salvajismo oriental.

La investigación de Leonardo Oliva evidencia que la marihuana fue reconocida como un producto arraigado en la cultura indígena, que representaba parte del patrimonio nacional con potencial valor para la materia médica (Campos, 2012). Como si se tratase de la internalización de la lógica colonial entre Occidente y Oriente, el cannabis fue considerado según las posibilidades de su domesticación en cuanto condición material de existencia de la población. Siguiendo esa misma línea de estudio, en 1859 el médico Crescencio García publicó la obra *Fragmento para la Materia Médica Mexicana*, que igualmente consistió en un trabajo recopilatorio de sustancias medicinales utilizadas en el territorio (Campos, 2012). Resaltó el objetivo de establecer una práctica médica independiente de los marcos de influencia extranjeros, aunque para la explicación del cannabis se remitió todavía a la obra de Moreau, advirtiendo la brecha que abrió para el conocimiento de la enfermedad mental (Campos, 2012; Schievenini y Pérez-Ricart, 2020). Entretanto, la planta llegó a ser exhibida como parte de la fortuna cultural mexicana en al menos tres ediciones de la Expo-

sición Universal: París, 1855; Filadelfia, 1876 y París, 1887 (Archivo Histórico de Querétaro, s.f.; Campos, 2012). Por su parte, disuelta la Academia de Farmacia poco después de 1846, se fundó la Sociedad Farmacéutica en 1871 (Martínez, Aceves y Morales, 2007) y actualizó la *Farmacopea Mexicana* en 1874, 1884 y 1896. En todas las versiones se consideró tanto el uso terapéutico como narcótico del cannabis.

La medicina mexicana decimonónica encontró en la marihuana una droga asociada a la locura y a las prácticas orientales, pero también un remedio para una diversidad de enfermedades físicas cuyo conocimiento provenía del mundo indígena. A pesar del interés y entusiasmo en torno al potencial beneficio de la planta, el viraje psiquiátrico cobró fuerza a finales del siglo XIX, mientras que la mestización de la población adquirió una connotación eugenésica. El médico Genaro Pérez, en 1886, ilustró lo anterior en su texto *La marihuana. Breve estudio sobre esta planta*, donde afianzó la idea de la locura causada por el consumo de cannabis y advirtió sus peligros. Tuvo por base una serie de entrevistas y análisis comportamentales de individuos consumidores en instituciones urbanas de encierro como el Hospital Militar o el Hospital de San Hipólito de la ciudad de México. También reconoció los usos terapéuticos, pero puntualizó más su potencia psicopatológica utilizando el término nosográfico “lipemanía por abuso de marihuana” o “marihuanismo” para describir la enfermedad mental causada por el hábito de fumar la planta.

En realidad, la obra de Genaro Pérez muestra la radicalización del marco médico europeo en torno al cannabis, propiciando a la vez su máxima connotación negativa. Fueron dos las afirmaciones más importantes: la posibilidad de la comisión de delitos tras su consumo y su íntima relación con la cuestión indígena. Nuevamente, el trabajo del francés Jacques-Joseph Moreau de Tours fue crucial para tales proposiciones, puesto que habilitó la captura psiquiátrica del consumidor y, en el mismo sentido, lo insertó en una dinámica de

normalización atinente a la comparación cultural entre Occidente y Oriente. Ello diferenció al caso mexicano y suscitó, por lo tanto, una teorización específica: es la histórica heterogeneidad racial que, para entonces, se resolvía por medio de la internalización gubernamental de la lógica colonial. En Europa, el estándar de la higiene pública fue medido según un racismo de Estado que operó a partir de la oposición entre identidades nacionales definidas y sociedades extranjeras intercontinentales, como África, Asia y América. En México, por otro lado, se proyectó a través de una ruptura identitaria intrínseca a la nación, fundada en la diferencia cultural y racial de sus habitantes. La vida indígena, en todo caso, fue considerada equivalente a la oriental, con la excepción de que era ella misma la población aspirante a los estándares de higiene pública modernos. La sociedad mexicana debía ser defendida en sí misma y entre los elementos que hubo de regular se encontró el consumo de cannabis.

El trabajo de Genaro Pérez puede ser considerado parte de una estrategia discursiva para plantear el nexo entre enfermedad mental y crimen, como había sucedido con respecto a otras afecciones psiquiátricas durante el siglo XIX (Foucault, 2001). Esa fue la justificación, primero, de la medicalización del consumidor: la consideración de las prácticas indígenas como punto de insalubridad en la identidad mexicana, del cual la nación tenía que protegerse. Pero también lo sería de las prohibiciones estatales que comenzaron a promulgarse poco más tarde: la primera de ellas en el Distrito Federal, en 1869 (Archivo Histórico del Ex-Ayuntamiento de la Ciudad de México, 1869). Tras la publicación de aquel decreto, proveniente de diversas partes de la república, fueron varias las prohibiciones de la venta y uso no farmacéutico del cannabis emitidas durante la recta final del siglo XIX y principios del XX, siendo justificadas mediante un denominador común que apuntaba hacia la protección del bien público (Campos, 2012; Schievenini, 2021). Estas prohibiciones desembocaron en un

decreto de aplicación nacional, promulgado en 1920, titulado *Disposiciones sobre el comercio de productos que pueden ser utilizados para fomentar vicios que degeneren la raza y sobre el cultivo de plantas que pueden ser empleadas con el mismo fin*. A través de un fundamento que argumentaba la protección racial, el consumidor de cannabis, además de ser medicalizado, comenzaba a ser criminalizado por el Estado.

Reflexiones finales

Al responder a la pregunta “¿qué transformación política sucedió para que la caracterización colonial del consumo de cannabis en México fuera desplazada por la visión médica moderna?”, hemos tratado de reconstruir genealógicamente las condiciones históricas que posibilitaron el marco de saber sobre la marihuana en la modernidad temprana. Entre la prohibición cristiana de la planta (1769) y la publicación de la *Farmacopea mexicana* (1846) transcurrieron setenta y siete años en los que, además de las reflexiones de José Antonio Alzate (1772), prácticamente no existe evidencia de su consumo psicoactivo. Ambos episodios apoyan su razonamiento en un marco de saber específico: en el primero se partió de un precepto religioso contra una práctica médico-ritual, mientras que en el último se partió de un mecanismo científico para la objetivación de la realidad. No obstante, la concomitancia que resuena en la aparente continuidad de la concepción del cannabis en México es el hecho de la persistente estigmatización aun en contextos con una gran diferencia cronológica. En el intermedio de esas casi ocho décadas sucedió un cambio de época y mentalidad con consecuencias para todos los ámbitos de la técnica humana, incluyendo el consumo de sustancias psicoactivas, cuya marcha fue a su vez determinada por una serie de obstáculos e invenciones relacionados específicamente con el ejercicio del poder y el imperativo de normalización.

La medicalización decimonónica del cannabis encontró su punto de apoyo en la configuración y disposición general del biopoder en

Europa a finales del siglo XVIII. Su antecedente teórico e histórico se puede rastrear hasta el siglo XVI, cuando las ciudades adquirieron un papel fundamental en el ejercicio del poder y la circulación de la riqueza. Desde entonces, la población surgió como un fenómeno natural en un doble sentido: económico y biológico. Se volvió objeto y sujeto de la política moderna. Para lograr aprehender esta nueva realidad, el Estado se supeditó a una noción de gobierno que lo rebasaba, conocida como gubernamentalidad. La regulación de la dinámica poblacional en función de la naturalidad que revelaba se llevó a cabo a través de dispositivos de seguridad gubernamentales. Fue entonces cuando la medicina científica, en cuanto práctica social, tomó un papel mediador importante entre el ser humano y el entorno que habitaba, alcanzando su mayor amplitud de dominio a mediados del siglo XIX.

Un proceso análogo sucedió en México, facilitado por la expansión colonial europea entre los siglos XVI y XIX. La imposición del modelo urbano durante el virreinato de Nueva España tuvo principalmente dos consecuencias: por un lado, un proceso de aculturación y, por otro, la implementación de técnicas de normalización en un espacio inédito. De las controversias derivadas del mestizaje, la práctica médico-religiosa fue sobresaliente puesto que reveló las contradicciones de las distintas formas de relación entre el ser humano y sus condiciones de existencia. Inserto en esa transmisión cultural, el *pipiltzintzintli* —nombre que podemos asociar con el cannabis— fue prohibido bajo el mandato de evangelización por razones materiales y espirituales. Mientras tanto, la ciudad novohispana creció paralelamente a la europea, pero bajo la condición original de la diversidad racial de sus habitantes. La población en México, a diferencia de Europa, se caracterizó por su heterogeneidad e indeterminación, lo que implicó la necesaria adaptación de los dispositivos de seguridad al contexto americano. En ese mismo sentido, la medicina social obtuvo una función importante para el conocimiento de la realidad mestiza e indígena.

La gubernamentalidad en México se vio definida por el trauma colonial. Incluso después de la conclusión del proceso de independencia, la diferencia poblacional continuó marcando la aplicación biopolítica. En ello residió la transformación política que permitió la caracterización médica y moderna del cannabis. El enfoque inicial para su estudio fue predominantemente racial. Ocurrió una captura científica durante la primera mitad del siglo XIX, cuando la farmacología adquirió autoridad para descifrar los efectos fisiológicos de varias sustancias. Se trató de la aprehensión de la realidad material mexicana para su posterior regulación. La creciente nación produjo conocimiento científico sobre diversos productos vegetales a partir de instancias y desarrollos farmacéuticos, entre los que se encontró el cannabis, para entonces también llamado marihuana. Fue entonces reconocido por sus efectos paliativos y narcóticos. No obstante, para la década de 1850, la medicina social se inscribió en la problemática de la heterogeneidad racial de la población. La marihuana, al identificarse como una práctica antaño indígena, osciló entre el orgullo y el desprecio nacional. Las primeras investigaciones médicas sobre su consumo se pensaron desde marcos psiquiátricos que asociaban a la planta con la locura y, poco más tarde, con la potencial criminalidad. En este sentido, aunque ya no se consideraron los argumentos religiosos que promovieron su prohibición, la medicina moderna mantuvo el estigma sobre la planta al tratarse de un elemento íntimamente relacionado con prácticas no occidentales. El motivo de la prevalente caracterización negativa del cannabis fue el racismo contenido en una gubernamentalidad acostumbrada a obrar sobre poblaciones homogéneas.

Referencias bibliográficas

- Academia Farmacéutica de la Capital de la República (1846). *Farmacopea mexicana formada y publicada por la Academia Farmacéutica de la Capital de la República*. Imprenta de Manuel de la Vega.

- Agostoni, C. (2003). *Monuments of progress: Modernization and Public Health in Mexico City, 1876-1910*. University of Calgary Press, University Press of Colorado, IIH-UNAM.
- Aguirre Beltrán, G. (1957). *El Proceso de Aculturación*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aguirre Beltrán, G. (1963). *Medicina y Magia: El proceso de aculturación en la estructura colonial*. Instituto Nacional Indigenista.
- Alzate, J. A. (1985)]. *Memorias y Ensayos*. Universidad Nacional Autónoma de México. (Publicado originalmente en 1772 como Asuntos Varios Sobre Ciencias y Artes).
- Arcila, E. (1947). Ideas económicas en Nueva España en el siglo XVIII. *El Trimestre Económico*, 14(53), 68-82.
- Archivo Histórico del Ex-Ayuntamiento de la Ciudad de México (1869). Caja: 39-12.
- Archivo Histórico de Querétaro, Fondo Poder Ejecutivo, Sección Fomento IV, exp. I.
- Braudel, F. (2016). *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II. Tomo primero*. Fondo de Cultura Económica. <https://www.cristoraul.org/SPANISH/sala-de-lectura/Historia-general-de-Espana/LIBROS/Braudel-Fernand-ElMediterraneoyFelipe-II.pdf>
- Campos, I. (2012). *Home Grown. Marijuana and the Origins of Mexico's War on Drugs* (Epub ed.). The University of North Carolina Press. <https://academic.oup.com/north-carolina-scholarship-online/book/20756>
- Cruz Rodríguez, M. S. (1991). La emergencia de una ciudad novohispana: la ciudad de México en el siglo XVII. *Espacios de Mestizaje Cultural: Anuario conmemorativo del V Centenario de la Llegada de España a América*. Tomo 3, 89-115.
- Cruz Rodríguez, M. S. (1992). Plenitud y crepúsculo de una ciudad colonial: la ciudad de México en el siglo XVIII. Vi-

- siones y Creencias: Anuario conmemorativo del V Centenario de la llegada de España a América*. Tomo 4, 185-217.
- Davenport-Hines, R. (2003). *La búsqueda del olvido. Historia global de las drogas, 1500-2000*. Turner Publicaciones, Fondo de Cultura Económica.
- D. La Vega, M. (2010). *Farmacopea mexicana formada y publicada por la Academia Farmacéutica de la Capital de la República*. Kessinger Publishing
- Foucault, M. (1977). El nacimiento de la medicina social. *Revista Centroamericana de Ciencias de la Salud*, (6), 89-108.
- Foucault, M. (2001). *Los anormales: curso en el Collège de France (1974-1975)*. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2008). *The Birth of Biopolitics: lectures at the Collège de France 1978- 1979*. Palgrave Macmillan.
- Foucault, M. (2018). *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France 1977-1978*. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2021). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France 1975-1976*. Fondo de Cultura Económica.
- Gaoni, Y. y Mechoulam, R. (1964). Isolation, Structure, and Partial Synthesis of an Active Constituent of Hashish. *Journal of the American Chemical Society*, (86), 1646-1647. doi.org/10.1021/ja01062a046
- Guba Jr., D. A. (2021). Taming the Orient: France and the First Global Movement to Medicalize Cannabis, ca. 1800–1850. En Richert, L. y Mills, J. (Editores), *Cannabis: Global Histories* (pp. 131-156). The MIT Press.
- Klein, H. (1985). La economía de la Nueva España, 1680-1809: un análisis a partir de las Cajas Reales. *Historia mexicana*, 34(4), 561-609.

- Martínez, S., Aceves, P. y Morales A. (2007). Una nueva identidad para los farmacéuticos: la Sociedad Farmacéutica Mexicana en el cambio de siglo (1890-1919). *Dynamis*, 27, 263-285.
- Mills, J. (2003). *Cannabis Britannica: Empire, Trade, and Prohibition 1800–1928*. Oxford University Press.
- Moreau de Tours, J. J. (1845). *Du hachisch et de l'aliénation mentale*. Librairie de Fortin, Mason.
- Ochoa, A. (1980). Las investigaciones de Crescencio García sobre la medicina popular. Relaciones. *Estudios de Historia y Sociedad*, 1(4), 79-99.
- Oliva, L. (1853). *Lecciones de farmacología: por el catedrático del ramo en la universidad de Guadalajara*. Tipografía de Rodríguez.
- Olvera Hernández, N. A. y Schievenini Stefanoni, J. D. (2017). Denominaciones indígenas de la marihuana en México. Investigación documental de la relación entre el pipiltzintzintli y la planta de cannabis (siglos XVI-XIX). *Revista Cultura y Droga*, 22(24), 59-77.
- Ortiz-Reynoso, M. y Cuevas, G. E. (2023). Johann Wilhelm Schaffner, Leopoldo Río de la Loza, and Elemental Analysis in Mexico. *History of Pharmacy and Pharmaceuticals*, 64(2), 154-186. <https://doi.org/10.3368/hopp.64.2.154>
- O'Shaughnessy, W. B. (1843). On the Preparations of the Indian Hemp, or Gunjah (Cannabis Indica). *Provincial Medical Journal and Retrospect of the Medical Sciences*, 5(122), 343-347. <http://www.jstor.org/stable/25491786>
- Palti, E. J. (2018). *Una arqueología de lo político: regímenes de poder desde el siglo XVII*. Fondo de Cultura Económica.
- Pérez, G. (1886). *La marihuana. Breve estudio sobre esta planta*. [Tesis para examen profesional de medicina]. Facultad de Medicina de México, Ciudad de México.

- Pérez, T. (2018). Raza y construcción nacional. México, 1810-1910. En Pérez, T. y Yankelevich, P. (Coordinadores), *Raza y Política en Hispanoamérica* (pp. 61-99). Iberoamericana, Bonilla Artigas Editores, El Colegio de México.
- Poder Ejecutivo Federal de los Estados Unidos Mexicanos y Secretaría de Gobernación. (1920, 15 de marzo). *Disposiciones sobre el comercio de productos que pueden ser utilizados para fomentar vicios que degeneren la raza y sobre el cultivo de plantas que pueden ser empleadas con el mismo fin*. Diario Oficial, 14(63).
- Quintana, A. (2011). Biopolítica y salud pública según M. Foucault. *Estudios Filosóficos*, 60, 435-451.
- Romero, J. L. (2023). *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Siglo XXI Editores. http://www.iunma.edu.ar/doc/MB/lic_historia_mat_bibliografico/Historia%20Latinoamericana%20II/Unidad%204/Romero-Jose-Luis-Latinoamerica-Las-Ciudades-y-Las-Ideas-FINAL.pdf
- Rosen, G. (1953). Cameralism and the Concept of Medical Police. *Bulletin of the History of Medicine*, 27(1), 21-42.
- Rosen, G. (2015). *A history of public health*. Johns Hopkins University Press.
- Schievenini, J. D. (2018). *La criminalización del consumo de marihuana en México (1912-1961)*. [Tesis de doctorado en Historia]. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Schievenini, J. D. (2021). A Historical Approach to the Criminalization of Marijuana Use in Mexico. En Richert, L. y Mills, J. (Editores.), *Cannabis: Global Histories* (131-156). Cambridge, The MIT Press.
- Schievenini, J. D., y Pérez-Ricart, C. (2020). Pasado y presente de los usos medicinales del cannabis en México. *Redes*.

- Revista De Estudios Sociales De La Ciencia Y La Tecnología*, 26(50), 115–145. doi.org/10.48160/18517072re50.11
- Sociedad Farmacéutica Mexicana (1874). *Nueva farmacopea mexicana (primera edición)*. Imprenta de Ignacio Escalante.
- Sociedad Farmacéutica Mexicana (1884). *Nueva farmacopea mexicana (segunda edición)*. Imprenta de Francisco Díaz de León.
- Sociedad Farmacéutica Mexicana (1896). *Nueva farmacopea mexicana (tercera edición)*. Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento.
- Velásquez, A. (2011). *Historia de la marihuana en México*. Biblos y Tlacuilos.
- Vetancourt, A. (1698). *Teatro mexicano. Descripción breve de los sucesos ejemplares históricos y religiosos del Nuevo Mundo de las Indias*. <https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.do?id=1049>
- Wallerstein, I. (2011). *El moderno sistema mundial I. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía-mundo europea en el siglo XVI*. Siglo XXI Editores.
- Zavala-Pelayo, E. (2016). Colonial Pastoralism in Latin America: New Spain's Biopolitical Religious Regime. *Politics, Religion and Ideology*, 17(2-3), 172-190.
- Zavala-Pelayo, E. (2017). *Gubernabilidades y tecnologías religiosas de gobierno en América Latina: una propuesta teórico-analítica*. XXXI Congreso ALAS, Montevideo, Uruguay.

Imaginar los cuerpos y las violencias *en corto*. Breves narrativas de ficción desde el cine de animación en México

Ilse Mayté Murillo Tenorio

Introducción

Representar las violencias, ya sean físicas, simbólicas o estructurales, es un ejercicio complejo y polémico (Žižek, 2009). Sin embargo, es necesario abordar dichos temas para enfatizar problemáticas sociales que es urgente transformar o enmendar. En este caso, se plantea que las narrativas audiovisuales, particularmente las cinematográficas, son una vía idónea para emprender dicha tarea por ser un medio masivo de comunicación de gran impacto y de fácil acceso (IMCINE, 2023), además de las virtudes que tiene el lenguaje cinematográfico para imaginar, codificar y representar las violencias.

Proponemos retomar algunos cortometrajes de ficción cuyas características —tales como su corta duración, uso de la animación (*stop motion*, *puppets* o marionetas, objetos animados), ausencia de diálogos o voces en *off*— dan cuenta de formas novedosas y singulares de situar, representar e imaginar las violencias sociales y estructurales que vivimos actualmente en México, sin acudir a las violencias (de género, étnico-raciales, etarias) gráficas y verbales realistas en un sentido formal (de la forma cinematográfica). En este sentido, parte del propósito es informar cómo se han configurado las formas de creación

y producción cinematográficas en México y la manera en que se han incorporado en los canales de difusión y comercialización, tratando de asumir un lugar más visible en el marco industrial, cultural y artístico de lo que implica el fenómeno cinematográfico.

Para alcanzar estos propósitos, en un primer momento plantearemos ideas y reflexiones en torno al cortometraje, a su naturaleza, a sus formas y posibilidades narrativas, y cómo a partir de ellas se puede crear un lenguaje propio, incluso alejándose de las convenciones hegemónicas del largometraje. Posteriormente, expondremos nociones y revisiones sobre el cine de animación y los códigos propios del lenguaje cinematográfico para abordar temáticas sociales. En particular, nos centraremos en la técnica *stop motion*, pues consideramos que propone un discurso ontológico pertinente para situar las corporalidades en marcos más flexibles por la plasticidad que ofrecen los materiales y las herramientas incorporadas desde esta propuesta estética. De este modo, planteamos una dimensión de lo ontológico que se entrecruza con las nociones del cuerpo y las premisas cinematográficas del cortometraje y del cine de animación en *stop motion*.

Asimismo, consideramos relevante hablar desde este lugar del quehacer cinematográfico porque México se ha convertido en un semillero y, a su vez, en un referente internacional de producciones cinematográficas enfocadas en la creación de animación, destacando las creaciones de *stop motion*:¹ Jalisco, con el Centro de Animación *El Taller de Chucho*² (financiado por el director multipremiado y reconocido internacionalmente, Guillermo del Toro); Puebla, con *Kraneo Estudio*,³ que se dedica a la producción comercial (publici-

¹ El catálogo de la plataforma digital de cine Nuestro Cine Mx da cuenta de ello. La mayoría de los cortometrajes se pueden ver de manera gratuita. Disponible en <https://nuestrocine.mx/>

² Véase sitio web oficial <https://www.tallerdelchucho.com/index.html>

³ Véase sitio web oficial <https://kraneoestudio.com/>

dad también) y artesanal o de autor, y *Cinema Fantasma*,⁴ en ciudad de México.

Coincide que algunos de los cortometrajes que seleccionamos para este texto tienen vínculos con estos referentes: *Jacinta* (Karla Castañeda, 2008), *Elena y las sombras* (César Cepeda, 2016) y *Fuego* (Romina Díaz Araujo y Helena Cobo, 2021). Si bien actualmente el catálogo de este tipo de proyectos de animación es diverso y vasto, los cortometrajes elegidos nos permiten trazar un eje de análisis donde convergen cuestiones como las corporalidades, las violencias (subjetivas y estructurales), así como las posibilidades de transformación y transgresión de los límites y marcos del cuerpo, expandiendo los horizontes y los imaginarios del mismo.

Cortometraje: tiempo y poesía

Actualmente, existen muchos estudios especializados sobre el fenómeno cinematográfico que abordan tanto cuestiones teóricas y conceptuales, como técnicas y creativas. Desde las primeras décadas en que se popularizó el cinematógrafo —y otros aparatos que reproducían imágenes en movimiento—, y con ello distintas formas de narrativas, hubo personajes clave que tuvieron la osadía de teorizar sobre el cine como una forma de lenguaje autónomo frente a otras manifestaciones técnicas y artísticas.

No obstante, a más de un siglo de haberse propagado y popularizado el cinematógrafo y el cine como una manifestación cultural, artística y de entretenimiento, poco se ha estudiado, teorizado y escrito sobre el cortometraje. Lo anterior resulta curioso, pues podría pensarse que, al menos en el sentido estrictamente del tiempo cinematográfico, es decir, de la duración de una película, en los inicios del cine se emprendían ejercicios de cortometraje. No está de más poner ejemplos emblemáticos como las primeras vistas de los

⁴ Véase sitio web oficial <https://www.cinemafantasma.com/>

hermanos Lumière, cuya duración no rebasaba el minuto (Sadoul, 2007, p. 16).

Si quisiéramos rastrear indicios tempranos del cortometraje, nos tendríamos que remontar a la etapa precinematográfica (Sadoul, 2007, p. 16), cuando se difundieron los juguetes ópticos (fenaquitoscopio, zoótropo, praxinoscopio o zoopaxiscopio).⁵ Estas tecnologías ópticas previas, sobre todo el teatro óptico, anunciaban los primeros ejercicios del lenguaje cinematográfico al jugar con la imagen animada (dibujos animados) en movimiento (Sadoul, 2007, pp. 5-15). Es decir, los dibujos animados, como experimentos iniciales del cortometraje mediante un juego de espejos y lentes, permitían proyectar imágenes de fondo y, sobre ellas, figuras pintadas a mano que simulaban movimiento y acción (Morala, 2020).

Un claro ejemplo de ello es la obra pionera de Émile Reynaud, *¡Pobre Pierrot!* (1892), considerada la primera obra de cine de animación en la historia de la cinematografía mundial (Morala, 2020).⁶ Así pues, un ejercicio precinematográfico de casi cinco minutos de duración da la pauta para empezar a imaginar y situar el cortometraje como una forma de contar narrativas con una trama y personajes desarrollados. Sadoul lo ha nombrado el creador del dibujo animado (2007, p. 12) y comenta que *¡Pobre Pierrot!* es un ensayo de teatro dibujado, una pantomima lumínica (2007, p. 12).

Si lo pensamos desde otra perspectiva, así como el cine surgió como una suerte de ejercicio documental —dado que la intención primordial era realizar un registro de las realidades y cotidianidades—,

⁵ Véase el Museo Virtual de Aparatos Cinematográficos (MUVAC), de la Filmoteca de la UNAM: <https://museovirtual.filmoteca.unam.mx/>

⁶ *¡Pobre Pierrot!* (*Pauvre Pierrot!*, título original en francés) es una película francesa de dibujos animados de Émile Reynaud, que se estrenó en noviembre de 1892 en el Musée Grévin de París y se proyectó ininterrumpidamente hasta febrero de 1894 mediante el teatro óptico. Véase cortometraje animado en <https://www.youtube.com/watch?v=zDKWNOeN5CQ>

también podríamos especular que el cine emergió de manera natural y orgánica en formato de cortometraje, pues las propias limitaciones del material utilizado (celuloide), así como las incipientes experimentaciones narrativas y de montaje, incluso el primer cine de ficción, se podrían enmarcar dentro del formato de cortometraje (Vallarelli, 2020, s/p). En este sentido, la caracterización, más que la definición de un cortometraje, se ve condicionada por la noción de tiempo, pues una narración breve implica la adopción de formas de estilos distintos en contraste con las convenciones de un largometraje (Vega de Unceña, 2018, p. 4).

Si bien el cortometraje se ha considerado un formato menor, este ha pervivido a través del tiempo, pues al tener una duración que, bajo ciertos estándares consensuados, es de un máximo de treinta minutos, requiere de menos jornadas de trabajo y de rodaje; por ende, demanda menos recursos humanos y capitales para llevarse a cabo. Por lo mismo, parece ser que “desde el proceso de enseñanza, el corto aparece como la opción ideal para *testear* de forma práctica casi la totalidad de los conceptos introducidos desde la teoría”, o bien “una rareza perdida en la programación de un festival de cine” (Vallarelli, 2020, s/p). Pareciera que el ejercicio del cortometraje es solo una forma de entrenamiento para llegar a ser director de cine, como si el dirigir cortometrajes no pudiera representar ese título, tal como lo dice Vallarelli (2020, s/p): “El objetivo siempre es el mismo: llegar a ser un director de cine. Y director de cine es el que hace largometrajes”.

En otras ocasiones también acompañan la presentación o estreno de alguna película y funcionan como una antesala del espectáculo “mayor”, que es el largometraje, como especie de acompañamiento, como películas de clase B (Vallarelli, 2020, s/p). Lo anterior da cuenta de que hay mucho potencial en la creación de cortometrajes; sin embargo, el hecho de seguir considerándolo como un formato de expresión cinematográfica menor, continúa dejándolo al margen de la

gran industria, así como de los espacios de discusión académica. Por el contrario, si bien no hay mucha literatura al respecto, hay algunos autores y autoras que se han dado a la tarea de proponer una serie de premisas y supuestos teóricos y técnicos que le dan vida y autonomía propia al cortometraje al considerar que no es “una película más corta”, sino que tiene una “poética propia” (Vallarelli, 2020, s/p).

Hace un par de décadas, estudiosos pioneros del tema como Richard Raskin (1998) y Saara Cantell (2004, p. 2), realizaron un ejercicio interesante de clasificación o categorización de los tipos de cortometraje que puede haber, alejándose de los cánones que han caracterizado comúnmente a los largometrajes. Raskin (1998, pp. 28-29) proponía una posible categorización del cortometraje que no derivara de disciplinas ajenas al quehacer propiamente cinematográfico, como la lingüística, la semiología y el psicoanálisis, las cuales consideraba que habían colonizado por décadas los estudios teóricos del cine.⁷

Asimismo, Saara Cantell, teórica y realizadora de cortometrajes, sostiene que este formato ha sido considerado como una especie de preámbulo o antesala de lo que sería la verdadera meta, es decir, un largometraje: “Directing short films is just something one has to do in order to learn to make the ‘real’ feature films” (Cantell, 2004, párr. 1). Cantell considera pertinente teorizar sobre el cortometraje partiendo de su propia ontología,⁸ pues por su naturaleza es poco viable pen-

⁷ Los cinco parámetros que Raskin propone son los siguientes: 1) Causality/Choice, 2) Consistency/Surprise, 3) Image/Sound, 4) Character/Object y 5) Simplicity/Depth. Para ver detalles: consultar Richard Raskin, “Five Parameters for Story Design in the Short Fiction Film”, P. O. V. (Point of View), núm. 5, marzo 1998. Disponible en Five Parameters for Story Design (au.dk)

⁸ Los cinco tipos que propone Saara Cantell son los siguientes: have labelled the categories as follows: 1) Short film as poem, 2) The metaphoric short film, 3) Short film as joke, 4) Short film as comercial y 5) The Zen of short filmmaking. Para ver detalles: “Poetry on Screen or Visualised Jokes? An Approach to the Genres of Short Fiction Films”, P. O. V. (Point of View), núm. 18, 2004. Disponible en Poetry on screen or visualised jokes? (au.dk)

sar que se puede construir una trama en tres actos; tampoco es viable profundizar en los personajes, como en su perfil psicológico, por ejemplo. Por lo mismo, el cortometraje ha derivado en otras formas de planteamiento narrativo, acercándose a ciertos aspectos técnicos o elementos estéticos, donde el montaje no necesariamente sigue una línea narrativa o argumental ordenada y coherente en el espacio y en el tiempo. Al respecto, destaca las siguientes características:

Lifting one intense moment into the light, using seemingly meaningless common pictures to tell about deeper themes, and eventually revealing a new, unexpected aspect to give a new level of meaning to everything that was shown before. These are all typical properties of storytelling for both poetry and short films (Cantell, 2004, párr. 21).⁹

Por otra parte, Annemarie Meier (2023) sugiere que, además de tomar en cuenta otras reflexiones teóricas sobre narrativas literarias, también es importante incorporar otros ejercicios narrativos y estéticos como el cómic y la animación, así como las series de televisión y los videojuegos, que son formatos relacionados estrechamente con el quehacer cinematográfico del cortometraje. Del mismo modo, menciona que a pesar de que resultan interesantes y necesarias las propuestas teóricas y clasificatorias del cortometraje —como las de Raskin y Cantell—, muchos realizadores, incluso docentes e investigadores, se rehúsan a esta práctica clasificatoria, pues defienden el carácter anárquico y libre que caracteriza en esencia la expresión del cortometraje (p. 6).

⁹ “Sacar a la luz un momento intenso, utilizar imágenes comunes aparentemente sin sentido para hablar de temas más profundos y, finalmente, revelar un aspecto nuevo e inesperado para dar un nuevo nivel de significado a todo lo que se mostró antes. Todas estas son propiedades típicas de la narración tanto en poesía como en cortometrajes” (traducción propia).

Finalmente, en este caso la intención es revalorar el ejercicio cinematográfico del cortometraje, no solo por sus chances de economizar el lenguaje formal y narrativo, sino por proponer posibilidades de contar historias desde un lenguaje o noción de lo imaginado y lo animado. Nos referimos propiamente al cine de animación, el cual en las últimas décadas ha cobrado mayor fuerza en las cinematografías latinoamericanas, legitimándose como una herramienta y una estrategia válida para representar y recrear realidades relevantes desde lo político, lo social y lo histórico (Lagunas y Muriello, 2023, s/p). Por tanto, nos interesa puntualizar algunos aspectos teóricos sobre el cine de animación, ya que el corpus a estudiar en este texto se encuentra enmarcado en estas particularidades narrativas y estéticas.

Cortometraje y animación: de lo poético a lo ontológico

Algunos estudiosos del cine de animación coinciden en que aún prevalece la creencia generalizada de pensar la animación en los medios televisivos y cinematográficos como un producto cultural y artístico dirigido específicamente a públicos infantiles o adolescentes (Luis Reyes, 2014, p. 7). Es incierto evaluar qué tanto prevalece la idea de que cuando hablamos de animación solemos pensarla como un producto derivado de la acción de dibujar (dibujo animado). Con los avances tecnológicos en torno a las creaciones de imágenes digitales, el dibujo animado es solo una manifestación más de la animación; pero estas diversificaciones de la animación no radican exclusivamente en los progresos tecnológicos, sino en otras formas y técnicas de construir imágenes animadas, como la técnica de *stop motion*, de la cual hablaremos más adelante.

Si en un primer momento nos ha resultado complejo proponer una definición de cortometraje, hacer lo mismo con el cine de animación lo es aún más, pues en este ejercicio se entretajan varios queha-

ceres de carácter técnico y artístico para crear representaciones de imágenes que resulten en representaciones cinematográficas. Quienes han teorizado sobre el tema dan cuenta de lo complicado que resulta, así como de algunas paradojas epistemológicas y ontológicas. Al respecto, Andy Joule (2011, p. 55) reflexiona sobre las polivalencias del tiempo en la creación de imágenes animadas, del tiempo de los creadores al animar objetos y personajes y del tiempo que hay que contemplar para crear el efecto óptico del movimiento para el espectador. La animación es, entonces,

un medio basado en el tiempo. Se trata de una disección del tiempo, una exploración fragmentaria, un viaje de descubrimiento fotograma a fotograma. Mediante la idiosincrasia del cine y de la percepción visual, el animador intenta reconstruir su propia comprensión de la realidad, veinticinco veces por segundo (Joule, 2011, p. 57).

La noción de animación, según Joule, subyace a la propia noción ontológica del tiempo y nuestra percepción del mismo a partir de la ilusión óptica. El tiempo es clave para pasar de lo inanimado —lo que está estable, inmóvil— a lo animado, la imagen en movimiento, como lo es el cine. En este caso, es el movimiento de los objetos y la imagen en movimiento de los objetos en movimiento. Existe un tiempo configurado (animado) que se crea a partir de nuestro tiempo “real”. El tiempo “animado” solo sucede cuando se abre el obturador de la cámara, “llevando a una realidad temporal tan breve como un segundo, o 25 *frames* [cuadros] hasta tanto como 15 segundos o 375 *frames*” (Joule, 2011, p. 56). En este sentido, el tiempo animado no es una noción o fenómeno mental, sino un hecho, producto de la creación del animador, quien además de crear imágenes con objetos o dibujos, crea un tiempo animado; es un hecho nacido de un proceso creativo (Joule, 2011, p. 7).

Otra paradoja que nos ayuda a situar —no a definir— el proceso

creativo de animación es de carácter ontológico, pues la animación se expresa desde lo que no puede ser para poder ser, se proyecta desde la ilusión óptica, desde el engaño a la vista para hacernos creer que sí es. En palabras de Dean Luis Reyes (2014), crítico e investigador especializado en el tema, en el cine de animación:

Se manifiesta la paradoja de un mecanismo que, mientras intenta aparentar lo que no puede ser, se deja ver como un régimen asentado en la inestabilidad de sus presupuestos, en la entrada y salida periódica del espectador inmerso en una diégesis que se ofrece como si fuera real y que, sin embargo, no puede evitar exhibir su constitución anómala (p. 25).

Así pues, consideramos que las posibles definiciones de la animación subyacen en las paradojas, en las contradicciones de lo que es y no es, del tiempo detenido y el tiempo en movimiento (en términos cinematográficos y extracinematográficos). Resulta curioso que la Association Internationale du Film d'Animation (Asifa) haya establecido, en 1980, una definición de la animación que parte de una negación: "Cualquier producción cinematográfica que no sea el simple registro de la vida real a 24 fotogramas por segundo" (citado en Luis Reyes, 2014, p. 27). Por lo que, así como lo revisamos con respecto al cortometraje, donde su lugar emerge de lo que no es (largometraje), el cine de animación pasa por algo similar. Lo anterior da cuenta de que, si bien en la actualidad hay un panorama optimista sobre una mayor producción en el ámbito del cortometraje, y también del cine de animación, siguen siendo dos campos que, por lo menos desde la teorización y el análisis del fenómeno en su conjunto, son ejercicios en ciernes. Por lo mismo, resulta relevante y pertinente construir diversos canales de análisis y discusión del asunto.

Cabe destacar la presencia de los mexicanos en este espacio del cine de animación, particularmente en la creación de *stop motion*.

Si bien hay momentos clave en la historia del cine de animación en México¹⁰ desde la primera mitad del siglo XX, es en los años noventa que comenzaron a destacar un grupo de personas que, de manera colaborativa, desarrollaron propuestas singulares y con un sello propio del cine de animación, sobre todo de la técnica *stop motion*. Un personaje clave en este contexto fue Rigoberto Mora, que se inició en esta técnica cinematográfica a partir de 1987. Cabe señalar que fue socio de Guillermo del Toro en la compañía *Necropia*, especializada en maquillaje protésico, animación y efectos especiales (Gómez y Andalón, 2022, p. 14). Sumado a ello, la aparición de ciertas tecnologías de video permitió que estos pioneros en la técnica de *stop motion* pudieran incursionar de manera más sofisticada en el cine de animación.

Además, esto se compagina con el crecimiento de una cultura cinematográfica que se fue reflejando en la consolidación de uno de los festivales más importantes en la escena nacional e internacional, el Festival Internacional de Cine de Guadalajara. Hoy Jalisco se reconoce como un semillero de talentos especializados en el cine de animación a partir de la técnica *stop motion*, que en gran medida se debe al impulso que se les dio desde la década de los noventa. Actualmente, realizadores como Guillermo del Toro, han apostado a estos proyectos y se han encargado de crear espacios de enseñanza, así como de apoyos para la producción de este tipo de cinematografías; un ejemplo de ello es *El Taller de Chucho* (Gómez y Andalón, 2022, p. 49). También destacan otros referentes geográficos del país, como el *Kraneio Studio*, fundado en 2016 y ubicado en la ciudad de Puebla, así como el estudio *Cinema fantasma*, situado en la ciudad de México (Gómez y Aladón, 2022, p. 53).

¹⁰ Para profundizar en la historia de la animación en México, véase Samuel Lagunas Cerda, Historia de la animación I, II y III, *Cine Divergente* [Revista Digital], 3 abril 2023. <https://cinedivergente.com/historias-de-la-animacion-mexicana-i/>

Animación y *stop motion*. La ontología de los cuerpos animados

La técnica de *stop motion* consiste en un proceso de animación con marionetas que se lleva a cabo mediante muñecos articulados (o por sustitución) que pueden ser contruidos con diferentes materiales, como plastilina, arcilla, madera, metal, caucho, tela, piel, papel, plástico (látex) o cualquier otro material sólido (Esquivel García, 2017). Dichos materiales pueden articularse, combinarse y yuxtaponerse de modos distintos y ser maleables de manera acorde con las intenciones narrativas y estéticas de los creadores.

Lo que distingue al *stop motion* de otras técnicas de animación —a excepción de lo que se conoce como *animación directa*— es el énfasis en la materialidad de las sustancias, cosas y objetos con las que se trabaja, y el uso de técnicas artesanales, como el bricolaje (Orfila y Ortega-Grimaldo, 2023, p. 18). La riqueza de texturas que emanan de los objetos y marionetas contruidas dan pie a problematizar y reformular cómo es que se involucran los sentidos en los momentos de creación, así como el consumo de imágenes animadas para desestabilizar la jerarquía que se le ha dado al sentido de la vista. Al respecto, Jorgelina Orfila y Francisco Ortega-Grimaldo (2023) comentan lo siguiente:

Dar prioridad al ojo y a la visión por encima de la mano y el tacto, autorizó a Descartes a concebir al mundo y al espacio como entidades que expresaban leyes universales racionales que podían entenderse a través de la geometría y a establecer el valor heurístico de la abstracción, las representaciones mediadas del mundo, y la ciencia (p. 16).

El teórico y especialista en cine de animación Paul Wells (2014), describe las figurillas o marionetas (*puppets*) en estos términos: “The puppet is a working amalgamation of primary materials and elements, and fundamentally, an object designed in a specific way to act at the

behest of the manipulations of the animator” (p. 5). Bajo esta misma óptica, el ejercicio de animación con la técnica de *stop motion* posibilita replantear los modos de imaginar los cuerpos desde una materialidad o “cosidad” que se nos presenta como maleable, porosa, distorsionada y desarticulada; a su vez, nos permite trascender los límites y patrones de pensar el cuerpo en un sentido uniforme y unívoco, como una unidad indivisible y estática.

Jean-Luc Nancy, en su ensayo *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma* (2011), propone esta desarticulación y desfiguración del cuerpo, partiendo de la idea —antidescartiana— de que el cuerpo se desvincula del alma, el cuerpo es alma y viceversa:

El cuerpo es simplemente un alma. Un alma arrugada, grasa o seca, peluda o callosa, áspera, flexible, crujiente, graciosa, flatulenta, irisada, nacarada, pintarrajada, cubierta de organdí o camuflada de caqui, multicolor, cubierta de mugre, de llagas, de verrugas. Es un alma en forma de acordeón, de trompeta, de vientre de viola (p. 17).

Así pues, el ejercicio táctil genera una experiencia distinta en los creadores de imágenes animadas, manipulando las figurillas que realizan para otorgar significados y dimensiones que rebasan las dimensiones del mundo real y de los cuerpos habituales, así como las convenciones del lenguaje cinematográfico. De igual modo, la experiencia para el espectador puede resultar diferente y singular, pues nos enfrentamos a imágenes que incorporan objetos y figurillas que deambulan entre los lindes del realismo y lo fantástico, desestabilizando las formas tradicionales de mirar las imágenes.

La maleabilidad de texturas y proporciones de los objetos creados a partir del ejercicio de la animación y de *stop motion* permite a su vez jugar con propuestas estéticas que proyectan distintas formas de corporalidades y de narrativas atravesadas por las violencias. En este caso, interesa abordar las violencias en un sentido ético y estético. Las

formas cinematográficas del cortometraje, así como las formas propias de la animación, brindan la posibilidad de exponer narrativas de las violencias de maneras novedosas, las cuales pueden ser reconocibles en el contexto nacional y/o global. Antes de adentrarnos en los filmes, es pertinente aterrizar algunas nociones clave sobre las corporalidades y las violencias.

Cuerpos animados, cuerpos expandidos ante las violencias

Las violencias atravesadas en los cuerpos toman distintos aspectos, pues no necesariamente los trastocan de manera física. La violencia física, simbólica, institucional, emocional, etcétera, se manifiesta de distintas formas en los cuerpos, desde los cuerpos y en relación con los cuerpos. Al respecto, Slavoj Žižek (2009) sostiene que de la violencia social se pueden derivar dos tipologías básicas: la subjetiva y la objetiva. La primera hace alusión a la que es directamente visible, a la que es “practicada por un agente que podemos identificar al instante” (p. 9), manifestada en la fisicidad de los sujetos. La segunda se divide, a su vez, en dos formas: en primer lugar, está la violencia “simbólica”, la cual se encuentra engranada en el lenguaje y sus formas; en segundo lugar, está la violencia “sistémica” o estructural, la cual deriva en las consecuencias del funcionamiento de los sistemas económico y político (Žižek, 2009, p. 10). Mientras que la violencia subjetiva puede ser apreciada en el momento en que una cosa en estado “normal” se perturba, la objetiva resulta imperceptible, pues es inherente a aquellas cosas en un supuesto estado de normalidad, manifestada sobre todo en las estructuras sociales y culturales.

Estas violencias polimorfos enmarcan las vidas y los cuerpos de estos personajes, en donde la precariedad de los mismos, de acuerdo con Judith Butler (2009) condiciona la ontología corporal, la cual implica “repensar la precariedad, la vulnerabilidad, la dañabilidad, la interdependencia, la exposición, la persistencia corporal, el deseo, el

trabajo y las reivindicaciones respecto al lenguaje y a la pertenencia social” (p. 15). Para la autora, la ontología corporal está ligada a aspectos sociales y políticos, a instituciones, a normas y a códigos jurídicos, morales y culturales (Butler, 2009); esto configura las precariedades que son una atribución inherente a todo ser humano desde el momento en que nace y es arrojado al mundo, pues “ser un cuerpo es estar expuesto a un modelado y a una forma de carácter social (...) El cuerpo está expuesto a fuerzas social y políticamente articuladas” (Butler, 2009, pp. 15-16).

Butler problematiza sobre la noción de precariedad desde un matiz ontológico social, no solo en un sentido de desigualdades sociales, económicas y políticas; asume que todo ser humano es precario dado que necesita una red de apoyos, soportes y cuidados por parte de otros seres. Ahí radica la precariedad, puesto que se asume como una atribución *natural* de todo ser humano desde que nace. Lo relevante es ubicar las formas en que se subsanan esas precariedades y las posibilidades que tiene cada cuerpo y cada vida para hacerlo en función de sus condiciones de vida sociales (Butler, 2009, p. 15). En este cuerpo, cada cuerpo es susceptible de dañabilidad o vulnerabilidad, pero los marcos que condicionan estos cuerpos y sus vidas dependen de las situaciones de desigualdad social, económica, de género, física o de edad.

Bajo esta mirada, en los cortometrajes que se revisan se sitúan distintos tipos de violencia donde esta se manifiesta de manera subjetiva; es decir, de algún modo se hace expresa en los cuerpos, es resultado de la violencia sistémica o estructural emanada de las instituciones y discursos políticos, morales y sociales que enmarcan nuestros cuerpos. Estas violencias van desde el abuso hacia mujeres, violencia explícita en *Fuego* al ser la protagonista encerrada en su casa por su pareja; también hay sugerencias más sutiles sobre violencias de carácter etario en *Jacinta*, con la simpática anciana que vive su soledad en el encierro de un asilo, o bien, en *Elena y las sombras*, cuando, a

partir de una narrativa fantástica y emotiva, nos da pistas de las violencias capacitistas que puede vivir una persona invidente, aunque esta “limitación” físico-corporal no detiene su posibilidad de expandir sus horizontes imaginativos.

Estas tres historias tienen en común la experiencia de vivir en el encierro, en el claustro de un asilo, en la reclusión de tu propio hogar o en el aislamiento emocional de un luto. Podríamos pensar en el encierro corporal y de cómo, a través de estas historias, se desestabilizan dichos encierros y dejan abiertas las puertas para reflexionar, en tono crítico y desde lo poético, sobre estas violencias y corporalidades y sus transformaciones en un sentido ontológico y epistemológico.

*Jacinta*¹¹

La historia de Jacinta sucede en el claustro de un asilo. Vive sus días sentada en su silla mecedora, viendo hacia al exterior cómo pasa la vida de manera vertiginosa mientras se dedica a tejer infatigablemente. Pasan los años y su rutina no cambia, tan solo su cuerpo, que se achica, se encorva y se agrieta cada vez más. Un día decide echar un vistazo al patio interior de la residencia para ancianos y se da cuenta de que no hay mucha diferencia entre estar en el encierro de su habitación y el encierro de un patio interior, pues la monotonía, la soledad y el hastío inundan esa prisión de la vejez. Sus compañeros también parecen vivir en una suerte de redundancia cotidiana; un par de ancianos se entretienen con el ajedrez en una jugada repetitiva e infinita, mientras que otra compañera yace parada casi inamovible, sosteniéndose en su andadera, y solo decide movilizar su cuerpo para

¹¹ Karla Castañeda, 2009 (9 min.). Mejor cortometraje de animación (2008) en los Premios Ariel, en el Festival Internacional de Cine de Morelia y en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara, México. Mejor animación en el Festival de Cine de Medio Oriente, Abu Dhabi. Mención especial del jurado (2008) en el Short Shorts Film Festival, México. Mención especial del jurado (2008) en el Festival Internacional de Cine Expresión en corto.

acercarse a servirle leche a su gato en un recipiente regordete. Jacinta, ante este panorama, prefiere permanecer en su claustro solitario mientras se instaure de nuevo en su tejido, sin parar, hasta que cae en la cuenta de que se ha acabado su estambre. En este momento hace una pausa para sopesar qué puede hacer, si puede o desea continuar. Revisa al interior de su corazón y se da cuenta de que hay gusanos carcomiéndolo poco a poco. Es entonces cuando cae en la cuenta de que es el momento de partir, de liberarse de la prisión en la que vive, de la prisión de un cuerpo que ya no la sostiene. Finalmente, emprende el vuelo hacia otros lares, donde no es necesaria la corporalidad.

Este cortometraje recrea una estética visual realista y expresionista en la que se destacan texturas corroídas entre los muros, los muebles y la decoración de la habitación de Jacinta, con pinceladas que recuerdan un estilo expresionista alemán —lo cual no resultaría extraño dada la afinidad que hay con Guillermo del Toro—, sobre todo cuando, desde el exterior, podemos ver la ventana del cuarto de Jacinta, de aspecto sombrío y con líneas curvadas que la enmarcan, acompañada de ramas torcidas. Resaltan también las líneas curvas de la puerta, el ropero y el retrato, así como la luz tenue que entra en su habitación, la cual permite jugar con claroscuros y sombreados, elementos característicos del expresionismo alemán. Cabe destacar que la realizadora Karla Castañeda ha mostrado particular interés en crear atmósferas situadas desde el realismo mágico, incorporando algunos elementos fantásticos propios del expresionismo alemán, tal como se puede apreciar en su cortometraje *La noria* (2012) (Gómez y Andalón, 2022).

En *Jacinta* se percibe la soledad en la que viven los ancianos. Si bien en la trama no hay interés explícito en mostrarnos una realidad crítica sobre el abandono de los ancianos, a través del personaje de Jacinta se detonan ciertas reflexiones e interrogantes sobre las formas en las que viven los adultos de la tercera edad. Jacinta se encuentra atrapada en la monotonía de sus actos, al igual que sus compañeros

de residencia; los cuerpos deteriorados por el paso de los años, que ya no son “funcionales” fisiológicamente, pero tampoco social y económicamente. Una serie de violencias simbólicas y estructurales suelen atravesar (Žižek, 2009) los cuerpos signados por el género o, en este caso, por la edad; se vuelven vulnerables frente a tales condiciones a través de normas, organizaciones sociales y políticas, pues, de acuerdo con Judith Butler (2009):

Ser un cuerpo es estar expuesto a un modelado y a una forma de carácter social, y eso es lo que hace que la ontología del cuerpo sea una ontología social. En otras palabras, que el cuerpo está expuesto a fuerzas sociales y políticamente articuladas, así como a ciertas exigencias de sociabilidad –entre ellas el lenguaje, el trabajo y el deseo– que hacen posible el persistir y prosperar del cuerpo (pp. 15-16).

Este sentido ontológico que le otorga Butler a los cuerpos y su inevitable “dañabilidad”, se puede dimensionar más en un sentido estético y poético a partir del uso de *stop motion*. Paul Wells (2014) reflexiona sobre la vulnerabilidad de las marionetas, de su fragilidad material al manipularlas, ya que, al tocarlas de manera indebida, podemos trastocar y transformar esa materialidad:

There is almost a fetishistic fascination with photographing and touching the object as if it had some primal and unique significance. Touching for the most part is prohibited, of course, since the puppet for all its durability in production is somehow seen as fragile and breakable outside it (p. 7).¹²

La marioneta que da vida a Jacinta nos muestra, con trabajo meticuloso, cada arruga de su rostro, las curvaturas de su torso, la del-

¹² “Hay casi una fascinación fetichista por fotografiar y tocar el objeto como si tuviera algún significado primario y único. Por supuesto, está prohibido tocar en su mayor parte, ya que el títere, a pesar de su durabilidad en producción, de alguna manera se considera frágil y rompible fuera de él” (traducción propia).

gidez de sus brazos y piernas (Imagen 1), así como la delicadeza de su cabello canoso, lo cual le otorga una carga de realismo visual a la anciana, al mismo tiempo que sus ojos desproporcionados y desorbitados y su color de piel violáceo nos hacen sentir cierta extrañeza hacia ella. Este punto de encuentro entre lo realista y lo fantástico, da pie para recuperar y pensar en la paradoja enunciada anteriormente: la contradicción entre el ser y no ser. Por otra parte, el sentido ontológico que plantea Jean-Luc Nancy sobre los cuerpos, viene bien articularlo con este ejercicio plástico en *Jacinta* al enfatizar que el cuerpo es simplemente un alma con múltiples texturas y cicatrices (2011, p. 17). La corporalidad se presenta en un primer momento como una trampa de encierro, un marco o una prisión, al mismo tiempo manifiesta sus posibilidades de transformación y sublimación, que en un tono poético se representan a través de Jacinta al emprender su vuelo —fuera de cuadro— y abandonar el encierro del asilo, del mundo profano y de su cuerpo.

Imagen 1



Fuente: Fotograma recuperado de *Jacinta*, Karla Castañeda, 2008.

Elena y las sombras¹³

Elena es una niña que vive en una vecindad; entre el hastío y la nostalgia yace sentada en las escaleras de esta vivienda, en silencio, recordando a su madre mientras observa una fotografía que resguarda en un colguije. Pasan las horas y en la monotonía aparece una vecina sacudiendo un tapete, un pájaro en su jaula alimentándose y un pequeño ratón que acompaña a Elena en la soledad y en la abstracción. Esta estampa, que se repite constantemente, da cuenta de la tristeza en la que se encuentra inmersa la protagonista al recordar a su madre que, intuimos, ha muerto.

Esta monotonía asfixiante y aletargada en la que vive Elena se verá interrumpida al encontrarse con Félix, un niño singular que le da desconfianza, pues tiene un aspecto extraño: porta anteojos negros, burdos y toscos. En un segundo encuentro, Elena cae en la cuenta de que el niño es invidente, ya que empieza a acercarse a ella de manera torpe y tratando de mantener contacto a través de sus manos (Imagen 2). Pareciera ser que, a través de este ejercicio de contacto, Félix reconoce que Elena está pasando por un mal momento porque logra identificar el colguije que lleva puesto.

En un acto de empatía y perspicacia, Félix se quita sus lentes para ponérselos a Elena. Esto es una invitación a ver y vivir el mundo de modo distinto y desde sensaciones diferentes, poniendo el énfasis en lo táctil, en las experiencias sensoriales que subvierten la jerarquía de la vista y de los moldes que hemos instaurado en nuestra conciencia para experimentar el mundo. De algún modo, este cortometraje homenajea el proceso creativo de *stop motion*, en donde la intromisión del sentido del tacto es fundamental para moldear y dar textura a los personajes y los objetos que los rodean. Con las gafas puestas, Elena

¹³ César Gabriel Cepeda Sánchez, 2016 (8 min.). Selección Oficial del 14.º FICM y ganador del Premio a Cortometraje Mexicano en Línea. Nominación a un Premio Ariel (2016).

y Félix se sumergen en un mundo lleno de criaturas fantásticas, de luces de neón y sombras que cobran vida, como serpientes robóticas y pajarracos gigantes que desbordan los límites de las corporalidades humanas y animales. De este modo, la maleabilidad del cuerpo y los sentidos se potencian más allá de los límites corpóreos, pues el cuerpo, tal como lo dice Nancy, es lo interno y lo externo, está más allá de la materialidad. En este cortometraje, la piel y el tacto se convierten en el puente extensible para entrar en contacto con el mundo que rodea a los personajes, “sobre la que se cruzan las diferentes sensaciones, por las cuales nos tocamos y entramos en contacto, el cuerpo es el ser aquí y ahora, es la exposición de la existencia, de la superficie” (Vásquez Rocca, 2012, p. 8).

En este sentido, recuperamos algunas reflexiones de Orfila y Ortega (2023), cuando sostienen que “al fomentar un modo de relación con el mundo más-que-humano basado en el uso del tacto, el proceso de animación *stop motion* estimula formas alternativas de entender al mundo material y a su relación con el ser humano” (p. 18). Cuando comprendemos las corporalidades más allá de sus fronteras propiamente corpóreas y estas se expanden a partir de la creatividad y la imaginación, podemos pensar a los sujetos e incluso a los objetos que cobran múltiples sentidos. Así pues, desde la propuesta cinematográfica *stop motion*, podemos romper con ciertas ataduras esencialistas y unívocas que han enmarcado los cuerpos y su materialidad. La ontología de los cuerpos es siempre correlacional, es decir que todo cuerpo está “inextricablemente vinculado a la existencia de otros cuerpos, en el sentido de que cada cuerpo siempre está expuesto a una ‘multitud’ o a una ‘comunidad de cuerpos’” (Vásquez Rocca, 2012, p. 11).

César Gabriel Cepeda Sánchez, autor de este cortometraje —quien además de realizador se desempeña como profesor de la Universidad Autónoma de Puebla—, es miembro y fundador de *Kraneos Studio*, ubicado en Puebla. Ganador del Premio al Cortometraje en el Festival

Internacional de Cine de Morelia y nominado al Ariel, se ha convertido en un referente del cine de animación utilizando la técnica de *stop motion*. El realizador ha compartido algunas reflexiones que dan pie para pensar el *stop motion* como una propuesta estética que va más allá de la técnica, para abrazar su carácter ontológico al enfatizar que los mexicanos: “Somos por naturaleza constructores, creadores, artesanos, escultores, tenemos una larga tradición de artes plásticas; el vínculo entre lo artesanal, lo manual y el *stop motion* se da de manera natural para un mexicano” (citado en Laguna, 2023, párr. 3). Dicha reflexión nos vuelve a llevar al sentido ontológico que se resguarda en la creación cinematográfica, en las nociones y experiencias de los tiempos “reales” y cinematográficos, en la ontología de las materialidades, de los cuerpos y los objetos y de las posibilidades narrativas y estéticas de una técnica —o más bien un arte— como el *stop motion*.

Imagen 2



Fuente: Fotograma recuperado de *Elena y las sombras*, César Gabriel Cepeda Sánchez, 2016.

*Fuego*¹⁴

En este cortometraje, la trama se desarrolla en una comunidad rural, en el interior de una pequeña choza donde habita Xóchitl, una mujer embarazada que vive el encierro impuesto por su pareja. Mientras pasa el tiempo para que suceda su parto, ella idea un plan para escapar y ser libre para dar a luz a su hijo. Día tras día, después de seguir el ritual de preparar su café, regar sus plantas y ver cómo crecen, al igual que su vientre, va incendiando poco a poco uno de los muros de la casa que cubre con un mueble. Pero el humo derivado del fuego levanta sospechas y rumores entre los vecinos, al grado de creer que practica algún ritual chamánico o de hechicería.

Cuando llega el día del parto, Xóchitl no logra escapar del fuego, pues este se vuelve incontrolable —en parte provocado por su pareja— y consume su vivienda (Imagen 3). Sin embargo, se presenta una especie de aura a partir de pequeñas llamas del fuego, la cual alude a la transformación de su cuerpo en otra materialidad. Su cuerpo se sublima para trascender las violencias que la han vejado, junto con su bebé.

A lo largo de casi cinco minutos, Romina Díaz Araujo y Clara Helena Cobo Reyes —ambas originarias de Querétaro— exponen de manera poética la situación que viven las mujeres; las cifras de muertes por feminicidio son alarmantes y, en el caso de las mujeres indígenas, son inciertas. Al término del cortometraje aparecen algunos intertítulos con información al respecto, señalando que esto se debe, en gran medida, a que prevalece el miedo a denunciar por temor a represalias por parte de sus parejas u otros familiares. A esto se suma la falta de intérpretes que hay en las comunidades monolingües, pues esto limita el proceso de una posible denuncia con las instancias gubernamentales correspondientes. De este modo, vemos cómo las violencias vividas

¹⁴ Romina Díaz Araujo y Helena Cobo, 2021 (6 min.) Nominado al mejor cortometraje de animación en los Premios Ariel (2022). Selección Oficial en el Festival Internacional de Cine Silente.

por estas mujeres no solo atraviesan sus cuerpos por su condición de género, sino por su condición étnica.

Esto nos lleva a reflexionar desde lo que proponía Butler, al sostener que la violencia subjetivada a través de las instituciones se materializa en los cuerpos de las víctimas y en su relación con los victimarios. Los cuerpos son los contenedores de toda carga física y simbólica atravesada por la violencia social. La relación de los sujetos a través de sus cuerpos es mediada por las dominaciones, así, el cuerpo se convierte en un recipiente de violencias físicas y simbólicas, marcadas, mediadas y atravesadas por cuestiones como la clase, el género y la sexualidad (Foucault, 2000). La relación dialógica entre violencias estructurales o sistémicas y violencias subjetivas permite entreverar las relaciones de dominación y de poder que a su vez constituyen el Estado, en un sentido más amplio del término, en donde todos los ciudadanos, individual y colectivamente, participan como agentes activos para su dinamismo.

Esta animación en 2D, que utiliza muñecos de plastilina y arcilla, así como algunos artilugios de cartón y retazos de nubes y llamas de fuego animados, nos permite dar un vistazo a las múltiples violencias físicas y emocionales ejercidas hacia las mujeres. La narrativa carece de diálogos y el ritmo de la misma es llevado por una música extradiegética, relacionada con una sandunga que entona y musicaliza los lamentos y lágrimas de Xóchitl. Su pareja abusadora es personificada a través de una silueta negra y amorfa; representa la violencia y la oscuridad que ensombrece la vida de esta mujer.

Resulta relevante y singular la apuesta estética que construyen particularmente por algunos motivos ornamentales y simbólicos que aluden a representaciones de las culturas prehispánicas. Los vecinos, que con sus rumores fungen de algún modo como cómplices del abusador, son representados a través de figuras que delinean rostros compuestos por granos de maíz, los diálogos emitidos —sonorizados

a partir de susurros difusos— son representados mediante simbologías que aparecen en algunas representaciones de códices prehispánicos, pues se utilizan las vírgulas o volutas¹⁵ para evocar imágenes de sonido. Estos elementos se circunscriben en una atmósfera mística y ancestral que alude al imaginario de las deidades prehispánicas, lo que le da un toque fantástico a este cortometraje. No está de más mencionar que este filme toma inspiración del cortometraje *La bruja* (Gabriela Badillo, 2016), de la serie de animación *68 voces 68 corazones*¹⁶, proyecto para fomentar el orgullo de las comunidades indígenas a través del desarrollo de cuentos animados basados en historias de tradición popular y que son narrados en lenguas indígenas mexicanas (Castañeda, 2022).

La paradoja puede seguir funcionando como punto de explicación —o por lo menos de interpretación— para situar las manifestaciones de los cuerpos y las violencias en este tipo de representaciones cinematográficas, pues el cine de animación tiene la virtud, por llamarla de algún modo, de enunciar de formas distintas estas corporalidades violentadas al hacernos conscientes de que estamos como espectadores frente a la representación de una serie de imágenes que incorporan objetos animados, y no frente a un registro fotográfico en movimiento indicial, o bien un registro de eventos y personas reales o ante una realidad física. En este sentido, más que recrear historias en un tono realista (gráfico y físico), el realismo

¹⁵ La forma convencional para representar un sonido en la escritura prehispánica fue la voluta. “Los cantos, las palabras, la música, los sonidos de animales y de la naturaleza son algunas referencias sonoras que encontramos y que cuentan con un profundo simbolismo, el cual, nos ayuda a comprender de forma más clara las principales temáticas que los escribas plasmaron a la hora de elaborar los códices”. Véase Sandra Amelia Cruz Rivera, “La imagen del sonido en códices prehispánicos del centro de México: una propuesta metodológica”, *Pasado Abierto. Revista del CEHis*. 9, enero-junio 2019. <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto>

¹⁶ Véase en <https://www.youtube.com/watch?v=34oH9XsjB0w&t=43s>

de estas historias subyace en la enunciación indirecta y figurativa de las violencias a partir de la plasticidad de las figuras corpóreas que son creadas para esta historia. No solo la plasticidad alude a las corporalidades: lo hacen también las formas de enunciar sin decir, como la ausencia de diálogos, que es sustituida por imágenes de sonido (como las volutas).

De este modo, hay un juego poético al menos en dos sentidos: el del cortometraje y el de la animación, entendiendo lo poético como la virtud o capacidad de enunciar y dar cuenta de algo desde formas o canales distintos o poco convencionales, para significar de maneras más complejas. En este caso, estamos ante una historia de cinco minutos de duración, que ante la brevedad narrativa se aleja de la literalidad y del realismo gráfico —en cuanto a la fisicidad— de las violencias y los cuerpos violentados. Estas representaciones nos permiten imaginar esas corporalidades para situarlas en una realidad que existe.

Imagen 3



Fuente: Fotograma recuperado de *Fuego*, Araujo y Cobo, 2021.

Reflexiones finales

A partir de una serie de reflexiones en torno al cortometraje, la animación y la técnica artística de *stop motion*, damos cuenta de las posibilidades narrativas, técnicas, estéticas e incluso ontológicas de recrear y representar formas distintas de problemáticas sociales en las que se inscriben los cuerpos, así como algunas manifestaciones de la violencia que las atraviesan.

El cortometraje, gracias a características tan puntuales como el uso del tiempo, nos permitió reflexionar sobre las virtudes de la brevedad, de cómo sacar provecho de las corto-temporalidades a partir del uso de ciertos recursos y elementos narrativos y visuales, tales como la reiteración de situaciones y personajes. En *Fuego*, día tras día Xóchitl se preparaba un café, regaba una planta y empezaba a agrandar poco a poco el hueco por donde escaparía a través del fuego. En *Elena y las sombras*, la reiteración y repetición de los actos de los personajes daban cuenta del abatimiento, ensimismamiento y aletargamiento en que vivía Elena debido a la ausencia de su madre. En *Jacinta*, el bordado eterno en el que reincidía la anciana hacía constar el paso de los años, hasta ver cómo se encorvaba y achicaba su cuerpo; en este caso, también el uso de elipsis temporales es relevante, pues nos permiten ahorrar situaciones innecesarias y, al mismo tiempo, si el montaje es consistente, se pueden comprender las transiciones de los personajes y las eventualidades.

Otro aspecto cinematográfico que prevalece en estos cortometrajes es la ausencia de diálogos, algo que le confiere un peso dramático a las expresiones, gestualidades y texturas de las marionetas e incluso de los objetos inanimados. Algunas imágenes sonoras que aparecen, como murmullos, suspiros o música extradiegética, enriquecen estas expresiones del lenguaje, en donde verbalizar las intenciones, emociones y reflexiones no es necesario.

De acuerdo con los autores mencionados la animación, y en particular la técnica de *stop motion*, robustece la poética inscrita en la naturaleza de los cortometrajes, pues la puesta en escena, desde las materialidades recreadas bajo esta propuesta técnico-estética, otorga capas y texturas más complejas que estimulan los sentidos, sobre todo el tacto y el oído, subvirtiendo la primacía que ha tenido siempre la vista. Asimismo, las contradicciones de carácter ontológico que se plantean en este texto, poniendo en diálogo las nociones de cortometraje y de animación, nos permiten dar cuenta de las contradicciones de los cuerpos, de sus fronteras y su finitud, así como de sus maleabilidades, disgregaciones y desarticulaciones para alejarnos de la noción de cuerpo enmarcada en su mera fisicidad y univocidad.

Los seres humanos, finalmente, son criaturas corporizadas que se encuentran intrínsecamente vulnerables y están inexorablemente inscriptas y complicadas en un entramado de relaciones sociales e institucionales (Orfila y Ortega, 2023, p. 16). Jean-Luc Nancy (2011) enfatiza que no existe una totalidad del cuerpo, ni una unidad sintética del mismo:

Hay piezas, zonas, fragmentos. Hay un pedazo después del otro, un estómago, una ceja, una uña del pulgar, un hombro, un seno, una nariz, un intestino delgado, un canal colédoco, un páncreas: la anatomía es interminable, antes de terminar por tropezar con la enumeración exhaustiva de las células (pp. 27-28).

El cine, a través de sus narrativas y puestas en escena, nos brinda todo un universo de posibilidades para reflexionar y replantear las formas de construir, de imaginar y de expandir los cuerpos y las corporalidades que se han configurado, trastocado y vulnerado desde las distintas violencias que coexisten en nuestra sociedad contemporánea. Gracias a la inventiva del cine podemos imaginarlos y situarlos de modos distintos, más allá de su finitud y profanidad. En el caso de México, el cine de animación ha cobrado una visibilidad significati-

va en las últimas dos décadas, se ha convertido en un semillero de creadores de animación con particular interés en *stop motion*. Es tal su relevancia que cuenta con un festival dedicado totalmente a esta propuesta técnica y estética: el Festival Stop-motion Mx, el cual lleva nueve ediciones ininterrumpidas, lo que habla de la creciente inquietud y gusto por parte de los públicos mexicanos (Laguna, 2023). Por lo tanto, resulta pertinente seguir la pista a este tipo de expresiones artísticas que, por su virtud y practicidad a la hora de llegar a distintos públicos, puede considerarse un medio importante para evocar experiencias sensoriales, emocionales y reflexivas sobre problemáticas sociales coyunturales que aquejan a nuestra sociedad.

Referencias bibliográficas

- Butler, J. (2009). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós.
- Cantell, S. (2004). Poetry on Screen or Visualised Jokes? An Approach to the Genres of Short Fiction Films. *P. O. V. (Point of View)*, (18). Poetry on screen or visualised jokes? (au.dk).
- Castañeda, U. (6 de octubre de 2022). Premios Ariel 64: Mejor cortometraje de animación de calidad mundial. *Crónica*. <https://www.cronica.com.mx/escenario/premios-ariel-64-mejor-cortometraje-animacion-calidad-mundial.html>
- Cruz Rivera, S. A. (2019). La imagen del sonido en códigos prehispánicos del centro de México: una propuesta metodológica. *Pasado Abierto. Revista del CEHis*, (9). <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto>
- Esquivel García, C. (2017). Historia de la animación III. El stop motion. 925. *Artes y Diseño*, 12(45). <https://revista925taxco.fad.unam.mx/index.php/2017/11/16/historia-de-la-animacion-iii-el-stop-motion/#>
- Foucault, M. (2000). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber* (Vol. 1). Siglo XXI Editores.

- Gómez, C. E y Andalón, C. (2022), Exploraciones estéticas y simbólicas sobre la muerte y la infancia en los cortos *stop motion* de las realizadoras de la escuela de Jalisco. *Revista con A de Animación*, (15), 46-61. <https://polipapers.upv.es/index.php/CAA/article/view/17891/15417>
- IMCINE (2010). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2010*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía/Área de Investigación Estratégica, Análisis y Prospectiva. <https://anuariocinemx.imcine.gob.mx/Assets/anuarios/2010.pdf>
- IMCINE (2023). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2022*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía/Área de Investigación Estratégica, Análisis y Prospectiva. <https://anuariocinemx.imcine.gob.mx/Assets/anuarios/2022.pdf>
- Joule, A. (2011). La paradoja del tiempo en animación. Si lo inanimado también experimenta el tiempo real, ¿por qué parece vivo por un momento? *Revista con A de animación*, (1), 55-62. <https://polipapers.upv.es/index.php/CAA/article/view/860/888>
- Laguna, R. (2023). *Stop-motion* en México: entre la artesanía y la industria. *LatAm cinema.com. Revista digital. Especial Annecy 2023*, (54). <https://www.latamcinema.com/especiales/stop-motion-en-mexico-entre-la-artesania-y-la-industria/>
- Lagunas Cerda, S. y Murillo Tenorio, I. M. (2023). Usos y tendencias de la animación documental en el siglo en América Latina. En Oliver Carrero Márquez y Alicia Parras Parras (Editores), *Visiones contemporáneas: narrativas, escenarios y ficciones* (336-349). Editorial Fragua.
- Lagunas Cerda, S. (2023). Historia de la animación I, II y III. *Cine Divergente [Revista Digital]*. <https://cinedivergente.com/historias-de-la-animacion-mexicana-i/>

- Luis Reyes, D. (2014). *La forma realizada en el cine de animación*. Ediciones ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos).
- Meier, A. (2023). *El cortometraje: el arte de narrar, emocionar y significar*. Universidad Iberoamericana Ciudad de México.
- Morala, A. (2020). El cortometraje como género. *Cortorama blog*. <https://www.cortorama.com/blog/el-cortometraje-como-genero/>
- Nancy, J. (2011). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Ediciones La Cebra.
- Orfila, J. y Ortega-Grimaldo, F. (2023). Siento luego existo: Animación *stop-motion* en el contexto de la ética del cuidado. *Revista con A de animación*, (17), 14-33.
- Raskin, R. (1998). Five Parameters for Story Design in the Short Fiction Film. *P. O. V. (Point of View)*, (5). Five Parameters for Story Design (au.dk).
- Sadoul, G. (2007). *Historia del cine mundial desde los orígenes*. Siglo XXI Editores.
- Vallarelli, F. (2020). Cortometrajes: estructura narrativa y poética propia. *Revista 24 cuadros*. <https://revista24cuadros.com/2020/06/09/cortometrajes-estructura-narrativa-y-poetica-propia/>
- Vásquez Rocca, A. (2012). Ontología del cuerpo y estética de la enfermedad en Jean-Luc Nancy; de la *téchne* de los cuerpos a la apostasía de los órganos. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 34, 26.
- Vega de Unceta, A. (2018). La percepción del cortometraje por los profesionales del cine español. *Fotocinema. Revista de cine y fotografía*, (17), 429-456.
- Wells, P. (2014). Chairy Tales: Object and Materiality in Animation. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, (8).
- Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones*. Paidós.

Referencias fílmicas:

- Badillo, Gabriela (Directora) (2016). *La bruja* [Película]. Casa Productora Combo, Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes (FONCA), Canal Once, el Instituto Nacional de las Lenguas Indígenas (INALI), Comisión de Derechos Indígenas (CDI).
- Castañeda, Karla (Directora) (2008). *Jacinta* [Película]. CONACULTA-IMCINE.
- Castañeda, Karla (Directora) (2012). *La noria* [Película]. IMCINE.
- Cepeda, César (Director) (2016). *Elena y las sombras* [Película]. IMCINE
- Díaz Araujo, Romina y Helena Cobo (2021) (Directoras). *Fuego* [Película]. Tecnológico de Monterrey.
- Reynaud, Émile (Director) (1892). ¡Pobre Pierrot! [Película]. Émile Reynaud Company.

La construcción de imágenes de cuerpos peronistas. Infancias y deportes en los Torneos Evita

Martina Scalise, Agustina Boyezuk y Eduardo Galak

Introducción

El primer peronismo en Argentina (1946-1955) se caracterizó por otorgarle una especial relevancia al rol de las infancias y las juventudes, junto con los sectores populares, como sujetos políticos emergentes. Durante este período se dieron dos significativos procesos articulados de manera simultánea: por un lado, la institucionalización de la cultura física con entidades gubernamentales que desarrollaron políticas públicas destinadas a regular el ocio, el tiempo libre y la cultura física en general de las ciudadanas y los ciudadanos argentinas/os, y, por el otro, la configuración y reproducción de un aparato propagandístico a través de diversos medios, como la radio, la prensa gráfica, los noticieros cinematográficos, entre otros. De esta manera, se consolidaron dispositivos de jerarquización de la cultura física por los cuales el Estado masificaba el proyecto de construcción de la Nueva Argentina, según la retórica oficial. En esa necesidad didáctica de (in)formar todo en palabras e imágenes que caracterizó al peronismo (Soria, Cortés Rocca y Dieleke, 2010), se difundieron producciones gráficas y audiovisuales que buscaban transmitir a los ciudadanos la

idea de que cuerpos sanos y fuertes eran una expresión de la grandeza de la patria.

Los Torneos Evita se encuentran en la intersección de ambos procesos; fueron la principal política pública multidimensional de este período por su carácter educativo, sanitario, deportivo y sociocultural. Se centraban en la cultura física de las infancias y se difundían a través de medios gráficos, como las revistas *Mundo Infantil* y *Mundo Deportivo*, y audiovisuales, como los cortometrajes de la Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación Argentina *He aquí el camino* y *Los Únicos Privilegiados: Campeonato Infantil Evita*.

El primer peronismo tuvo la particularidad de situar al cuerpo en un lugar central de su agenda, desarrollando una novedosa política de cultura física y, como correlato, una inusitada tarea comunicacional. El grupo etario al que apunta esta investigación es el de las infancias, las cuales se constituyen en este periodo como sujeto político emergente junto con los sectores populares. Bajo la premisa “los únicos privilegiados son los niños”, máxima que gobernó la agenda peronista, se planificaron y ejecutaron numerosas políticas públicas, entre las que se destacaron los Torneos Infantiles Evita.

Esta investigación aborda lo sucedido entre 1948 y 1955, un recorte que responde al inicio de los primeros Torneos Evita, llevados adelante por la Fundación Eva Perón hasta la primera interrupción en 1955 a causa del golpe de Estado contra el gobierno de Juan Domingo Perón por la autodenominada Revolución Libertadora, la cual truncó la realización de estos eventos deportivos hasta la vuelta del peronismo al gobierno en 1973. El análisis de esta política gubernamental posibilita reflexionar acerca de la construcción y proyección de una *imagen del cuerpo peronista*.

“Nuestros jóvenes deportistas”

Durante el primer peronismo, el cuerpo se transformó en un dispositivo para desarrollar sentidos estéticos, éticos y políticos (Galak,

2017) que lo interpretaron desde una perspectiva celebratoria (Orbuch, 2020), cuestión particularmente visible con el fomento de políticas públicas en torno a la cultura física y a la Educación Física como disciplina escolar. Procurando formar cuerpos sanos como sinónimo de una identidad nacional fuerte, se buscó desarrollar políticas públicas de cultura física que trascendieran los muros escolares y que permitieran atender a las infancias en todos los órdenes de la vida (Pons, 2010; Orbuch, 2015; Almada, 2013; 2019).

La cultura física engloba una amplitud de prácticas sociales y tiene como fin el mantenimiento, la representación y la regulación del cuerpo a través de formas conocidas de actividad física como el deporte, la recreación y el ejercicio (Almada, 2019). Esto lo entendió bien el gobierno de Juan Domingo Perón entre 1946 y 1955, aunque se parte de la suposición de que la cultura física *peronista* fue aquella concentrada entre 1948 y 1953, acentuada en 1952 con la promulgación del Segundo Plan Quinquenal (Rein, 1998). En efecto, la cultura física tuvo una inusitada relevancia en el despliegue de las políticas impulsadas por las dos primeras presidencias de Perón, que se vieron materializadas en políticas concretas como lo fueron los Torneos Evita, un tipo de competencia infantil que se transformó en un fenómeno de masas con el correr de los años.

Partiendo de exhibir a los cuerpos de los y las deportistas como imagen de la Nación (Orbuch, 2014; 2015), el peronismo gestionó una imagen particular de las infancias y del deporte. Desde su asunción en 1946, Perón impulsó en la educación una pedagogía integralista por sobre la imperante educación intelectualista, haciendo especial hincapié en el rol de la cultura física como mecanismo pedagógico deportivista. Como lo señalaba el entonces presidente: “Pero lo que sí puedo decir es que en nuestro país tenemos que dedicarnos eminentemente al deporte, porque esa es la puerta de entrada para toda la actividad corporal y espiritual de nuestros jóvenes deportistas” (Perón, 1954).

Si hasta ese momento la educación física era principalmente el dispositivo escolar encargado de educar los cuerpos, con la llegada del peronismo se desarrolló una innovadora cultura física que excedía los muros escolares y permitía reproducir discursos sobre un cuerpo sano, fuerte y trabajador por fuera del sistema educativo. Fue una característica central del primer peronismo la intensa actividad político-educadora a través de instituciones no formales, entre las que se incluyeron las actividades deportivas, y mediante las cuales se intentó constituir la hegemonía en el plano simbólico (Plotkin, 1993), tanto en las acciones escolarizadas como en las no escolarizadas, evidenciando que un enorme dispositivo pedagógico se ponía en marcha. En efecto, los gobiernos peronistas entre 1946 y 1955 se caracterizaron por una jerarquización de la cultura física que se consideraba fundamental para formar sujetos fuertes en la construcción de la Nueva Argentina y con este objetivo se delinearon políticas públicas destinadas fundamentalmente a la infancia y la juventud.

La Fundación de un sistema

El 19 de junio de 1948 se creó oficialmente la Fundación de Ayuda Social María Eva Duarte de Perón, que por el decreto N° 20 268 de 1950 pasaría a llamarse Fundación Eva Perón, la cual tuvo como misión fundamental ayudar a los sectores más necesitados de la sociedad. También en 1948, la Fundación junto con el Ministerio de Salud de la Nación, a cargo de Ramón Carrillo, dieron origen a los Torneos Infantiles Evita, que en sus inicios solo contemplaban equipos de fútbol masculinos e incluyeron a 15 205 participantes en la primera edición. Estos torneos infantiles fueron una verdadera innovación en materia de educación integral, además de resultar un motivo de sano esparcimiento para los participantes. Esta iniciativa deportiva, educativa y sanitaria que se llevó adelante desde la Fundación Eva Perón tuvo como particularidad la inclusión de nuevos sujetos de una manera más o menos explícita pero buscada, cuestionando las ges-

tiones estatales previas y el orden social establecido para dar lugar a una nueva definición política de las infancias: la niñez se convirtió en el punto de interpelación política y pasó a ser concebida como una “bisagra generacional” entre el nuevo Estado nación y los emergentes sectores populares (Carli, 2000).

La concepción de infancia del peronismo se basó en una novedosa relación entre niñez, sociedad y Estado: bajo el lema de que “los únicos privilegiados son los niños” —máxima que gobernó las políticas públicas peronistas en la década de 1950— se buscó promover la ampliación de ciudadanía convocando y visibilizando, en muchos casos por primera vez, a los sectores populares.

Las tareas pedagógico-sanitarias que asumió la Fundación se vieron materializadas, entre otras actividades, en la organización de los Torneos Evita, en los cuales el requisito central de la participación de cada niño y niña era completar una ficha médica que se conseguía luego de que fueran evaluados físicamente a través de pruebas y exámenes médicos (Almada, 2019). El objetivo de fondo era acercar al sistema de salud a un gran sector de la población que hasta el momento no accedía, y detectar enfermedades que afectaban a la infancia; a partir de ello se desplegaría un operativo sanitario para tratarlas y rehabilitarlas (Cammarota, 2011).

Una característica particular de las acciones de la Fundación fue la masividad y el carácter federal que adquirieron en poco tiempo, e inclusive de manera internacional:¹ de los 15 205 participantes en su

¹ Las competencias Primera Olimpiada de la Niñez y la Juventud (1954) y Segunda Olimpiada de la Niñez y la Juventud (1955), ambas desarrolladas en Argentina, contaron con la participación de representantes de los países vecinos (Chile y Paraguay en su primera edición, Perú y Bolivia en la segunda). Ello puede enmarcarse en lo que Rein (2019) llama “diplomacia cultural”, en referencia a la búsqueda del peronismo de trascender las fronteras y acercarse a otros países, especialmente sudamericanos, apoyándose en la relevancia social que tenían los deportes y con el objetivo de mejorar la imagen internacional del partido gobernante.

primera edición, que fue solo para equipos de fútbol masculino, la cifra creció exponencialmente a 218 540 participantes en 1954 con la incorporación de, por un lado, más deportes —como el básquet, atletismo, gimnasia, pelota-paleta, voleibol y waterpolo— y, por el otro, la inclusión de las niñas.

Sobre esto último es importante destacar una ambivalencia: en un principio el deporte fue planteado como fundamentalmente masculino, y si bien las niñas se incorporaron después, el discurso oficial no las contemplaba como forjadoras de la grandeza de la Patria, sino más bien como espectadoras, en un rol maternal y/o de compañeras del varón (Pons, 2010). Sin embargo, también es cierto que el peronismo se caracterizó por marcar, hacia fines de la década de 1940, un punto de inflexión en el lugar que ocupaban las mujeres en el deporte, impulsando su participación en prácticas deportivas bajo el argumento de los beneficios corporales que estas acarrearaban y por lo que significaban en términos de participación social y política (Barry, Ramacciotti y Valobra, 2008). Este proceso no estuvo exento de contradicciones, ya que se tensionaba el rol tradicional femenino con las bondades del deporte, articulando la educación del cuerpo a través de los deportes con la educación del carácter, que promovía una pedagogía de lo femenino en torno a la procreación y cuidado del hogar (Orbuch, 2019).

Un componente central al hablar de la masividad con que fueron desplegados los Torneos Evita es que fueron acompañados de una enorme infraestructura y recursos del Estado que estuvieron a disposición de los participantes, no solo en cuanto a lo deportivo, sino desde los aspectos sociales, económicos y fundamentalmente sanitarios (Almada, 2019). Entre las cuestiones que cubría el Estado nacional a través de la Fundación Eva Perón se destacan los traslados y viajes de los participantes en colectivos, trenes e incluso aviones; la indumentaria y materiales deportivos necesarios para

la práctica de todos los participantes; la construcción de clubes y canchas en los barrios; la contratación de profesionales para acompañar a las y los participantes; las evaluaciones médicas obligatorias que abarcaban un amplio espectro de estudios; el alojamiento y los paseos culturales; los premios y agasajos a los participantes, entre otras.

Las fuentes

La cultura física formó parte central de las políticas educativas del Estado durante el peronismo y ello se vio reflejado por estar incluida en los temas seleccionados en las estrategias de difusión que impulsaba la Subsecretaría de Informaciones. Las repercusiones que siguieron al primer Torneo en 1948 fueron en aumento, lo cual se canalizó en los medios de comunicación de la época, que tuvieron como objetivo dar a conocer y llegar a toda la ciudadanía, principalmente a las infancias y jóvenes de los sectores populares, y en consecuencia a sus familias. Las fotografías de los participantes llenaron páginas enteras de las revistas más afines al gobierno, lo que fue un componente visual central que construyó la retórica peronista en su tarea de vincular el deporte con el aspecto moral en cuanto espacio de formación de la juventud en la virtud y la conciencia nacional (Pons, 2010). Esta es una cuestión significativa de la época, ya que:

Las nuevas revistas de la Nueva Argentina peronista, tuvieron su origen en un momento en el que la incorporación de nuevos lectores y la masividad del consumo de revistas fueron dos características que definieron la década del cuarenta (...). En aquel contexto, cada uno de los nuevos sujetos/lectores que comenzaron a definirse a sí mismos como ‘peronistas’ encontró publicaciones que lo interpeló y convocó a participar activamente del orden sociopolítico (Morales, 2017, p. 75).

Enmarcadas en esta definición puede mencionarse a las revistas *Mundo Infantil*² y *Mundo Deportivo*,³ pertenecientes a la editorial Haynes, y a la revista *Olimpia*,⁴ que dependía de la Confederación Argentina de Deportes y el Comité Olímpico Argentino (Panella y Korn, 2014). Estas revistas reprodujeron reiteradamente noticias sobre los Torneos Evita y se caracterizaron por su masividad.

Pero la difusión no se limitaba solo a los medios gráficos, ya que en las primeras décadas del siglo XX, y fundamentalmente a causa de la Segunda Guerra Mundial, se dio en todo el mundo un particular desarrollo tecnológico que revolucionó la comunicación de masas; las potencias mundiales demostraron la eficacia de métodos de propaganda basados en el uso simultáneo de múltiples recursos audiovisuales con el objetivo explícito de introducirse en la cotidianeidad de las poblaciones: la prensa cinematográfica (Kriger, 2009; Galak, 2017). El primer peronismo se construyó discursivamente como fundante de una nueva era, incorporando estos avances tecnológicos y desplegan-

² La revista *Mundo Infantil* era una publicación semanal de la editorial Haynes, a cargo de Carlos Aloé, y cuyo director era Oscar Rubio, también director de los Torneos Evita. Entre octubre de 1949 y junio de 1952 salieron 141 números de tirada semanal, y constaba de cincuenta y ocho páginas, una gran cantidad destinada a los Torneos Evita y al deporte (Bordagaray y Gorza, 2009). Sobre Carlos Aloé cabe reseñar que fue un militar y político peronista, gobernador de la provincia de Buenos Aires en el período 1952-1955. Además, tuvo un rol central en la creación de la Fundación Eva Perón y en la organización de los Torneos Evita. A través de la editorial Haynes escribió numerosas columnas vinculadas a la moral y al deporte.

³ La revista *Mundo Deportivo* era de frecuencia semanal y promediaba las 80 páginas; se publicó entre abril de 1949 y septiembre de 1959. Pertenecía también a la editorial Haynes, la cual se caracterizó por tomar el deporte como un conjunto indivisible, y como objeto sobre el cual se puede construir ciudadanía y nacionalismo (Rodríguez y Añón, 2010).

⁴ *Olimpia* fue una publicación mensual o bimestral según el período, y surgió ligada al olimpismo y a la educación física; fundada por la Confederación Argentina de Deportes y el Comité Olímpico Argentino (Cadcoa) en abril de 1954, circuló hasta agosto de 1955 (Rodríguez y Añón, 2014).

do como política una constante y didáctica difusión de sus planes de gobierno por diferentes vías: la gráfica, la radiofónica y, la más novedosa al momento, la audiovisual (Galak y Orbuch, 2017). Novedoso no por estrictamente nuevo, sino por la velocidad de su expansión y masificación en el acceso; el cine como método propagandístico significó un despliegue de infraestructura para alcanzar a sectores de la población que hasta entonces no accedían a este tipo de producciones.

En cuanto a las fuentes audiovisuales, existieron múltiples filmaciones de cortos y medimétrajes proyectadas por aquellos años, especialmente en los noticieros cinematográficos *Sucesos Argentinos* y *Noticiero Panamericano*. Además de estas empresas comerciales, el Estado también se encargó de la difusión de los eventos que se realizaban en el marco de estas políticas públicas a través de diferentes producciones de la Secretaría de Prensa y Difusión de la Nación. En este sentido, sobre los Torneos Evita y cuestiones de cultura física pueden consultarse *El Deporte con Perón* (1954), *Vuelo al Campeonato Infantil Evita [2° Olimpiada de la Niñez y Juventud Argentina]* (1955), *Los Únicos Privilegiados. Campeonato Infantil Evita* (1951) y *He aquí el camino* (1954). Es sobre estos dos últimos que se realiza el análisis.

Por lo mencionado, es de suma relevancia analizar las producciones audiovisuales —cortos y medimétrajes— en las que se difunden las políticas de cultura física llevadas adelante, inscritas en un relato de la construcción de la Nueva Argentina. Así, se proponen las siguientes preguntas: ¿cuál fue la relación entre la infancia como sujeto político emergente y el Estado nacional durante los dos primeros gobiernos de Perón?; ¿qué implicó el despliegue de políticas públicas inéditas de cultura física, como los Torneos Evita? Estos interrogantes permiten indagar qué sentidos éticos, estéticos y políticos se construyeron desde las políticas públicas de cultura física y cómo fueron reflejados en los medios de comunicación. Por ello, se incorporan estos cuestionamientos: ¿qué sentidos se buscaban transmitir?, ¿qué po-

blación y sujetos se buscaba interpelar?, ¿mediante qué mecanismos se interpelaba a porciones de la población hasta entonces ausentes de este tipo de políticas públicas?

Se plantean entonces dos dimensiones de análisis: por un lado, un conjunto de reflexiones sobre la política pública durante el primer peronismo, focalizando en los Torneos Evita y procurando atender al contexto en que se dan los procesos de producción e interacción y las circunstancias institucionales, sociales e históricas; por otro lado, un estudio sobre las prácticas discursivas audiovisuales, comprendiendo en ellas los procesos de producción, distribución y consumo de los artefactos culturales.

Para formar la nueva y gran generación

Que la infancia haya sido el sujeto político emergente y el centro de las políticas públicas del primer peronismo no fue casualidad. La construcción de la Nueva Argentina que planteaba Perón tenía como partícipes necesarios a los niños, niñas y jóvenes, quienes formarían *la nueva y gran generación*. Para ello, la retórica peronista difundida a través del discurso oficial vinculaba el deporte con el aspecto moral en cuanto espacio de formación de las infancias y juventudes en la virtud y la conciencia nacional (Pons, 2010). Los Torneos Evita tenían su propia marcha musical, compuesta por Rodolfo Sciammarella y Carlos Artagnan Petit, en la cual se pueden observar varias cuestiones que caracterizan a esta política pública:

Marcha de los Torneos Evita⁵

**A Evita le debemos nuestro club
por eso le guardamos gratitud.**

⁵ La *Marcha de los Torneos Evita* fue interpretada por la orquesta de Silvio Vernazza y cantada por el Coro de Niños de Santa Cecilia, donde se destaca la voz de un niño de doce años quien, ya adulto, se convertiría en el cantante popular Luis Aguilé (1936-2009).

Cumplimos los ideales, cumplimos la misión,
de la nueva Argentina de Evita y de Perón.

Saldremos a la cancha con un feliz cantar.

Saldremos a la cancha con ansias de triunfar.

Seremos deportistas de todo corazón.

Para formar la nueva y gran generación.

Si ganamos o perdemos

no ofendemos al rival.

Si ganamos o perdemos

mantenemos la moral.

(...) Sabremos defender con lealtad

El alma de nuestra argentinidad.

Cumplimos los ideales, cumplimos la misión

de la nueva Argentina de Evita y de Perón.

Hay varias cuestiones que invitan al análisis de la letra; por ejemplo, la cuestión de los niños encargados de cumplir la “misión” de la Nueva Argentina. Sobresale la acentuación de la argentinidad y de la conciencia nacional, con lo cual se entiende que la infancia es también un sujeto político activo en la defensa y construcción de la Patria. También se vislumbra un tema muy presente en el discurso peronista: los valores como ejes rectores de la práctica deportiva, con la presencia condicionante de la felicidad como articuladora, siendo lo moral una constante en la construcción de la cultura física del peronismo. La letra manifiesta la manera en que se pensaba a la cultura física y a las infancias y juventudes como sujetos a interpelar en el primer peronismo, donde se conjugaban el saber-hacer deportivo con el deber-ser moral y patriótico.

En este sentido, puede observarse el discurso que Eva Perón pronunció en la apertura de los Torneos Evita de 1950, reafirmando no solo la importancia de la obra sociocultural del gobierno peronista, sino fundamentalmente la relevancia y prioridad en la agenda política

que tenían la infancia y la juventud, en las que depositaban grandes expectativas de la construcción de la Nueva Argentina:

Nuestro cariño hacia la niñez no se manifiesta solamente luchando para conseguir mejores salarios para sus padres, levantando escuelas, hospitales, hogares, ciudades infantiles y paseos, sino también facilitándoles los medios para que puedan practicar deportes, porque estamos convencidos que de esta manera, practicando íntegramente el deporte y con los beneficios que de él reciben, no sólo se convertirán en verdaderos caballeros, sino que formarán la juventud fuerte, alegre y feliz del mañana (*Mundo Infantil*, 1950).

En este sentido, puede verse que, si el deporte era un recurso para educar moralmente a las infancias felices, entonces el rol de la Fundación de Evita y de Perón era materno-paternal, de cuidado y de afecto. Esta cuestión parece ser un eje articulador de los discursos audiovisuales de la época acerca de los torneos deportivos infantiles.

“Evita nos da todo”

Con una duración de 10 minutos y 39 segundos, el cortometraje *Los únicos privilegiados son los niños*. Campeonato Infantil Evita (1951) comienza con una marcha alegre de fondo y con imágenes en blanco y negro de niños varones jugando al fútbol en un patio chico embaldosado e interno de un edificio, con un plano frontal y otro plano en picado, mientras el narrador afirma que “hubo un tiempo no lejano en el que aún ser niño era difícil. Ellos, que debían tener todos los derechos, no tenían siquiera el derecho de jugar. Todos, porque fuimos niños, sabemos que era así”. Luego se muestran imágenes de exteriores, con niños en un jardín jugando (también al fútbol, también varones), aunque el narrador explica, de manera irónica, que “había que cuidar el césped”, mientras aparece un policía con un palo mientras los niños se escapan. Ello provocaba que buscaran otros lu-

gares para jugar —“insensiblemente terminaban en la calle expuestos a peligros”—, mientras se exhibe un montaje dramático donde se aprecia una pelota rodando por la calle, el plano de una mujer que grita, un niño que se agarra la cabeza, el frente de un auto y un niño quieto debajo de un auto con la mitad del cuerpo salido. La secuencia sigue con tres niños tristes, mientras uno dice y luego repite: “¿Por qué no nos dejan jugar?”.

Después del minuto inicial, la trama cambia el eje y se observa un edificio donde, en un montaje *fade out*, aparece la imagen de Eva Duarte de Perón, “Evita”, rodeada de niños, mientras el locutor dice: “Alguien escuchó el reclamo, y desde ese instante los niños pudieron jugar”. Sin nombrarla, continúa diciendo: “Por su intermedio la intendencia municipal ordenó que no se los molestara en las plazas y paseos. La hasta entonces temida policía dejó de serlo y asumió una función muy distinta”; con ello muestra a un grupo de niños que entra a la comisaría a inscribirse a los Torneos Infantiles Evita. En esta secuencia se establece el nudo de la docuficción de propaganda, dejando traslucir que el problema, hasta entonces, no era solamente la presencia o ausencia del Estado, sino su función: establecer que los únicos privilegiados son los niños no era una retórica centrífuga que emanaba desde la centralidad gubernamental, sino también un mensaje político dirigido a las propias instituciones estatales.

“Eva Perón pensó que con un campeonato infantil de fútbol no solo convertiría en realidad tantos juegos infantiles, sino que llenaría una finalidad cierta en lo que respecta a la salud de los niños”. Mientras el locutor esboza estas palabras, las imágenes exhiben un consultorio médico con varios niños con torsos desnudos siendo examinados por médicos, mientras son asistidos por enfermeras vestidas completamente de blanco. Luego de varios tipos de exámenes médicos y odontológicos, se escucha la voz en *off* que dice: “Nuestros pibes se volcaron en masa a inscribirse en el campeonato; las autoridades

de salubridad tendrían a partir de ese instante una ficha personal de cada uno de los niños que intervinieran” (Imagen 1). A partir de estas palabras y de las imágenes iniciales, se observan dos cuestiones visibles en la política pública deportivo-sanitaria de los Torneos en sus primeros años: la centralidad del fútbol y de las infancias masculinas.

Imagen 1. *Revisaciones médicas a participantes de los Torneos Evita, Campeonato Infantil Evita, 1951.*



Fuente: fotograma de *Los únicos privilegiados son los niños.*
Campeonato Infantil Evita, 1951

Aún sin mencionarla, la presencia tácita de Evita es constante, como esposa de Perón, como directora de la Fundación, como mujer y como madre de la Patria. Ello puede verse en la secuencia siguiente, en la que su función, además de velar por la salud de la población, también es asistir en las condiciones materiales: cuando llega un niño con los papeles para inscribirse en el campeonato, lo espera un grupo de amigos cabizbajos que le dicen que no tienen botines, ni pantalones ni camisetas, a lo que él les responde: “¿No escuchaste la radio?

Evita nos da todo: camisetas, pantalones y botines”. Luego menciona: “Jugaremos en cancha grande, con referí y todo”, mientras el grupo se abalanza sobre él para abrazarlo. Esta secuencia expone uno de los ejes centrales del cortometraje, toda la maquinaria estatal burocrática puesta al servicio del pueblo: los médicos, las fichas individuales para las autoridades de salud, las fichas grupales de inscripción al campeonato en el destacamento policial, inclusive los recursos de los medios de comunicación se muestran afines al gobierno y sus acciones; la mención a la radio —por entonces principal medio masivo— es un claro ejemplo de la tarea comunicacional y de los avances tecnológicos que disponía la ciudadanía, al darse por descontado que había un radiotransmisor en cada hogar. Algo semejante ocurre en la siguiente secuencia, en la que se ven barcos, trenes y aviones arribando a la capital federal para disputar las finales nacionales de los Torneos.

Un punto central de la narrativa es subrayar que se trata de una política federal (Almada, 2020): lo deja claro la voz en *off* cuando señala que se llevan a cabo procesos selectivos en todas las provincias. Con una tecnología relativamente innovadora para la época, las imágenes exhiben la filmación de un partido de fútbol con un *overlap* de una infografía que muestra la silueta de un niño jugando fútbol con números abajo, después se agrega otro y por último otro más, mientras el narrador dice: “Primero fue el Gran Buenos Aires y participaron 26 000 niños, después el campeonato fue nacional, el año pasado intervinieron 150 000 niños y en el presente la cifra es de 200 000”. Mientras las imágenes acompañan montañas nevadas y paisajes áridos, continúa diciendo: “En zonas frías, en tierras cálidas, en canchas a cuatro mil metros de altura; en fin, en toda la Patria el campeonato está en marcha”. Si bien se desarrollaban torneos infantiles en distintos puntos del país, el federalismo de las políticas públicas nacionales sobre cultura física en Argentina era más una retórica que una realidad (Orbuch, 2020; Galak, Kopelovich y Pereyra, 2021). “Los cam-

peones de cada región vienen a la capital. El abrazo fraterno se hace cierto, el deporte los une. De todos ellos un solo equipo será campeón, pero todos y cada uno habrán vivido la hermosa realidad que encierran las palabras de nuestro querido presidente al decir: “En nuestra Patria los únicos privilegiados son los niños”.

El relato de los Torneos de 1951 incorpora como novedad los campeonatos argentinos de básquet y atletismo, aunque las imágenes solo muestran escenas de fútbol: goles, abrazos, saludos, hinchadas, jugadas de disputa de la pelota. Más allá de lo deportivo, se muestra a los niños paseando por la Capital Federal con imágenes de ocio, visitas al zoológico y fábricas, mientras el narrador explica: “Los niños han de llevarse la sensación del enorme incremento dado a las industrias”. Con ello se comprende que se trataba no solo de una acción de gobierno, sino de una tarea propagandística comunicacional para que fuera difundida en sus lugares de origen.

El cierre se da, en primer lugar, con una comida en la Quinta presidencial de Olivos, donde se cuenta con la presencia de Eva Perón (Imagen 2); luego da paso a la final de fútbol en la cancha de Racing Club de Avellaneda, con Evita y Juan Domingo izando la bandera argentina, mientras de fondo se escucha la Marcha de los Torneos Evita. Desde una perspectiva cinematográfica, resulta interesante que al final aparecen el presidente y su esposa, los cuales son filmados con plano en contrapicado, lo que pareciera ser un uso propagandístico de construcción de una imagen superior. El cortometraje cierra con el locutor exultante diciendo:

Así viven ahora los niños de la Nueva Argentina, porque una mujer, surgida de la entraña misma del pueblo, Eva Perón, levantó la bandera de su defensa cuando se lanzó a la batalla por una infancia feliz, con esta consigna noble y humana: ‘todos los niños de mi Patria caben en mi corazón’.⁶

⁶ Es interesante que, en el libro escolar para tercer grado llamado *Mensaje de luz*, de Elsa Cozani de Gillone (1954), aparece la frase completa atribuida a Eva Perón:

Según María Graciela Rodríguez (2002), siguiendo la teorización de Marcela Gené (2001), esta frase condensa la idea de que la Federación Eva Perón tuvo un aspecto “suprafamiliar”, autoasignándose un rol protector sobre el pueblo, desarticulándolo de núcleos primarios de origen tradicional como las familias (niños solos), pero rearticulándolo en torno a la figura de Eva o de las instituciones estatales.

Imagen 2. *Agasajo de Eva a participantes de los Torneos Evita, Campeonato Infantil Evita, 1951.*



Fuente: fotograma de *Los únicos privilegiados son los niños. Campeonato Infantil Evita. 1951.*

“Todos los niños de mi patria caben en mi corazón, porque en la alegría de cada niño está presente la justicia social”. No es menor el hecho de que sea el epígrafe del relato “Fútbol”, cuento de un grupo de niños que quieren hacer un club deportivo, pero sin recursos, hasta que advierten que “una sola persona podía resolver el problema: Evita”. Habiéndoles conseguido pelotas, camisetas y todo lo necesario, el relato termina diciendo: “Una vez más Evita llevó la felicidad a las almas infantiles” (1954, p. 180).

Por una juventud fuerte, alegre y feliz del mañana

La Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación Argentina lanzó, el 14 de marzo de 1954, una docuficción de 25 minutos y 54 segundos llamada *He aquí el camino* (1954), acerca de las obras de la Fundación Eva Perón. El mediometraje comienza con una música de fondo y una imagen en el centro, con tonalidades grises tipo *collage*, del rostro de Eva Duarte de Perón, rodeada de alegres rostros de niños, todos varones. Sobre la imagen van apareciendo inscripciones en color blanco con información respecto al contenido fílmico, como su título y la aclaración de que sus intérpretes son niños que participaron en los campeonatos infantiles “Evita” y juveniles “Juan Perón”. Posteriormente se observan los nombres de quienes participaron en su producción y, centrado en mayúsculas, el fotograma de rostros sonrientes y el nombre de su director: “ALBERTO SORIA”.⁷

El mediometraje comienza con la voz en *off* que describe las imágenes exhibidas; hay un paisaje montañoso de fondo que indica que por primera vez la Fundación Eva Perón (FEP) realiza la Olimpiada de la Niñez y de la Juventud argentina, celebrándola en la provincia de Mendoza. Acto seguido, se muestra la comisaría local de San Martín, a la que ingresan niños que el relator indica habían cumplido con las normas de educación elementales para inscribirse, por lo que obtienen la cédula de identidad de manera gratuita. Precisamente son estos “pibes” del fútbol infantil de San Martín de Cuyo, los protagonistas del filme: jóvenes, de pantalón tiro alto con tiradores, algunos con camisas y otros con sacos y con remeras de mangas cortas que ingresan, en grupo, caminando al edificio del Hospital Regional San Martín a efectuarse las revisiones médicas obligatorias para la par-

⁷ Alberto Soria tenía antecedentes en este tipo de producciones; además fue intérprete de la docuficción sobre la aviación argentina *Alas de mi patria* (1939). Trabajó en varias producciones peronistas como *Un futuro mejor* y *Luz en el ocaso* (Circa, 1950). Para más información puede verse *Todo tiempo pasado fue peor. La propaganda fílmica del peronismo* (Kriger, 2013).

ticipación en los campeonatos. Camillas, sillas, lámparas, elementos de medición, dos mujeres y dos hombres con guardapolvos entran en la próxima escena, mientras los jóvenes van ingresando. El narrador anuncia: “Enseguida se someten al examen médico que tiene como objeto el control sanitario para asegurar una juventud físicamente apta, intelectualmente capaz y socialmente útil”. Como en *Los únicos privilegiados son los niños*. Campeonato Infantil Evita (1951), la comi-saría y la revisión médica son los lugares iniciales de toda la historia. Puede suponerse que ello se debe a dos cuestiones: por un lado, al hecho de resignificar dos espacios generalmente dedicados a cuestiones no felices, como la enfermedad o el delito, y, por otro lado, a que se trata de “brazos” fundamentales de las políticas públicas estatales.

Luego de pasar por el examen y recibir el certificado de aptitud física que lo habilita para participar del torneo, el narrador cuenta que uno de los pibes del equipo, Horacio Moreno, no logró pasar las evaluaciones médicas, y se muestra la tristeza grupal:

La Fundación Eva Perón no abandona aquellos niños temporariamente ineptos y desde este instante comienza a funcionar el engranaje de esta extraordinaria institución de bien social. Los más modernos medios de transporte son puestos al servicio del joven capitán de San Martín de Cuyo para llevarlo a los establecimientos de la Fundación.

Entra en escena una avioneta con una gran cruz roja y la inscripción debajo de sus ventanas que dice “FUNDACION EVA PERON”; de allí descienden Horacio con su madre, quien lo acompaña en el camino de su recuperación en el Policlínico “Presidente Perón”. La reiteración de los nombres propios del primer mandatario y su esposa se complementa con la imagen que se ve al ingresar al hospital: además de una bandera, el escudo del Partido Peronista. Cierra el círculo del asistencialismo social una secuencia en la que se muestra cómo su madre es trasladada a hogares de tránsito de la Fundación, la cual les

da amparo total a todas las mujeres que necesitan ayuda mientras se tramita la internación de sus hijos en la sala de niños.⁸

En ese momento el niño Horacio se transforma, metafóricamente, en todos los niños del país, cuando el locutor explicita que:

los recursos de la medicina preventiva y asistencial son puestos gratuitamente, por medio de equipos técnicos científicos únicos en el país que la Fundación Eva Perón brinda desinteresadamente para el bienestar de la población. Los hombres de la ciencia se entregan fervorosamente a la humanitaria tarea de rehabilitar a Horacio Moreno.

El sentido propagandístico redundante en mostrar la novedad de este accionar, pero argumentado en profundos saberes científico-médicos.

Más allá de este caso puntual, el medimetraje continúa relatando las vicisitudes del equipo de San Martín, que se prepara para el campeonato. La seriedad que le imprimen al torneo infantil tiene como correlato el éxito deportivo, ya que ganan la fase regional obteniendo “el derecho de viajar a Buenos Aires para competir en las primeras Olimpiadas de la Niñez y de la Juventud argentina”. Además de exhibir las instalaciones de la villa olímpica de Ezeiza, con amplios chalets estilo californiano, se muestra que los niños están prolijamente uniformados con pantalones blancos, remeras y buzos con la insignia de su club. Las dimensiones colectiva e individual se ven entonces amalgamadas como parte de la política pública.

Las imágenes relatan la parte ficcional relacionada con la recuperación de Horacio y el intento de todos los niños de convencer a las autoridades médicas para que le permitan jugar. El punto culminante llega cuando les afirman que al día siguiente desfilarán frente a Perón. El director del Policlínico —que se encuentra sentado en su escritorio con un cuadro del presidente a su espalda—, ante el pedido, devuel-

⁸ A propósito, puede leerse “La fundación Eva Perón y las mujeres: entre la provocación y la inclusión”, de Carolina Barry, Karina Ramacciotti y Adriana Valobra (2008).

ve la mirada al médico parado a su izquierda, quien manifiesta estar esperando los últimos resultados de los análisis y que, si están bien, podría jugar. Por la noche, luego de haber confraternizado con los equipos de Chile y Paraguay —pues según el locutor “los torneos este año habían alcanzado resonancia continental”— se observa un primer plano del teléfono que traería la noticia más esperada: su capitán se reincorporaría al equipo. La escena se cierra con un cuadro del rostro sonriente de Evita de fondo y los muchachos festejando, con sus caras inundadas de felicidad, el hecho de que su capitán está recuperado y puede acompañarlos en el campeonato. Como en la Marcha de los Torneos Evita, el deseo del triunfo está siempre presente, pero no es completo si no sale “a la cancha con un feliz cantar”.

La historia cobra un vuelco narrativo y se centra en imágenes documentales sobre el comienzo de las Olimpiadas, exhibiendo la inauguración con dos inmensas imágenes de los rostros del general Juan Domingo Perón y Eva Duarte separados por el escudo del Partido Peronista. La llegada del presidente al estadio del Club Atlético River Plate, muestra a Perón como figura central del evento deportivo dedicado a la niñez y a la juventud. Se escuchan ovaciones y aplausos, el relator remarca que, en realidad, no son aplausos, sino que son “Las gracias sonoras de la niñez y la juventud argentina que llevan al espíritu y voluntad de un gran patriota la seguridad de una superación constante de un pueblo, su pueblo que solo habla de libertad y trabajo”. Los fotogramas entremezclan la multitud y los primeros planos de los rostros, hasta que se detienen en una bandera que explicita la retórica que las imágenes pretenden imprimir: “Deseamos formar en los hombres jóvenes la alegría de la patria que soñamos” (Imagen 3).

Imagen 3. *El público celebrando los Torneos Evita, con la leyenda de fondo “Deseamos formar en los hombres jóvenes la alegría de la patria que soñamos”.*



Fuente: fotograma de *He aquí el camino*, 1954.

Se resalta a los 250 000 niños inscritos, enfatizando que solo un millar llega a este momento final de las competencias deportivas infantiles “Evita” y juveniles “Juan Perón”. En las imágenes del desfile, frente al presidente se observa que, mientras los varones vestían pantalones cortos y musculosas, las niñas y jóvenes mujeres competidoras usaban pantalones largos y buzos, algunas con polleras tableadas y camisas de mangas cortas. En la narración se resalta que en esta competencia había 10 000 niñas inscritas, en los que fueron los primeros campeonatos femeninos.

Se llega a un momento clave del audiovisual cuando, con una estética documental característicamente propagandística, se establece un plano del presidente Perón izando la bandera argentina, mientras el locutor en *off* enuncia la frase con la que se titula el mediometraje:

He aquí el camino por el cual se lanza la niñez argentina hacia una meta de superación inigualada, la senda por la cual transitan con paso seguro y actitud resuelta al saberse amparados en los albores de la vida. He aquí el camino de la dicha y la alegría para estos pequeños llegados de todas las latitudes con los ojos ávidos y el corazón abierto a los hermanos de la patria.

Aparte aparecen las delegaciones internacionales, como la paraguaya y chilena, con niños practicando gimnasia y entrenamientos con pelota, pero también divirtiéndose con “alegres juegos”. Es interesante que la mayoría de las imágenes deportivas están centradas en jóvenes varones practicando fútbol, aunque el locutor explicita que hay otras competencias, de pelota paleta, tiro, básquetbol masculino y femenino,⁹ atletismo, natación, waterpolo y otras especialidades deportivas. Las imágenes acompañan estas palabras mientras se escucha una marcha alegre seguida de la siguiente afirmación:

Niños y niñas de todos los rincones de la patria sin distinción de hogares en intercambio espiritual con sus hermanos de toda la república compiten caballerescamente sintiéndose unidos por algo más que una justa deportiva por el ideal común de sentirse argentinos.

La parte final del filme está reservada a un homenaje al general San Martín, una visita a la Basílica de Nuestra Señora de Luján con ofrendas religiosas por parte de niños y niñas y un paseo cultural por el Museo Histórico del Cabildo de la ciudad de Buenos Aires. Luego de un corte en las marchas musicales alegres, se produce un silencio para dar paso al homenaje realizado en el barrio Presidente Perón a Evita, creadora de estos torneos, fallecida en 1952.

⁹ Para una mirada histórica acerca de la participación femenina e infantil en el básquetbol puede verse “Ideas socialistas en cuerpos sanos (Argentina, 1920-1930)” de Dora Barrancos (2011). La autora retoma el desarrollo del deporte en los sindicatos y el movimiento obrero en el segundo cuarto del siglo XX, y cómo las mujeres comenzaron a participar y ganar espacios en disciplinas como el básquetbol y la natación.

Sobre el final se muestra al equipo mendocino de fútbol, en el vestuario de la villa olímpica, alrededor de uno de sus compañeros que toca el acordeón, entonando estrofas de la Marcha de los Torneos, exaltando que

cumplimos los ideales, cumplimos la misión, de la Nueva Argentina de Evita y de Perón. Saldremos a la cancha con un feliz cantar. Saldremos a la cancha con ansias de triunfar. Seremos deportistas de todo corazón. Para formar la nueva y gran generación.

La canción es interrumpida por el entrenador para que el equipo ingrese a la cancha. Después de diversas imágenes que muestran pasajes del partido, el relator cuenta que el San Martín de Cuyo logró grandes triunfos, pero que “sus éxitos más preciados son el viaje inolvidable a Buenos Aires y la recuperación total de su querido capitán y amigo Horacio Moreno, que vuelve a meter goles”.

Con ese giro de la parte ficcional, el filme termina con un discurso de Perón en la ceremonia final realizada en la Quinta presidencial de Olivos, donde se reunieron las delegaciones de los diferentes equipos de todas las regiones. Sobre un escenario y rodeado de los premios que serán entregados, banderas y dos cuadros a sus espaldas con los rostros de él y de Evita, el audiovisual deja escuchar por primera vez voces documentales no ficcionales, cuando el presidente trasmite un mensaje a niños, niñas y jóvenes:

Vamos a hacer entrega de los premios. Cuando los coloquen en las vitrinas o en los estantes de sus piezas, al lado de los banderines del club, tanto las copas como esos banderines, les recuerden la obligación que tienen de luchar para que en nuestra patria el deporte sea más grande y más vigoroso.

La docuficción cierra cuando Horacio Moreno se acerca a Perón, recibe el premio y le dirige unas palabras al presidente: “A usted se lo debo todo mi general, ¿me permite que le dé un abrazo?”. La retórica

propagandística del filme entremezcla la política pública sanitaria y deportiva de los Torneos Evita, exhibiendo en la historia mínima de un niño los engranajes dispuestos por la Fundación Eva Perón al servicio del cuidado, afecto y educación de las infancias.

Reflexiones finales

La Fundación Eva Perón marcó una época en la historia política argentina.¹⁰ Su novedoso enfoque integral respecto de la ayuda social, históricamente relacionado con el asistencialismo religioso y conservador, exhibe aristas que permiten pensarlo desde lo económico, lo sanitario y lo educativo. Precisamente, los Torneos Evita supusieron un antes y un después en las políticas públicas de cultura física, sobre todo por la incorporación de las infancias y las juventudes y la voluntad de que se constituyeran en el sujeto político de la construcción de la Nueva Argentina. La manera en que se pusieron a disposición las herramientas y recursos del Estado nacional para planificar, financiar y ejecutar un evento deportivo no se restringió a las competencias, sino que también abarcó su difusión y utilización propagandística mediante modernos recursos audiovisuales para comunicar a toda la población. Después de todo, “para formar la nueva y gran generación”, el deporte fue concebido como un dispositivo educativo, sanitario y comunicacional fundamental.

Las producciones de la Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación Argentina *He aquí el camino* (1951) y *Los Únicos Privilegiados: Campeonato Infantil Evita* (1954), dan cuenta de esta conjunción de discursos políticos-educativos-sanitarios. Se trató de una política pública estatal; los audiovisuales se encargaron de exhibir la articulación de los Torneos infantiles Evita con otros organismos, como las comisarías o los hospitales. Ambos documentos fil-

¹⁰ Resulta importante destacar que la política pública de Torneos infantiles deportivos Evita continúa desarrollándose hasta la actualidad, no sin vaivenes ni cambios.

micos parten de lo singular para mostrar lo general: el niño que no posee botines o el que no tiene el apto médico, ambos reflejan que la pobreza económica o los problemas médicos se solucionan con intervención del Estado. A su vez, redundan en exhibir el lugar central del fútbol en la cultura argentina, la actividad física como cuestión especialmente masculina, la intención de federalizar sus alcances y la infancia y juventud como ejes de la política pública.

En lo que respecta a la política audiovisual del primer peronismo, resulta significativo incluir estas producciones propagandísticas de la Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación Argentina en una iniciativa más amplia, que hizo crecer el cine nacional de manera exponencial por aquellos años, y no solo las ficciones comerciales (Kriger, 2009), sino muy especialmente la cinematografía escolar y educativa (Galak y Orbuch, 2021). En este sentido, las docuficciones analizadas proyectaron una novedosa acción gubernamental a través de la Fundación Eva Perón, que tuvo como una de sus principales iniciativas los torneos deportivos, forjando como sujetos políticos centrales de la Nueva Argentina a niños, niñas y jóvenes, también en pantalla.

Referencias bibliográficas

- Almada, C. (2013). *La cultura física en el ámbito no escolar durante los primeros gobiernos peronistas. Los campeonatos Evita*. [Tesis de maestría]. Flacso Argentina. <http://tesis.flacso.org/secretaria-general/cultura-fsica-mbito-no-escolar-durante-primeros-gobiernos-peronistas-campeonatos>
- Almada, C. (2019). *Infancias Peronistas: la Cultura Física y el deporte en la Fundación Eva Perón 1948-1955*. Editorial Prometeo.
- Almada, C. (2020). La cultura física como estrategia de ampliación de ciudadanía durante los primeros gobiernos peronistas. Los campeonatos infantiles Evita. *EFEI (Educación*

- Física Experiencias E Investigaciones*), 6(5), 6. <https://revele.uncoma.edu.ar/index.php/revistaefei/article/view/2742>
- Barrancos, D. (2011). Ideas socialistas en cuerpos sanos (Argentina, 1920-1930). En Scharagrodsky, P. (Compilador.), *La invención del homo gymnasticus: Fragmentos históricos sobre la educación de los cuerpos en movimiento en Occidente* (pp. 423-440). Prometeo.
- Barry, C., Ramacciotti, K. y Valobra, A. (2008). *La fundación Eva Perón y las mujeres: entre la provocación y la inclusión*. Bibles.
- Bordagaray, M. E. y Gorza, A. (2009). Mundo Infantil y la socialización de género en la infancia del primer peronismo (1950-1952). En *I Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género 29-30 de octubre de 2009 La Plata, Argentina. Teorías y Políticas: Desde El Segundo Sexo hasta los debates actuales*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-Conicet). Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género.
- Cammarota, A. (2011). El cuidado de la salud de los escolares en la provincia de Buenos Aires durante el primer peronismo (1946-1955). Las libretas sanitarias, las fichas de salud y las cédulas escolares. *Propuesta Educativa*, (35), 21-36.
- Carli, S. (2000). *Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880 y 1955*. Miño y Dávila.
- Cozani de Gillone, E. (1954). *Mensaje de luz. Libro de lectura para Tercer grado (niños de 9 años)*. Estrada.
- Galak, E. (2017). Educar (con) la mirada. Discursos políticos y sentidos estéticos sobre la Cultura Física en noticieros

- cinematográficos. En Ossenbach Sauter, G. (Editor), *Gregorio Weinberg: escritos en su honor* (pp. 55-74). Clacso.
- Galak, E. y Orbuch, I. P. (2017). Cine, educación y cine educativo en el primer peronismo: el caso del Departamento de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar. *Cine documental*, (16), 49-75.
- Galak, E. y Orbuch, I. P. (2021). *Políticas de la imagen y de la imaginación en el peronismo. La radioenseñanza y la cinematografía escolar como dispositivos pedagógicos para una Nueva Argentina*. Biblos.
- Galak, E., Kopelovich, P. y Pereyra, M. (2021). Entre el nacionalismo y la internacionalización: la primera década de la Dirección General de Educación Física (Argentina, 1938-1947). *Praxis educativa* 25(1), 1-20. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.15666/pr.15666.pdf
- Gené, M. (2001). *Un mundo feliz. Las representaciones de los trabajadores en la propaganda del primer peronismo (1946-1955)* [Tesis de Maestría]. Udesa.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo: el Estado en escena*. Siglo XXI Editores.
- Kruger, C. (2013). Todo tiempo pasado fue peor. La propaganda filmica del peronismo. *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (7).
- Morales, V. (2017). *Mundo Peronista*. Una mirada 'desde abajo' a la constitución de la identidad peronista durante el primer peronismo (1945-1955). *Question/Cuestión*, 1(53), 72-88. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/3769>
- Orbuch, I. P. (2014). La educación física entre 1946 y 1955. Un análisis desde los discursos de Perón. En NEES, Facultad de Ciencias Humanas - UNCPBA (Editores), *I Encuentro Inter-*

- nacional de Educación, espacios de investigación y divulgación*. Tandil, Argentina.
- Orbuch, I. P. (2015). *La educación física entre 1946 y 1955. Un prisma para analizar el peronismo*. [Tesis de maestría]. Flacso Argentina. <http://hdl.handle.net/10469/8023>.
- Orbuch, I. P. (2019). La mujer y el deporte en el primer peronismo. En Rein, R. y Panella, C. (Compiladores.), *El deporte en el primer peronismo: Estado, competencias, deportistas*. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata.
- Orbuch, I. P. (2020). *Peronismo y cultura física. Democratización, sociabilidad y propaganda*. Imago Mundi.
- Panella, C. y Korn, G. (2104). *Ideas y debates para la nueva Argentina: revistas culturales y políticas del peronismo*. Edulp.
- Perón, J. D. (1954). *Tenemos un pueblo bueno y capaz para el deporte*. Secretaría de Prensa y Difusión, Presidencia de la Nación. Argentina.
- Plotkin, M. (1993). *Mañana es San Perón: propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista 1946-1955*. Ariel.
- Pons, M. (2010). Cuerpos sublimes: el deporte en la retórica de la “Nueva Argentina”. En Soria, C.; Cortés Rocca, P. y Dieleke, G. (Editores) *Políticas del sentimiento: El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. Prometeo.
- Rein, R. (1998). *Peronismo, populismo y política: Argentina, 1943-1955*. Editorial de Belgrano.
- Rein, R. (2019). Política, deporte y diplomacia cultural: la Nueva Argentina de Perón y los Juegos Panamericanos de 1951. En Daskal, R. (Comp.), *El deporte en el primer peronismo: Estado, competencias, deportistas*. Universidad Nacional de La Plata. *Revista Mundo Infantil* (1950), 152.

- Rodríguez, M. G. (2002). *Pueblo y público en el deporte. La interpelación estatal durante el peronismo (1946-1955)*. [Tesis de maestría]. *Unsam*.
- Rodríguez, M. y Añón, V. (2010). *Mundo Deportivo: El deporte en la gráfica estatal*. En Panella, C. y Korn, G. (Compiladores), *Ideas y debates para la nueva Argentina: revistas culturales y políticas del peronismo: 1946-1955*. Tomo I. Ediciones de Periodismo y Comunicación, FPYCS-UNLP.
- Rodríguez, M. y Añón, V. (2014). “Gráfica estatal y deporte: nuevas inflexiones: el caso de Olímpia”. Panella, C. y Korn, G. (comp.). *Ideas y debates para la nueva Argentina: revistas culturales y políticas del peronismo: 1946-1955*. Tomo II. Ediciones de Periodismo y Comunicación, FPYCS-UNLP. La Plata, Argentina.
- Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación Argentina (1951). “Los Únicos Privilegiados: Campeonato Infantil Evita”. Argentina.
- Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación Argentina (1954). “He aquí el camino”. Argentina.
- Soria, C., Cortés Rocca, P. y Dieleke, G. (2010). *Políticas del sentimiento: El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. Prometeo.

Parte 2.

Agencias territoriales y ecosistemas posibles

Paisajes del futuro. Cuerpos, espacios y tiempos en la distopía latinoamericana reciente

Samuel Lagunas Cerda

Introducción

Los cuerpos son un trazo de carne sobre el tiempo y el espacio. Son, también, el resultado de los trazos que el tiempo y el espacio dejan sobre la carne. En su conocida crítica a la tesis XI de Marx sobre Feuerbach —“Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo”—, el filósofo Cornelius Castoriadis (1998) señala que interpretar y cambiar este mundo es insuficiente y que lo que hace falta es imaginar uno nuevo. Las teóricas y los teóricos pertenecientes al giro sensorial y al giro afectivo, no obstante, han ido un paso más allá. Para transformar el mundo existente e imaginar escenarios y futuros alternativos, es apremiante algo mucho más elemental que constituye uno de los principales olvidos dentro de la teoría crítica clásica: sentir el mundo. El establecimiento y mantenimiento de la tríada sentir-imaginar-transformar es uno de los pilares de este artículo.

El objetivo central es el siguiente: describir, a partir de la lectura atenta (*close reading*) de la novela *Mugre rosa* (2021) de la escritora uruguaya Fernanda Trías (1976), las formas en las que el paisaje del futuro es imaginado y representado dentro del mundo distópico de ficción. En este sentido, con el análisis se busca mostrar cómo los

cuerpos de los personajes se convierten en anticipo, garantía y engranaje del mundo-antes y el mundo-por-venir. Me interesa proponer la categoría de corpo-espacio-temporalidad para explicar la compleja interacción que ocurre entre cuerpos, espacios y tiempos en el interior de la novela. Utilizo como objeto de estudio la distopía literaria, pues considero que en ella se observa con ejemplaridad cómo dentro de la continuidad corpo-espacio-temporal los cuerpos se construyen como paisajes de transición que atraviesan, y son atravesados por, la temporalidad completa: el pasado, el presente y el futuro. Los cuerpos se configuran como archivo, como territorio y como promesa.

Junto a esto me parece pertinente abogar por la utilización de herramientas propias del giro sensorial y del giro afectivo para expandir el análisis caracterológico en las distopías literarias. Me interesa poner especial atención en las fuerzas y sentimientos viscerales casi imperceptibles, demasiado intensos, intersticiales o en proceso de formación que acompañan e intermedian los potenciales materiales —especialmente corporales y conceptuales— de un fenómeno emergente o histórico (Arthur, 2021). Desde allí, propongo que estos giros alumbran con intensidad y complejidad las advertencias que se desprenden de la lectura de las distopías, además de que permiten entre-sacar de esas penumbras rastros de futuros alternativos que se hallan entre los pliegues de la piel de un cuerpo o debajo de ella.

El texto se estructura de la siguiente manera: en el primer apartado establezco la importancia del giro sensorial y afectivo con relación al giro espacial en el marco de los estudios literarios, resaltando su valor para el análisis de las distopías literarias. El segundo y el tercer apartado se concentran en el análisis de la novela *Mugre rosa* en función de cómo se hilvana la trenza corpo-espacio-temporal, primero dando cuenta de la forma en que la peste que contamina el territorio dentro del mundo de ficción tiene repercusiones en los cuerpos de sus habitantes, no solo enfermándolos, sino alterando su vivencia de

la temporalidad. Después, describo y analizo cómo el éxodo de ese espacio implica un cambio en la relación y sensopercepción tanto del cuerpo propio como de los cuerpos de los demás personajes, así como también provoca una modificación de la experiencia del pasado y de la reconfiguración del presente y del futuro. En las conclusiones resalto la importancia del vínculo corpo-espacio-temporal dentro de las distopías literarias para una relectura que, en clave estético-política, encuentra en estas obras rastros que promueven una concepción crítica y dinámica de esperanza, vigente y pertinente en las discusiones contemporáneas sobre el género.

Escribir los cuerpos. Del giro espacial al giro sensorial en los estudios de la distopía literaria

La historia de las ciencias sociales y de las humanidades durante la segunda mitad del siglo XX puede ser contada a partir de una sucesión y un empalme de giros epistemológicos. Después de la irrupción del giro lingüístico y las teorías posestructuralistas, otras perspectivas empezaron a florecer con el fin de situar los discursos y textos que se enuncian en espacios y en cuerpos determinados (Quesada, 2016). El giro espacial, en ese sentido, entiende al espacio “como condición de posibilidad y factor constitutivo de nuestro actuar y de nuestro concreto, corpóreo, ser-en-el-mundo” (Marramao, 2015, p. 124) y con ello cuestiona y trasciende el “etapismo” lineal y cronológico al momento de comprender los fenómenos y los cambios sociales.

Dentro de los estudios literarios, el giro espacial ha sido bastante fecundo al menos en dos vías: por un lado, ha permitido el aumento y la profundización del estudio de la ficcionalización y representación de espacios en los textos literarios; por otro, ha intensificado la reflexión sobre las relaciones entre textos literarios, espacios geográficos de escritura y conformación de identidades culturales (Matías, 2014). En el primer caso —que es el que aquí resulta más relevante— se aboga por una concepción crítica del espacio en la que este

se concibe como producido socialmente y, por lo tanto, capaz de ser intervenido y modificado a través de múltiples apropiaciones y reappropriaciones de distintos actores sociales. En términos de Soja (2009), estamos frente a una dialéctica socioespacial en la que lo espacial condiciona y modela lo social del mismo modo que lo social orienta y modifica lo espacial.

El estudio y la comprensión de las distopías literarias se vieron beneficiados por el giro espacial en tanto que la ficcionalización de espacios futuros, dentro de las obras, fue percibida como consecuencia directa de una espacialización del futuro en la que los conflictos entre grupos antagónicos implicaban una disputa entre modos distintos de producir y habitar un mismo territorio. Muy pronto se advirtió que ningún análisis espacial puede evadir la dimensión temporal, por lo que la categoría einsteiniana de espacio-temporalidad adquirió relevancia y protagonismo, volviendo cada vez menos útil la separación entre espacio y tiempo. Las consecuencias de este lazo se observan en la manera en la que Lefebvre (2004) define el tiempo como la consecuencia de las interacciones entre los ritmos de los seres humanos y los ritmos de los seres no humanos en un entorno geográficamente delimitado.

La distinción planteada desde la geografía crítica latinoamericana entre espacio y territorio es la que permite establecer un puente directo con el cuerpo. Si para Santos (2000) el espacio es la unidad exterior en la que los cuerpos actúan con unas potencialidades de valor desigual y, por lo tanto, la socialidad está directamente relacionada con la proximidad; y para Lefebvre (1991) cada cuerpo vivo es un espacio y tiene su espacio, la definición de territorio permite un enfoque de producción de los espacios en múltiples escalas, partiendo de “la escala más micro, más íntima, que es el cuerpo”, de ahí que también los cuerpos sean considerados el “primer territorio de lucha” (Cruz Hernández, 2016, p. 43).

Bajo esta consigna, el énfasis que desde el giro sensorial se hace en el hecho de que “nuestro contacto con el mundo y con los otros, tanto humanos como no humanos, es siempre un contacto sensible. Es decir, estar en el mundo significa que sentimos el mundo” (Sabido Ramos, 2021, p. 244), resulta bastante relevante; si el cuerpo es un territorio en disputa, las formas en las que aprendemos a sentir con el cuerpo y en las que jerarquizamos esos sentidos y sentimientos son también un campo de lucha cultural, estética y política. En síntesis, hablar de una corpo-espacio-temporalidad tiene que ver con el reconocimiento de que las maneras de sentir el mundo generan proximidad entre cuerpos y permiten la organización de prácticas territoriales y la producción social de espacios específicos. Esto tiene una proyección temporal, pues los cuerpos, al vincularse sensorialmente con otros cuerpos y otros objetos, establecen relaciones con el pasado, el presente y el futuro de esa otredad que se vuelve perceptible gracias a los sentidos. El mantenimiento de una forma de sentir puede conllevar, por lo tanto, la prolongación en el tiempo de la estabilidad de un territorio. La ruptura o la innovación en el nivel sensorial y sentimental pueden, a su vez, provocar transformaciones espaciales que pongan en vilo el equilibrio futuro de un modo de vida o de un grupo social.

La utilización del giro afectivo y sensorial para el estudio de las distopías literarias reaviva y actualiza la discusión que retomó Darko Suvin de Ernest Bloch sobre los sentimientos y emociones asociados con la utopía y, por consecuencia, sobre aquellos asociados con la distopía.

Tanto para Bloch (2004) como para Suvin (1984) la utopía requiere una condición subjetiva, la cual tiene que ver con un modo particular de sentir y habitar el mundo y con la persistencia de emociones y actitudes específicas. La utopía, pues, posee un contenido narrativo y un contenido afectivo. En el contenido narrativo nos encontramos con un *novum*, es decir, con la irrupción inesperada de algo que antes no estaba y que anticipa de algún modo lo que está por venir (y por

alcanzar). El contenido afectivo de esa novedad es positivo y se asocia con la felicidad, el bienestar y la alegría que provoca la consecución y espacialización de ideales sociales como la justicia, la igualdad o la sustentabilidad. Para Bloch, además, la utopía cumple la función de promover la esperanza, en tanto que en su contenido narrativo y afectivo permite mostrar al lector que el mundo futuro puede ser de otra manera y que en esa alternativa por venir también es posible una transformación de las emociones.

Esta organización de la utopía ha facilitado que su contrario, la distopía, se relacione narrativamente con la imaginación y la representación de aberraciones específicas de nuestro sistema sociopolítico presente, señalando sus potenciales monstruosas consecuencias para el futuro (Gottlieb, 2001), y afectivamente con “sentimientos feos” (Ngai, 2007) como la ira, la ansiedad, la desesperación y la tristeza, lo que desencadena en los personajes y en las y los lectores una actitud de desesperanza y pesimismo.

Estas concepciones clásicas han sido cuestionadas por Saldías Rossel (2015), quien ha recuperado la noción de distopía crítica para discutir cómo tanto la utopía —el buen lugar— como la distopía —el peor de los mundos posibles— poseen una variante crítica donde ambas pierden su carácter totalizante y homogéneo. Entonces, mientras que en la utopía crítica se pueden encontrar obstáculos que amenazan la estabilidad del espacio utópico, en la distopía crítica pervive un “núcleo utópico” desde donde los personajes pueden territorializar sus expectativas subversivas. Saldías concluye su reflexión advirtiéndole que lo que se pone en juego en las utopías y distopías críticas es el derecho de los cuerpos (humanos y no humanos) y los espacios a existir sin destruirse unos a otros. De forma complementaria, para Mercier la distopía puede convertirse en “fundamento de la utopía” en tanto “permite pasar por el trauma con el fin de orientarse hacia un estado utópico liberado de la carga melancólica pasada” (2018, p.

130), lo que libera el deseo hacia dinámicas de anticipación y aspiración de presentes y futuros alternativos más dignos y solidarios.

¿Qué relación existe, entonces, entre los espacios distópicos, los cuerpos, las emociones y el futuro? Para responder de forma cabal me interesa complejizar el término “futuro” acudiendo a la propuesta de “futurabilidad”, entendida esta como las estrategias de proyección, detección e identificación que los sujetos hacen en su momento presente, recogiendo “herencias, conocimientos e instituciones que se convierten en elementos para desconfigurar y reconfigurar el ensamblaje de lo social” (Gatto, 2018, p. 33). En este sentido, el tiempo presente es una ocasión para el descubrimiento, para la invención y la anticipación. Concebido desde esta perspectiva, el futuro deja de ser visto en términos (hiper)racionales de administración, cálculo y previsión de un escenario que está siempre adelante y se convierte en la espacialización de un presente abierto y nunca dado por completo. La futurabilidad implica mantener el vértigo de la agencia de los sujetos que espigan alternativas entre el placer y la ruina y que no dejan que cierren las grietas ni las heridas del pasado.

De manera complementaria, entiendo la esperanza no como ese “astigmatismo moral” que ve la vida color rosa, que deforma constantemente las condiciones presentes para adecuarlas al apetito bondadoso del sujeto (Eagleton, 2016); la esperanza posee tanto una dimensión racional como una dimensión escatológica. Es racional en tanto no se basa en una especie de bondad esencial del presente, sino que lo enfrenta en toda su oscuridad, abominación y desastre. Esta mirada del abismo es completada por una capacidad de selección de “signos y promesas del futuro en el presente” (Eagleton, 2016, p. 89). Por lo tanto, la esperanza es escatológica y está íntimamente vinculada, más que con el futuro, con la futurabilidad, ya que desata una expectativa que presenta al futuro como algo potencial; es decir, el sujeto esperanzado es capaz de reconocer su actualidad como “la grieta a través

de la cual se puede atisbar el futuro” (Eagleton, 2016, p. 77) y de advertir en los cuerpos que siente a su alrededor las materialidades que funcionan como rastros de ese futuro. Así, hay que entender la esperanza como un éxodo del presente hacia el futuro, una práctica que puede ser aprendida y como un principio de tenacidad y obstinación que es alimentado y cultivado a través de la imaginación. Una lectura crítica de las distopías literarias a partir de estas coordenadas tiene que ver con el planteamiento de interrogantes y estrategias que desvelen, en medio del desasosiego, las señales de otros futuros que vayan más allá de la prolongación indefinida del presente.

Es desde este entramado crítico distopía-esperanza-futurabilidad que planteo el giro sensorial y afectivo como una herramienta útil para caracterizar los procesos a partir de los cuales se llevan a cabo esas búsquedas y rastreos en el presente de los personajes y para mostrar cómo, efectivamente, la esperanza no es solo una condición subjetiva de la utopía, como afirmaba Bloch, sino que, dentro de algunas obras latinoamericanas como *Mugre rosa*, también es una condición subjetiva de la distopía. Hay además una intención política: la de contribuir a la caracterización del poder a través de estos cuerpos débiles y estos sentimientos desagradables que tienen en la imaginación del futuro y en la fábrica de presentes desde el género de la distopía.

Cuerpo enfermo, tierra herida, tiempo obturado

Fernanda Trías es una escritora uruguaya nacida en 1976. Su obra incluye hasta ahora cuatro novelas: *La azotea* (2001), *Cuaderno para un solo ojo* (2002), *La ciudad invencible* (2012) y *Mugre rosa* (2021). Si bien las primeras tres novelas funcionan como heterotopías, en tanto ocurren en lugares desde donde se impugnan los órdenes hegemónicos (Foucault, 1999) y en los que se “condensan y explican algunos espacios urbanos difíciles de clasificar (...), contraemplazamientos reales [que] se oponen a los espacios oficiales homocéntricos” (Ternicier Espinoza, 2019, p. 55), en *Mugre rosa* esta-

mos claramente frente a una distopía en la que Trías ofrece una vista considerablemente peor del tiempo y el espacio en que el lector habita (Tower Sargent, 2010). El *novum*, en cuanto elemento novedoso y extraño, es una peste que se expresa en forma de bruma rosa que afecta tanto a los lugares como a los cuerpos humanos y no humanos que entran en contacto con ella.

El análisis que planteo de la novela es fundamentalmente caracterológico. Me interesa pensar al sujeto y al personaje, “ya no de manera sustancialista sino en constante construcción”, es decir, “a partir de la relación que establecen los personajes entre sí, con el supuesto de que el personaje construye su identidad en relación con el otro o lo otro con lo que interactúa” (Tornero, 2011, p. 154). A esto hay que añadir dos aspectos más: en primer lugar, considerar que si queremos distinguir “el tipo de configuración de identidad es preciso analizar las acciones que realizan los personajes” (Tornero, 2011, p. 175); y, en segundo lugar, no olvidar que el cuerpo de los personajes aparece como “la mediación existencial” con el espacio (Tornero, 2011, p. 185), de ahí que sea particularmente importante atender a sus acciones, sus sentimientos y emociones. Propongo analizar a la protagonista de *Mugre rosa* en función de las relaciones que establece con los otros personajes y con su espacio, poniendo especial atención tanto en su hacer como en su sentir.

En la obra de Trías hay un interés constante por construir personajes de mujeres que se relacionan con personajes masculinos a través del cuidado. Esta es la acción fundamental que realiza la protagonista de *La azotea* (2010), quien vive recluida en un departamento ocupada de un padre moribundo y un recién nacido, es también lo que caracteriza a la anónima protagonista de *Mugre rosa*, cuya narración en primera persona es la que nos conduce a través de la distopía circundante lo mismo que por los meandros de su intimidad. En la novela predomina un escenario distópico marcado por la ruina de los

espacios urbanos y una alarmante crisis ambiental. El origen es incierto, lo que conocemos son sus manifestaciones:

Un día aparecieron los peces; ese fue el comienzo. Las playas amanecieron cubiertas de peces plateados, como una alfombra hecha de tapitas de botellas o de fragmentos de vidrio. Brillaba, con destellos que herían los ojos. El ministerio mandó a los trabajadores de la basura a limpiar las playas. Los peces ni siquiera aleteaban, estaban tiesos desde hacía rato, incluso antes de que el agua los expulsara (Trías, 2021, p. 45).

El título de la novela hace alusión a una niebla rosada que, gracias al viento, se extiende contaminando toda la atmósfera y enfermando los cuerpos que la respiran y que entran en contacto con ella. No obstante, la mugre rosa también refiere a un alimento procesado que consumen los personajes: “Una máquina que calentaba las carcasas de los animales a altísima temperatura y las centrifugaba hasta extraer los restos de carne magra de las partes más sucias del animal” (Trías, 2011, p. 49). Como observa Barrero Bernal (2022), “la mugre rosa es saturación, explosión de toxicidad, producto del exceso. Es el residuo de una sociedad industrial en colapso” (p. 17). Con la catástrofe, la organización social se fragmenta entre quienes permanecen como habitantes de la ciudad en ruinas y aquellos que son desalojados forzosamente para su resguardo en barricadas:

Las imágenes no mostraban a los que se resistían, pero yo podía imaginar lo que pasaba con ellos, cómo los arrastraban, arrancándoles la ropa, cómo los subían esposados a camiones herméticos. Solo una vez mostraron la barricada en Barrio Alto, que se resolvió sin mayores incidentes. Nada de proyectiles o granadas artesanales, solo un grupo de vecinos demasiado débiles y flacos detrás de unas chapas de metal corrugado (Trías, 2021, p. 266).

En *Mugre rosa*, por lo tanto, el acto de cuidar ocurre en medio de una bruma que asesina peces, altera el clima, segrega a la sociedad y

enferma a las personas que se exponen al viento que la propaga. La protagonista cuida a dos hombres: Max, su expareja, que convalece en un hospital a causa de haber salido voluntariamente de la casa y exponerse a la peste; y Mauro, un niño a quien custodia en su domicilio como forma de trabajo y que padece una condición semejante al síndrome de Prader-Willi (Vargas, 2021), lo que provoca que, si se lo deja solo, empiece a comer todo lo que tiene a su paso. No en vano la madre le increpa la dependencia que ha creado con los hombres a partir del cuidado: “Cambias un niño por otro” (Trías, 2021, p. 188). La protagonista describe la enfermedad de Mauro como un “animal insaciable”, es emblemática porque ilustra el vínculo que se establece entre ella y los hombres que la rodean y es responsable de alimentar y proteger a dos cuerpos enfermos. En este sentido, los personajes masculinos son paradójicos, pues aparecen como totalmente vulnerables a causa de su enfermedad; sin embargo, desde ese lugar perseveran en reproducir relaciones de poder basadas en la dominación a través del imperativo del cuidado.

El acto de cuidar también es un proceso orientado a la preservación y generación de las condiciones propicias para la vida. Desde las ciencias sociales y las humanidades, se ha relacionado con ciertas actitudes, emociones y sentimientos. Heidegger habla de cuidar como una inquietud; Derrida, de una responsabilidad; Foucault, de una consecuencia del conocer; y Boff señala que cuidar implica una actitud amorosa hacia uno mismo y hacia los demás (Rodríguez-Jiménez; Cárdenas-Jiménez; Pacheco-Arcea y Ramírez-Pérez, 2014).

Con el feminismo esta noción se ha complejizado, enfatizando que cuidar es fundamentalmente realizar una serie de acciones que pertenecen de manera preponderante a los espacios domésticos y que, por lo tanto, se asocian a una cultura heteropatriarcal, a la feminidad y a las mujeres: dar de comer, vestir, asear, pero también todo lo que implica para lograr esos fines, como cocinar, lavar la ropa, bañar

o sacudir (Legarreta Iza, 2021). Cuidar, por ende, no solo establece vínculos afectivos entre quien cuida y quien es cuidado: también produce una política de esos afectos en tanto se inserta en un tejido de subordinación y dependencia.

Para Safranski (2017), el cuidado produce una temporalidad propia en la cual quien cuida se anticipa a sí mismo al estar preocupado constantemente por lo que pueda sucederle a quien protege. Esta sumisión al deber de cuidado, que la protagonista de *Mugre rosa* sostiene durante casi toda la novela, es la que nos permite considerarla como un personaje en el que “triunfa la concordancia sobre la discordancia”, ya que “permanece siempre igual a pesar de sus vicisitudes; sus valores no están trastocados, aún cuando se vean constantemente amenazados en el transcurso de la narración” (Tornerio, 2011, p. 154).

Si una de las preocupaciones centrales de la novela es precisamente el vínculo entre la mujer que cuida y el hombre enfermo —cuidado en espacios hostiles y distópicos—, es importante explorar la forma en que se va enhebrando la trenza corpo-espacio-temporal, es decir, la manera en que la protagonista expresa sus sentimientos al respecto y cómo esa acción altera su relación con la temporalidad.

En uno de los momentos más descarnados, la narradora escribe sobre los hombres: “La serpiente muda y se recicla, pero no por eso deja de ser el mismo animal” (Trías, 2021, p. 152). En *Mugre rosa*, tanto Max como Mauro usan su condición patológica para mantener cerca y sometida a su cuidadora; le dice Max, con malicia, cuando lo va a visitar al hospital: “¿No le das un beso a tu exmarido?”, cuestionamiento ante el que ella reacciona de la siguiente manera: “Fui hasta la cama y lo besé en la mejilla. Tenía la piel seca y bronceada, no amarilla como las últimas veces, y la barba nueva en su punto más áspero y doloroso” (p. 154). En el texto de Trías, la fisionomía del rostro es clave: “Nadie dice lo que dice. Solo la cara habla” (p. 54), afirma en algún momento la protagonista; de ahí que la barba de Max “en el

punto más áspero y doloroso” implique una actitud similar: agresiva, cortante, dañina.

En la novela, la distopía posee un carácter absoluto donde todo está enfermo, los sentimientos que ella experimenta son descritos como padecimientos: “Sentía el cansancio como un absceso, un dolor encapsulado y lleno de pus”. Algo similar ocurre con los espacios, pues la ciudad es descrita como un lugar lleno de “sangre coagulada” (Trías, 2021, p. 207).

La mugre rosa devasta el ecosistema, afecta los pulmones, carcome la piel y obstaculiza la posibilidad de un devenir-con, en el sentido de asumir una preocupación y una responsabilidad mutua con y hacia los demás (Haraway, 2008). La contaminación y la enfermedad derivadas de esta no constituyen, en la distopía de la novela, un punto cero de transformación radical, sino una exacerbación de los males y los miedos previos, en este caso provocados en buena medida por las relaciones violentas y desiguales existentes en las sociedades capitalistas y patriarcales.

La madre de la protagonista le recrimina constantemente no tener la voluntad de dejar atrás el espacio que habita, el no moverse de la manera en que ella se habría movido. No obstante, la protagonista reconoce que ni su madre ni Max ni ningún otro hombre le han dado lo que ella ha buscado, solo representan pozos vacíos. Esta aparente parálisis de la protagonista se corresponde con la sensopercepción que tiene de la temporalidad, en la que el tiempo del cuidado no es vivido por ella como un acto amoroso hacia sí misma ni hacia los demás, sino como “una larga pausa, un tiempo suspendido” (Trías, 2021, p. 80).

La temporalidad de la protagonista aparece obturada en tanto no parece haber una posibilidad de creación ni de novedad en su cotidianidad. No obstante, previo a las acciones que emprende hacia el final, hay que atender los sentimientos que alberga durante la

catástrofe; mientras que los funcionarios “no sienten” nada cuando ven las consecuencias de la peste y solo repiten las mismas frases con “naturalidad y eficiencia” y Max mantiene su vida con “incredulidad e indiferencia”, ella oscila entre el cansancio y el enojo. Sobre esta última emoción —la más relevante en la novela— la protagonista no sabe a qué atribuirla, solo intuye que tiene que ver directamente con Max y Mauro y con ese territorio degradado que, durante mucho tiempo, ha llamado hogar. “¿Estás enojada porque te fuiste o porque quieres volver?” (Trías, 2021, p. 210), se pregunta sin obtener respuesta alguna.

Para Sara Ahmed (2019), en la organización política y económica de los afectos, sentimientos y emociones, se ha establecido una relación entre malos sentimientos, pasividad y “quedarse atascados”. Esto tiene que ver con una asociación del futuro con una linealidad orientada hacia el progreso, lo que a su vez es causa de sentimientos buenos e implica ponerse en marcha hacia un horizonte mejor. En este régimen que critica Ahmed, el movimiento deseable ocurre cuando se han purificado los malos sentimientos. En *Mugre rosa*, en cambio, son los malos sentimientos los que mueven a la protagonista fuera de su espacio, de los cuerpos enfermos que la sujetan, y los que la orientan en busca de una nueva vivencia de su presente y su futuro.

Espacio dejado, cuerpo oscuro, tiempo liberado

Dentro del panorama distópico de la novela —incendios, un ambiente hostil e inhabitable— se va arraigando un objetivo claro en el interior de la protagonista: “Todo el tiempo me repetía lo mismo, que nada me ataba a [Mauro] y que, pronto, nada me ataría tampoco a Max, que en pocos meses juntaría la plata y me iría a vivir al Brasil” (Trías, 2021, p. 124). El abandono o la muerte de los hombres dependientes y a la vez amos es una liberación deseada. *Mugre rosa*, por lo tanto, es la historia de una fuga, de un escape de las relaciones de dominación que establecen los hombres enfermos con las mujeres a través de los cuidados.

Ella, por lo tanto, asume que abandonar los cuerpos que cuida y a los que está sujeta es también abandonar el espacio donde ha vivido, en busca de un paisaje diferente. Para Parrini (2010), el cuerpo en sí mismo es un paisaje (un *bodyscape*) que se encuentra atravesado por lo histórico, lo lingüístico y lo político, en el que converge el biopoder como una suerte de anatomía política. Esto implica que el cuerpo como paisaje se convierta en un archivo del pasado y un contenedor de expectativas relacionadas con el porvenir.

Dentro de esta intersección entre lo corporal, lo espacial y lo político, el cuidado de los hombres se convierte en un “mandato que ahoga” y que obstruye la libertad y la experimentación del placer en la cotidianidad (Del Mar Ramón, 2019). En ese sentido, es importante enfatizar que no son los sentimientos de ira, tristeza, desesperación y agotamiento los que la conducen a la pasividad y la mantienen próxima a Max y a Mauro, sino el acto de cuidarlos. Es una acción la que obstruye su temporalidad y paraliza su desplazamiento, no una pasión.

Es aquí donde la fuga atañe, en un primer momento, a un éxodo del presente distópico y monstruoso hacia atrás por medio del recuerdo. Allí recuerda a un pequeño Max y una intensa relación con Delfa, responsable de cuidarla. El mundo invertido del pasado, casi utópico, es importante para la protagonista porque allí “aún tenía un mundo interior y aún creía que contarle era algo valioso” (Trías, 2021, pp. 177-178). Ese pasado es el único que le interesa conservar porque “el presente precario y tambaleante ya estaba acabado” (p. 178).

Sin embargo, el pasado está imbuido también de pérdidas y fracasos, en especial el vínculo materno. Esto es importante porque nos permite encontrar, en el cuerpo adulto de la protagonista, un archivo de malestar e infelicidad (Cvetkovich, 2012) en el que los sentimientos de frustración y apatía adquieren una expresión pública desaprobada por los otros personajes —como Max y su madre—, y se convierten en sedimento para el futuro, pues son parte nodal del mundo interior

que atesora. La enajenación provocada por el cuidado despierta una añoranza no por un retorno al pasado, sino por una recuperación de ese objeto perdido que es ella misma. El éxodo es, paradójicamente, una búsqueda de sí.

La relación de cuidado con Mauro llega a su fin cuando sus padres lo reclaman. Aunque están agradecidos, terminan el contrato y migrarán a un lugar que consideran más seguro. El niño, al final, habita nuevamente con sus padres, él es de su propiedad. Esto evidencia el marco económico capitalista que soportaba ese vínculo; así lo reflexiona ella: “Me pagaban para que, cuando llegara ese día, lo dejara ir” (Trías, 2021, p. 262). Lo económico subordina lo afectivo, o, mejor dicho, engendra un régimen emocional marcado por el desapego y el desprendimiento.

La relación con Max, en cambio, ocurre en un contexto emocional mucho más complejo, en el cual la sensación de duración busca contrarrestar la indiferencia apática ante la experiencia misma de la temporalidad. Han (2015) se ha referido a este fenómeno, propio de las sociedades del capitalismo tardío, como una “dispersión temporal” que no permite experimentar ningún tipo de duración, una temporalidad donde todos los momentos son iguales entre sí y no hay lugar para la esperanza ni para el desconsuelo. Todo es monótono y sin orientación. Se trata de la imposición de un presente sin más horizonte que él mismo.

El hecho de que Max y ella mantengan una relación desde la niñez hace mucho más difícil y pesado el que imagine dejarlo. Esa relación, por más altibajos que albergue, es la que le permite tender un puente entre el antes y el después de la peste, lo que genera cierta estabilidad y equilibrio. Por eso el acontecimiento de la enfermedad de Max se esconde entre la narración como un evento traumático que provoca en ella un malestar, una “culpabilidad espectral” (Lacan, 1992). ¿Por qué decidió Max salir del encierro a pesar de que

la lluvia tóxica era inminente? Ante esa incertidumbre e *impasse*, el olvido aparece como una migración hacia “el borde de la mente” (Trías, 2021, p. 253).

Moverse internamente hacia el olvido solo es posible si el desplazamiento también ocurre en el espacio. La ciudad y el cuerpo son homologados en esa despedida: “la ciudad quedará vaciada, como un cuerpo sin entrañas. Una carcasa limpia que a lo lejos brillará con su luz mala” (p. 276). La peste revela un propósito purificador.

Una vez liberada de Mauro y Max, la protagonista puede encontrarse consigo misma, lo que tampoco resulta en el hallazgo de un buen lugar ni en la preparación para la utopía; al contrario, cuando está finalmente sola vuelve a sentir la “presencia del ser defectuoso que vivía en mí (...), un parásito que quería suplantarme” (Trías, 2021, p. 229). Todo en ella es oscuridad. El mal sentimiento moviliza, pero eso no tiene ningún vínculo con el nuevo destino, es solamente reconocer que “el futuro ya está aquí” (p. 276). Escribe Ahmed (2019) sobre esta discordancia entre sentimientos disfóricos y futuro:

no se trata de imaginar al futuro como la superación de la miseria o la llegada de la felicidad, el futuro es aquello que se mantiene abierto como la posibilidad de que las cosas no sigan siendo como son, que no sean como sigan siendo (p. 392).

En esta línea, resulta pertinente recuperar la idea de Nocke (1984), la cual indica que la historia, al ser una suma de catástrofes, es también un proceso continuo de “purificación” en el que los fines de mundo contribuyen a reemplazar y actualizar los símbolos y las imágenes de la esperanza una vez que estos han caducado, por lo que la actitud que mantiene abierto el futuro permanece. Por lo tanto, sostengo que una novela como *Mugre rosa* puede convertirse en una distopía purificadora de la esperanza, revelando el agotamiento de estructuras sociopolíticas y afectivas, llamando, sin ser programática, a la búsqueda de otros. En ese desplazamiento hacia afuera consiste la eficacia del

ejercicio anticipatorio; la esperanza, entonces, muda de imágenes e imaginarios y renueva su peregrinaje hacia horizontes cada vez más amplios. La distopía, al ejecutar simbólicamente sus destrucciones, actualiza también las esperanzas y contribuye a mantener abierto y vivo el futuro.

El sufrimiento y el enojo en *Mugre rosa* se convierten en sentimientos que sostienen la esperanza en tanto son ya un “hacer algo” a través de la constatación corporal y anímica de un desacuerdo con lo existente. La armonía, por el contrario, puede ser un gesto de conformidad. Estos sentimientos desagradables empujan al cuerpo de la protagonista hacia el futuro y le permiten advertir, en el malestar pasado y presente, rastros de futurabilidad. Es decir, desde su estructura de sentires la protagonista identifica elementos en los acontecimientos para desconfigurar y reconfigurar su mundo social: la enfermedad, la muerte, la despedida, el abandono, que indicaban un signo presente de un futuro posible y alternativo en el que se encuentra liberada de las situaciones de opresión a las que estaba sometida.

Con el final de la novela, se revela la pertinencia de hablar de una trenza corpo-espacio-temporal, donde las posibilidades de aspiración y recuperación de futuros no distópicos dependen de que ocurran cambios simultáneamente en los cuerpos y en los espacios. En la última marcha, el enojo remueve su potencia y (nos) hace andar junto con la protagonista. La salida, como ocurre también en otras novelas de Trías como *La azotea*, puede ser leída como un fracaso, pero ofrece como recompensa la ruptura con ciertos regímenes disciplinarios asociados con el espacio que queda atrás (Halberstam, 2018). Olvidar, renunciar y abandonar aparecen en *Mugre rosa* como una manera de resistir. El final es una imagen de la ciudad arrasada por un último incendio, “un fuego fatuo en el horizonte” (Trías, 2021, p. 276). Es un destino, pero ya no es el de la protagonista. Su cuerpo la lleva ahora hacia otro tiempo y otro espacio.

Reflexiones finales. En busca de otros paisajes del futuro

Las distopías literarias han proliferado durante la última década en América Latina. El sentido común nos lleva a concluir que esto implica necesariamente un desborde de sentimientos de desazón y una actitud de desesperanza respecto al futuro. La propuesta en este capítulo ha sido mostrar cómo la inclusión de herramientas del giro sensorial y el giro afectivo complejizan y problematizan las relaciones entre la utopía, la distopía y sus condiciones subjetivas. Paralelamente, me ha interesado mostrar cómo en *Mugre rosa* hay un engarce entre la corporalidad, la espacialidad y la temporalidad, lo que permite ver esos tres niveles como inseparables en la vivencia y el análisis.

En la novela de Trías se observa cómo la protagonista fracasa en alcanzar una utopía, un mejor lugar, una mejora en sus condiciones de vida. Es una mujer marcada por el cansancio y, especialmente, por el enojo. La distopía, para ella, es parte del proceso de purificación de su propia historia, lo que la dota de un valor afectivo complejo. Sos-tengo que la protagonista encuentra en su ruinoso presente señales que movilizan sus acciones para mantener abierta la grieta del futuro. Esa capacidad de rastreo es lo que aquí he llamado futurabilidad y que aparece motivada por emociones consideradas disfóricas. La esperanza, por lo tanto, poco tiene que ver en *Mugre rosa* con la militancia de la alegría y el bienestar. La esperanza es un malestar activo, una incomodidad que acelera la incertidumbre y el caos y que convierte a los sujetos en nómadas y exiliados. Su única herencia es, entonces, afectiva: una emoción triste, un sentimiento de oquedad. Los futuros otros nacen de allí. Están allí.

Referencias bibliográficas

Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Caja Negra.

- Arthur, M. (2021). *Affect Studies. Literary and Critical Theory*. Oxford University Press. <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780190221911/obo-9780190221911-0103.xml>
- Barrero Bernal, L. (2022). El hambre como síntoma de la enfermedad social en *Mugre Rosa* de Fernanda Trías. *Mitologías hoy*, (27), 14-26.
- Bloch, E. (2004). *El principio esperanza* (Vol. 1). Trotta.
- Castoriadis, C. (1998). *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación. Encrucijadas del laberinto V*. Eudeba.
- Cruz Hernández, D. T. (2016). Una mirada muy otra a los territorios-cuerpos femeninos. *Solar, Revista de Filosofía Iberoamericana*, 12(1), 56-71.
- Cvetkovich, A. (2012). *Depression. A public feeling*. Duke University Press.
- Del Mar Ramón, M. (2019). *Tirar y vivir sin culpa*. Planeta.
- Eagleton, T. (2016). *Esperanza sin optimismo*. Taurus.
- Foucault, M. (1999). Espacios diferentes. *Obras esenciales* (Vol. III) (pp. 431-441). Paidós.
- Gatto, E. (2018). *Futuridades. Ensayos sobre política posutópica*. Casagrande.
- Gottlieb, E. (2001). *Dystopian fiction East and West*. McGill-Queen's University Press.
- Halberstam, J. (2018). *El arte queer del fracaso*. Egales.
- Han, B.-C. (2015). *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Herder.
- Haraway, D. (2008). *When species meet*. University of Minnesota Press.
- Lacan, J. (1992). *Seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis*. Paidós.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Blackwell.

- Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis. Space, time and everyday life*. Continuum.
- Legarreta Iza, M. (2021). ¿De qué hablamos desde los feminismos cuando hablamos de cuidados? <https://www.elsaltodiario.com/cuidados/de-que-hablamos-desde-feminismos-cuando-hablamos-cuidados>
- Marramao, G. (2015). Spatial turn: espacio vivido y signos de los tiempos. *Historia y Grafía*, 22(45), 123-132.
- Matías, D. (2014). Introducción-catálogo al giro especial de los estudios literarios. *Cuadernos de Filología Francesa*, 25, 93-103.
- Mercier, C. (2018). Distopías latinoamericanas de la evolución. Hacia una ecotopia. *Logos. Revista de lingüística, filosofía y literatura*, 28(2), 233-247.
- Ngai, S. (2007). *Ugly feelings*. Harvard University Press.
- Nocke, F. J. (1984). *Escatología*. Herder.
- Parrini, R. (2010). Bodyscapes. Globalization, Corporeal Politics, and Violence in Mexico. *Social Text*, 104, 28(3), 67-89.
- Quesada, F. (2016). El giro espacial. Conquista y fetiche. *Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, (5), 153-170.
- Rodríguez-Jiménez, S., Cárdenas-Jiménez, M., Pacheco-Arcea y A. L., Ramírez-Pérez, M. (2014). Una mirada fenomenológica del cuidado de enfermería. *Enfermería Universitaria*, 11(4), 145-153.
- Sabido Ramos, O. (2021). El giro sensorial y sus múltiples registros. Niveles analíticos y estrategias metodológicas. En B. Marquéz y E. Rodríguez (Coordinadores). *Etnografías desde el reflejo. Práctica-aprendizaje*. UNAM.
- Safranski, R. (2017). *Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir*. Tusquets Editores.
- Saldías Rossel, G. A. S. (2015). *En el peor lugar posible: Teoría de*

- lo distópico y su presencia en la narrativa tardo-franquista española (1965-1975)*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Santos, M. (2000). *La naturaleza del espacio. Técnica y tiempo. Razón y emoción*. Ariel.
- Soja, E. (2009). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Traficantes de sueños.
- Suvin, D. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. Fondo de Cultura Económica.
- Ternicier Espinosa, C. (2019). La azotea de Fernanda Trías: una intimidad heterotópica o la continuidad de los raros. *Revista Letral*, (22).
- Tornero, A. (2011). *El personaje literario. Historia y borradura*. Miguel Ángel Porrúa.
- Tower Sargent, L. (2010). *Utopianism. A very short introduction*. OUP.
- Trías F. (2001). *Cuaderno para un solo ojo*. Cauce.
- Trías, F. (2010). *La azotea*. Ediciones Puntocero.
- Trías F. (2015). *La ciudad invencible*. Casa Editorial HUM.
- Trías, F. (2021). *Mugre rosa*. Random House.
- Vargas, L. (2021). *Mugre rosa: una novela sobre otra enfermedad que avanza con el viento*. <https://gatopardo.com/perfil/mugre-rosa-fernanda-trias-novela-epidemia/>

Territorios al borde de la violencia y la conciencia: Camus y su examen del nihilismo

Juan Francisco García Aguilar

Introducción

El miedo, el resentimiento y la ira se comportan como la antecámara que desencadena una hostilidad desbordante, cuya trayectoria apunta a desfigurar todo valor de la condición humana para reducirla a un ininteligible e injustificado accidente. En estos términos habla Riemen (2017) cuando se refiere a la presencia de una inquietante y, podríamos decir, una cada vez más recurrente actitud, que confiere al ejercicio de la fuerza la primacía sobre cualquier otro atributo que caracterice al proceder humano.

La analogía con la denuncia que hace Hannah Arendt (2014) sobre el sitio que paulatinamente ha ganado la violencia en todos los ámbitos de la cultura, sobre todo en el espacio público, resulta ser representativa de un escenario de permanente hostilidad que amaga con reproducir un mundo en el que la reflexión cede ante la fuerza; de tal suerte que ser violento se presenta como una postura con mayor éxito y eficacia para conducir la vida en comparación con otras disposiciones humanas, por ejemplo, la de ser razonable.

Ante un horizonte como este, cabe la interpelación sobre el cómo orientar nuestro acontecer; es decir, la manera con la que deseamos

configurar nuestro modo de interactuar, comunicarnos, comprometernos y organizar la existencia de la que cada uno y todos a la vez participamos. Las siguientes líneas desean exponer las oportunidades que se obtienen al contar con las cualidades de la reflexión humana que, aunque limitada, nos ofrece un entendimiento con el que la vida se ve encaminada por una ruta donde la violencia no tiene la última palabra.

Con este propósito, deseamos circunscribir el breve itinerario del presente texto mediante la plataforma intersubjetiva que el pensamiento de un autor como Albert Camus confiere; el escritor argelino sostiene que aquella hostilidad que ensombrece nuestro acontecer no puede, ni deberíamos considerarlo así, arrebatarnos la voz. En última instancia, las consideraciones camusianas servirán para contrastar y refutar escenas puntuales de violencia, como la práctica de la tortura, que paulatinamente adoptan el modo de una enquistada hostilidad que tiene lugar en el actual contexto mexicano, aquella que necesita ser confrontada con toda la lucidez del juicio crítico para evitar —como lo advierte Mandela— que tal violencia se convierta en

un legado de sufrimiento individual y cotidiano (...) un legado que se reproduce a sí mismo a medida que las nuevas generaciones aprenden la violencia de las anteriores, las víctimas aprenden de sus agresores y se permite que perduren las condiciones sociales que favorecen la violencia (Mandela 2002, XI, como se citó en Organización Mundial de la Salud, 2002).

La idea de la oportunidad como aprovechamiento del débil

Para comenzar, vale la pena traer a cuenta que una preocupación permanente en el despliegue del pensamiento camusiano es la de reconocer que la brutalidad humana no necesariamente es el resultado de una perversidad única y de alto grado, ubicada en cierto tipo de sujeto perturbado por motivaciones que responden, por ejemplo, a la

hostilidad de su entorno (Camus, 1957). La experiencia nos enseña que se puede adoptar una conducta brutal bajo una lógica distinta; cuando se le causa mal a alguien no hace falta una intención declarada de hacer daño, este último puede ser consecuencia de una simple decisión, a veces demasiado sutil, mediante la cual se opta por obtener lo que se desea sin evaluar justificadamente el costo en perjuicio de otro. En última instancia, las personas somos capaces de hacer mal a otros sin sentir aversión; basta la simple posibilidad de obtener lo anhelado a costa de los demás, considerando que tal situación es realmente una oportunidad para aprovechar el estado de las cosas, lo cual se intenta legitimar por la posición de ventaja que se tiene sobre el menos afortunado.

Esta manera de hacer mal a los demás pretende sostenerse en una especie de moral del azar que se traduce en una dinámica de atropello enajenada y enajenante, la cual se nutre de la debilidad del otro, observando en este a un sujeto frágil, cuya vulnerabilidad acredita el beneficio que se busca obtener y el daño que le sobreviene en consecuencia. Desde la perspectiva de Camus tal lógica del aprovechamiento debe ser desenmascarada, enfrentada y detenida, no por una suerte de resarcimiento ontológico ante una maldad sustancial, sino por los terribles efectos concretos de una interacción humana que ve en el abuso una manera eximida y puntal de tratar con los demás:

En nuestra sociedad internacional no hay otra moral que la nuclear. El único culpable es entonces el vencido. Se comprende que muchos intelectuales hayan concluido que los valores y las palabras no tienen otro contenido que el que les daba la fuerza. Y algunos pasan así, sin transición, de los discursos sobre los principios del honor o la fraternidad a la adoración del hecho consumado o del partido más cruel. (...) Dicho esto, el papel del intelectual consiste en discernir, en cada campo según sus medios, los límites respectivos de la fuerza y de la justicia. Es necesario pues ilumi-

nar las definiciones para desintoxicar los espíritus y apaciguar los fanatismos, incluso aunque sea a contracorriente (Camus, 2014a, p. 22).

La ironía con la que el autor argelino se querella nos parece acertada, puesto que esa perspectiva apoteósico-oportunista del cómo conducir las relaciones humanas resulta inaceptable desde cualquier enfoque; eventualmente exige el amague de aquel con quien se interactúa y el contingente desdoblamiento de la situación que, paradójicamente, justificaría el abuso en contra del que antes amagaba. Si esta manera de encauzar los vínculos humanos se admitiera sin más, la vida se vería amenazada en principio por el mero hecho de relacionarse con los demás.

El pensamiento camusiano trae a cuenta la relevancia y —considerando la escena de violencia del actual contexto mexicano— la urgencia de evitar tales reducciones, las cuales pretenden restringir la realidad de la existencia a una mera transacción de circunstancias, intereses y fuerzas, puesto que devalúan y degeneran la identidad humana, la misma que se desdobra como un nexo que se nutre de aquello que brilla para todos:

Si oigo a alguien decir que es immoralista [*sic*], traduzco que precisa dar con una moral; si oigo a otro que desprecia la inteligencia, entiendo que no puede soportar las dudas que tiene. Pero es porque no me gusta que se haga trampa. Lo valiente de verdad es, bien pensado, conservar los ojos abiertos a la luz (Camus, 2014b, p. 99).

La claridad a la que el pensador argelino apela quita el velo de aquella discordia, encubierta y sutil, que se disculpa a sí misma considerando que la accidental ventaja de algunos les autoriza todos los excesos, creyendo, incautamente, que la arbitrariedad carece de moneda de cambio y que su situación afortunada no tiene modo de revertirse. A pesar de la terrible frivolidad que supone una mentali-

dad oportunista —implícitamente abusiva— es menester dejar claro que el atropello no puede ser el destino de ninguno, tampoco para el ventajista, porque se entraría en un espiral de opresivo autoaniquilamiento. En este sentido, se considera que la reflexión nos ofrece otras herramientas que establecen un balance para la interacción humana y que, a la par, nos liberan de la lógica enajenante del abuso, entre ellas la justicia, aun cuando esta se vea preocupantemente desafiada:

‘Molid, os lo habéis merecido’, o ‘Matadlos, se lo han merecido’. Eso hace que existan dos políticas diferentes y una sola ignorancia de los hechos, ahí donde no se trata de morir por separado sino de vivir juntos (...) Unos quieren que su país se identifique totalmente con la justicia, y tienen razón. Pero ¿se puede ser justo y libre en una nación muerta o sometida? (...) Los otros quieren que el cuerpo mismo de su país se defienda contra el universo entero si es preciso, y no están equivocados. Pero ¿se puede sobrevivir como pueblo sin hacer justicia, en una medida razonable, a otros pueblos? (...) Para restablecer la justicia necesaria hay otras vías que no consisten en sustituir una injusticia por otra (Camus, 2014a, pp. 18-25).

En efecto, la retórica del abuso supone que la dominación está acreditada por el hecho mismo de no verse dominado por el otro. No debería sorprender la existencia de personas que reducen las relaciones humanas a una abyecta dicotomía como esta, en la que solo existe la posibilidad de someter o verse sometido. Afortunadamente, se equivocan los que se empeñan en concebir y reproducir un mundo así, pues la lógica de la dominación no es unívoca ni definitiva; si bien hay quienes creen en ella y la favorecen, también hay otros con la disposición para recurrir a la reflexión y a la capacidad para encontrar, en el entendimiento humano, una vía de interacción donde el despliegue de la vida no reclame el aniquilamiento de los demás ni de uno mismo.

El lugar que ocupa el pensamiento frente a la estridencia de una actitud abusiva se convierte en una clave elemental para no conceder la última palabra a la brutalidad humana. El estrépito de una hostilidad que busca apropiarse de todo y su vociferación disonante que pretende acallar a nuestro entendimiento se trastocan cuando la reflexión pasa por su filtro a los sucesos que nos violentan y se acude a la palabra como un medio que descarga la prepotente inercia de tal hostilidad y esclarece las sombrías trabas del abusador. Así, se desdobl原因 aquellas alternativas de las que el sujeto hostil ha dimitido, pero que siguen siendo una nítida posibilidad para oponerse al abuso, desmentir la patológica dicotomía del mutuo aniquilamiento y dar un paso allende de aquello de lo que el violento desespera.

Desde esta perspectiva, la consciencia se torna en una invitación primera a no desesperar, como lo señala Riemen (2017), a no obsesuarle al miedo, al resentimiento y a la ira, la voz última de nuestra circunstancia. El empeño mismo por comprender, a pesar y por encima de los terribles e inconmensurables episodios que ensombrecen nuestro acontecer, supone una apuesta que despoja a la lógica del abuso de su carácter determinante al interrumpir su ciclo de violencia por medio de un gesto que confiere una mejor y más duradera efectividad al entendimiento, que al mero ejercicio oportunista de una fuerza obtusa. Frente al hecho de una hostilidad que reclama el sacrificio de todo y de todos, la reflexión antepone la alternativa de una reintegración del individuo que se ha visto fragmentado, oponiendo las aptitudes de la consciencia a la trayectoria de una violencia que desespera por devastarlo todo, emancipando al sujeto humano de una alienante lógica de dominación nihilista que solo concede valor al sometimiento. En este sentido, es cierto que, como lo advierte Camus (2014a), “todo lo que podemos hacer por la verdad, tenemos que hacerlo contra el odio” (p. 106).

Del escarnio a la justicia al cuidado de lo justo

La intención del apartado anterior fue desdoblar algunos solapados matices de una brutalidad que intenta resguardarse bajo el semblante de un cándido oportunismo, con el propósito de reconocer cómo la hostilidad humana cuenta con una inquietante versatilidad que intenta ser desapercibida a través de un comportamiento que solo aprovecha la ocasión para obtener ventaja sobre la circunstancia del sujeto en desventura. Por tal motivo, es menester poner de manifiesto lo dicho, de manera que sea la propia realidad la que termine expresando el apremio por acudir a la consciencia para interrumpir el tremendo curso que se pone en marcha, cuando las disposiciones humanas se subordinan al nihilismo de la violencia.

Las menciones sobre la idea de justicia servirán para atender el propósito de oponer el acto reflexivo al desamparo que genera la execrable lógica del abuso. Con esta intención, deseamos reparar uno de los desafíos puntuales de la escena pública en el actual contexto mexicano, cuya gravedad e impacto se mantienen como una yerta sombra que, después de alcanzar a una víctima, se perfila para eventualmente dar alcance a las demás. Nos referiremos a la perturbadora práctica de la tortura.

Sin duda, resulta preocupante que el horror de una experiencia como esta tenga nuevos episodios de manera recurrente, los cuales muestran cómo este comportamiento ya no puede entenderse como circunscrito a la dinámica de los grupos criminales, puesto que logra trasladarse, por ejemplo, a la esfera del quehacer público, particularmente a la de la responsabilidad de procurar y administrar justicia. Una aseveración como la anterior puede interpretarse como una conclusión sesgada; no obstante, cuando esta afirmación hace eco de una inquietud cuyos efectos ocupan ahora mismo a distintos observadores, agencias y organismos nacionales e internacionales que se refieren a este hecho con una tremenda preocupación, en-

tonces los alcances de este breve análisis contribuyen a hacer frente a la praxis de un horror que no debería tener lugar en ninguna sociedad humana.

Para ceñirnos a los propósitos de este texto que apuntalan una problemática cuya atención requiere de mayor tiempo y esfuerzo, se considera suficiente con vincular el diagnóstico que hacía Camus sobre el terror de la tortura que tuvo lugar en el levantamiento argelino, previo a la independencia de aquel país, con algunas de las resoluciones a las que llega la Oficina en México del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (ONUDH-México), en un *dossier* que lleva por título *Doble injusticia: informe sobre violaciones de Derechos Humanos en la investigación del caso Ayotzinapa (2018)*.

La referencia al tema de la desaparición forzada que envuelve el caso de los 43 jóvenes de Iguala, advierte la experiencia de una crueldad que resulta repudiable en todas sus coordenadas. Un hecho que amplía su espanto cuando reparamos en el tratamiento que ha tenido para verse esclarecido y atendido, dejando una deuda cuya responsabilidad no puede quedar trasladada a un mero acontecimiento del pasado o postergada a una promesa del futuro, puesto que el momento actual representa la ocasión de reivindicar o mancillar la justicia que tal hecho demanda.

De manera específica, se desea dirigir la mirada hacia algunos de los actores de estos terribles eventos, cuya participación se cobija en la distancia que supone la toma de decisiones desde un escritorio, lejos de la línea de acción que resulta más visible para la identificación del verdugo y la víctima. Así, se pondrá de manifiesto el requerimiento ético que abre estas páginas y que se sitúa en el espacio en el que se opta por aprovechar la circunstancia de ventaja, en perjuicio del que padece la necesidad de encontrar justicia.

El informe de la ONUDH-México sobre la investigación del caso Ayotzinapa (en adelante el *Informe*) señala que:

El derecho a la integridad personal está protegido por el artículo 5 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos y el artículo 7 del PIDCP [Pacto Internacional de Derecho Civiles y Políticos] que establecen la prohibición de la tortura y otros tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes (...) De acuerdo con las declaraciones de los detenidos a las autoridades del poder judicial y los testimonios recabados por la Oficina [ONUDH-México], los actos de tortura, tanto física como psicológica, habrían sido realizados por integrantes de la Policía Federal, la Policía Federal Ministerial, Semar y personal ministerial de la PGR, principalmente de la SEIDO, en los 34 casos documentados (2018, p. 30).

Los dos instrumentos jurídicos referidos nos ayudan a situar el estado actual que guarda el tratamiento y la lucha contra la tortura en el entorno global. En efecto, cuando Camus escribía las *Crónicas argelinas*, los derechos humanos no tenían la repercusión social y legal que tienen actualmente, no solo para la dinámica interna de organismos internacionales como la ONU, sino para los Estados que han adherido a tratados internacionales, cuyo objetivo se centra en salvaguardar la integridad humana. Estos mecanismos de derecho público internacional, una vez sancionados por los parlamentos de cada país, se han traducido en ordenamientos positivos locales para frenar la práctica de la tortura. Tal es el caso de nuestro país; por eso mismo, la denuncia que hace la ONUDH-México se vuelve inquietante porque hace referencia a un terrible fenómeno que tiene lugar en pleno siglo XXI.

La preocupación de la ONUDH-México se enfoca en lo que la Oficina denomina como “una práctica institucional de comisión de actos de tortura” los cuales “afectan no sólo los derechos de las personas procesadas, sino también el derecho a la verdad y a la justicia de las víctimas de los hechos ocurridos” (2018, p. 84). En efecto, como se ha señalado, el recurrir a un horror de esta naturaleza en nombre de la justicia nos obliga a reparar en el precio que como comunidad huma-

na estamos dispuestos a pagar para concederle su sitio y derecho a la víctima y, en el acto, juzgar y condenar al verdugo.

Al respecto, cabe la reflexión que realizó Camus (2014a) al ponderar las justificaciones que los antagonistas de la lucha en Argelia ofrecían en favor de su causa: “Todo el mundo encuentra autorización en el crimen del otro para seguir hacia adelante” (p. 138). Visto así, la opresión que ejercían unos legitimaba el terrorismo que aplicaban los otros y viceversa; el terror provocado por unos, nutría la opresión que deseaban ejecutar los otros:

Los ciegos que exigen la represión generalizada condenan a muerte al mismo tiempo a franceses inocentes. Y lo mismo ocurre con los que llevan a cabo con osadía innobles llamadas al asesinato a través de lejanos micrófonos, organizando al mismo tiempo la matanza de la población árabe (...) Según se elija, se traducirá en la espantosa fraternidad de las muertes inútiles (Camus, 2014a, p. 134).

Para Camus (2014a) la lógica de exculpación de los crímenes que se recarga en la brutalidad del otro se traduce en una camaradería de la crueldad, cuyo “rostro espantoso de esta ‘solidaridad’ aparece en la dialéctica infernal que pretende que lo que mata a unos también mata a los otros, echando cada uno la culpa al otro y justificando sus violencias mediante la violencia del adversario” (p. 152). Las *Crónicas argelinas* dan cuenta del hondo compromiso que el pensador argelino adoptó para disolver esta sombría solidaridad de la impiedad. En esta clave, la práctica de la tortura se ve refutada por un juicio en el cual se reconoce que la justicia anhelada se ensombrece y se desgarrar cuando se ve adornada con el envilecimiento del otro.

La cavilación camusiana va todavía más lejos al hablar del horror que queda repartido entre personas que no están combatiendo entre inocentes. Tal hecho representa, en última instancia, el terrible importe que una comunidad humana cubre ante la exigencia de aquel

ciclo brutal que justifica la tortura, confundiendo resarcimiento con suplicio, justicia con desquite:

El terror hace cambiar, mientras dura, el orden de los términos (...) Las represalias contra las poblaciones civiles y las prácticas de tortura son crímenes de los que todos somos solidarios. Que esos hechos hayan podido tener lugar entre nosotros es una humillación en la que a partir de ahora habremos de enfrentarnos (...) Cuando esas prácticas se aplican, por ejemplo, a los que, en Argelia, no dudan en asesinar al inocente ni, en otros lugares, en torturar o excusar al que tortura, ¿no son también pecados enormes ya que corren el riesgo de justificar los mismos crímenes que se quieren combatir? ¿Y qué tipo de eficacia es esa que llega a justificar lo más injustificable “del adversario? (Camus, 2014a, pp. 14-15).

La ablación del otro como camino hacia la justicia expone una disposición humana a admitir el abuso como moneda de cambio entre los que se ven confrontados, pero también como sombrío legado para el que no participa del encono que alimenta los delirios del violento. De esta manera, se confirma aquel enredo hobbesiano-nihilista que concibe al otro como el objeto mismo de la dominación, y al que, por tanto, habrá que dominar antes de verse dominado por este. La reflexión camusiana resiste a esta retórica de la violencia que todo lo envuelve para conferir a la crueldad la voz última del acontecer humano:

Nos resignamos con demasiada facilidad a la fatalidad. Aceptamos muy fácilmente creer que después de todo, sólo la sangre hace avanzar a la historia y que el más fuerte progresa sobre la debilidad del otro. Esta fatalidad existe quizá. Pero la tarea de los hombres [seres humanos] no es aceptarla, ni someterse a sus leyes (Camus, 2014a, p. 158).

En aquellas personas que cabe la tortura como medio admisible de una causa justa, se vuelve necesario consentir que el horror causado

se tendrá que repartir entre todos, aún en aquellos que no forman parte de estas hostiles ofuscaciones:

A este respecto, se debe abordar de frente el argumento mayor de los que han tomado partido por la tortura: este método ha podido permitir que se encuentren treinta bombas, lo que la reviste de un cierto honor, pero ha creado al mismo tiempo cincuenta nuevos terroristas que, operando de otro modo y en otra parte, harán morir a más inocentes aún (Camus, 2014a, p. 15).

El ciclo de violencia que subyace a la práctica de la tortura pone de manifiesto que, al optar por esta, se ha determinado el modo en que cada uno debe ser tratado. Este horror va más allá del que recurre a ella para “hacer justicia”, puesto que el empoderado vindicador ha elegido para sí y para los demás un destino que solo queda saldado con la degradación de la humanidad que todos compartimos. En este punto es necesario afirmar que la factura no debería ser pagada por todos, pues la terrible desproporcionalidad entre el que cede a la crueldad y el que se resiste a ella, desvela la grave injusticia que supone, como lo advierte Camus (2014a), someter a todos a una misma fatalidad. Efectivamente, nuestra responsabilidad frente a la justicia no debe conducirnos “ni a abandonar las luchas históricas ni servir a lo que tienen de cruel e inhumano. Consiste en ayudar al hombre contra lo que le oprime, en favorecer su libertad contra las fatalidades que le rodean” (Camus, 2014a, p. 159).

Este drama aparentemente inexorable que el pensador enfrentaba en el contexto de la independencia argelina, se actualiza en el rostro de las personas que son víctimas de la tortura en el entorno mexicano que aquí se aborda. Las afirmaciones camusianas se pueden aplicar a los actores de los eventos de Ayotzinapa, que de modo sistemático recurrieron a la tortura para cumplir con su responsabilidad pública de hacer justicia. Los parágrafos 226 al 240 del *Informe* sirven, de manera enunciativa y no limitativa, para mostrar cómo

los hallazgos muestran la necesidad de una acción renovada por parte de las autoridades, particularmente de las encargadas de la procuración de justicia, para evitar una práctica institucional de comisión de actos de tortura, así como de su tolerancia y encubrimiento (2018, p. 84).

La facultad de la autoridad para dirigir la averiguación de atroces crímenes como la desaparición forzada la sitúa en un plano primordial para alcanzar la justicia que las víctimas demandan, pero no la autoriza a llevar a cabo su quehacer de cualquier modo y a cualquier costo, y mucho menos a trasladar el reclamo de lo justo al campo donde la justicia solo es redituable si favorece a la agenda de los actores políticos. A la distancia, queda claro que este fue el tratamiento que en gran medida tuvo el caso Ayotzinapa y, debido a ello, la deuda que genera el esclarecimiento y la administración de justicia de estos terribles sucesos se ve ampliada cuando la autoridad actúa de manera displicente frente a un horror que simplemente no puede admitirse.

En el *Informe* la ONUDH-México pone énfasis en las diligencias que tuvieron lugar en el río San Juan, Cocula, porque resultan

de fundamental importancia para el caso Ayotzinapa en su conjunto al constituir un elemento clave de la versión presentada públicamente por la PGR el 27 de enero de 2015, en particular en lo que se refiere a la identidad de los supuestos perpetradores y el destino de los 43 estudiantes desaparecidos (2018, p. 83).

Puntualmente, se señala que:

La ONU-DH encontró que la diligencia llevada a cabo el 28 de octubre de 2014 en el río San Juan, fue conducida en violación al debido proceso y las garantías judiciales. La Oficina cuenta con fuertes elementos de convicción para considerar que Agustín García Reyes (cuyo caso es uno de los 34 documentados por la Oficina) habría sido detenido arbitrariamente y torturado antes de la diligencia. También se ha documentado que fue llevado al río

San Juan sin el registro adecuado, donde fue interrogado sin la presencia de su abogado, por el entonces Director de la Agencia de Investigación Criminal de la PGR, aunque éste no tenía el mandato legal para hacerlo (ONU-DH México, 2018, p. 33).

La referencia directa a las arbitrariedades del principal responsable de las averiguaciones sobre el caso Ayotzinapa parece comportarse como el eslabón de una cadena en la que queda sobreentendido el lugar que, en este asunto, ocupó la tortura como un recurso siempre disponible y enteramente eficaz para la procuración de justicia en el ejercicio de la función pública:

En los 34 casos, la Oficina identificó lo que configuraría un patrón consistente de violaciones de derechos humanos y *modus operandi* prácticamente uniforme (...) los actos de tortura ocurren fundamentalmente durante las primeras 48 horas después de la detención, con la intención de extraer información o una confesión (...) Las autoridades involucradas en estos actos incluirían a personal de la PGR –principalmente de la SEIDO y de la Agencia de Investigación Criminal– así como a integrantes de la Policía Federal y de la Secretaría de Marina (ONU-DH México, 2018, pp. 81-82).

Una vez que sale a la luz el tratamiento que desde sus inicios ha tenido el caso Ayotzinapa, nos preguntamos por qué la autoridad determinó una ruta de actuación enteramente brutal y, dado el estado que las cosas guardan, por completo ineficaz para resolver el reclamo de justicia de las personas afectadas por estos terribles hechos de desaparición forzada.

Con la intención de indagar en torno a una respuesta, considero natural que la alarma que genera un crimen como este se vierta como una grave presión sobre aquellos que tienen la encomienda de atender a él para administrar justicia; sin duda, no sería la primera ocasión en la que la necesidad de dar celeridad a un proceso de investigación con enormes implicaciones se utilizara como una justificación simple so-

bre el uso de métodos que exceden a la justicia que se desea alcanzar. Bajo esta lógica, el aprovechamiento de la fuerza pública, en perjuicio del probable responsable de un delito, sería resultado del avance precipitado y atropellador de una autoridad que puede ocupar el aparato de procuración de justicia para dar resultados óptimos. A todas luces, tal justificación resulta inadmisible, pero el caso Ayotzinapa, así como queda expuesto por la ONUDH-México, apunta todavía hacia una realidad mucho más inconcebible e inquietante.

El *Informe* da cuenta de que la opción por la tortura no ha sido resultado de la espontánea tropelía de una autoridad apresurada, sino el *modus operandi* de actores fundamentales que, a la distancia del dolor que provocan, han conducido la forma de procurar justicia en nuestro país. Para la ONUDH-México (2018), la sorpresa que ofrece el tratamiento del caso Ayotzinapa no puede ser menor, pues nos encontramos ante una lóbrega práctica que parece arraigarse en las instituciones encargadas de obtener justicia.

Cuando las cosas se observan de este modo, la idea del aprovechamiento del poder público adquiere un giro aún más sombrío. No se trata solamente de la prisa por dar resultados, sino —por decirlo de manera directa— de un eje de acción que confirma el modo en que un actor público necesita posicionarse para dejar claro el destino que le espera al que ponga en riesgo las ventajas y privilegios que concede el ostentar la potestad pública. Visto de esta manera, no importa quién es culpable o inocente, sino quién resulta un problema mayor y a quién habría que concederle un gesto de justicia que retribuya en un mejor beneficio para el poderoso.

Me parece que la ONUDH-México, a través de su informe sobre el caso Ayotzinapa, desenmascara un ánimo que forma parte del ejercicio del poder en nuestro país. En efecto, como apunta Camus (2014a), nos encontramos ante el escenario absurdo de una justicia que exhibe “el espectáculo de una autoridad extenuada, arrastrada por los acon-

tecimientos que pretende dirigir, privada de la energía de la paz como de la energía de la guerra, y siempre violada en el momento mismo en que proclama su virtud” (p. 169).

La tortura de la que habla el *Informe* queda exhibida como un abuso simulado que pretende cobijarse a la sombra de la justicia. El resultado de esta estrategia se ha traducido en un estado de impunidad que encontramos en el caso Ayotzinapa. A ello habría que agregar el horror que supone un proceso de procuración y administración de justicia cuya factura implica una clara ruta de envejecimiento para aquel que corra la suerte de verse procesado.

Camus acierta cuando afirma que el terror hace cambiar el orden de los términos, de modo que, ensombrecida por la tortura, la demanda de lo justo se desdobra como un espanto del que solo se aprovecha el poderoso que tiene a la mano los recursos que el poder público ofrece. Considero que es la voz de la justicia, vertida en el reclamo de las víctimas de desaparición forzada y de las de tortura, la que nos interpela para transitar de una instrumentalización de la justicia a un genuino cuidado de lo justo. Quizá Ricoeur (2012) atina al señalar el papel más urgente que la reflexión ética tiene en nuestra época:

Porque hay violencia, la moral no puede limitarse a preferencias, a deseos, a *evaluaciones* enunciadas según el modo *optativo*. Debe hacerse prescriptiva (...) efectivamente, la violencia excede lo no deseable; porque ella es un mal —quizá *el* mal— [y] no debe ser (p. 56).

Este compromiso ético se despliega de manera extraordinaria en el pensamiento de un autor como Camus que, al trasladarlo a nuestro contexto y situarlo ante la imagen de la tortura en México, encuentra un desafío que actualiza y pone a prueba la dimensión contemporánea de la ética y, con ello, nos conduce a la insoslayable tarea de ampliar los alcances de la justicia para volverla más digna y con mejores resultados.

Reflexiones finales

El miedo, el resentimiento y la ira que Riemen (2017) ubica como gérmenes de una brutalidad que progresivamente se vuelve parte de lo ordinario, haciendo habitual lo que resulta inadmisibile, no son algo que surja de manera espontánea, sin explicación alguna del cómo es que la vida se torna eventualmente hostil. En efecto, la violencia adquiere un mayor arraigo en aquellos grupos o comunidades que se muestran dispuestos a asimilarla, convirtiéndose en ese terrible legado que Mandela advierte. Esta aciaga herencia se verifica cuando tiene lugar aquella trampa que Arendt (2014) destapa: la equívoca convicción de que la fuerza nos da la razón.

El que recurre sin más a la violencia para obtener lo que desea, termina por reproducir un horizonte en el que la brutalidad repartida se reyerterá con mayor fuerza en dirección de todos y cada uno cuando los que son víctimas de ella la trasladan a otros entornos, volviéndola un sórdido ciclo que atropella y envilece al acontecer humano. De este modo, la línea entre verdugo y víctima se reduce hasta un punto en el que ser una cosa u otra se vuelve simplemente un factor circunstancial, un breve intercambio entre el que se descuida y el que logra aprovecharse de la vulnerabilidad del otro.

La tortura institucionalizada, como la refiere la ONUDH-México, es un claro ejemplo de esta paulatina fijación de la violencia que se comporta como una espiral, puesta en marcha en cuanto se admite que el despliegue de la tarea pública, para alcanzar la justicia, supone la vejación y el ultraje de alguien más. Cuando indagamos sobre la justificación de esta sistemática disposición al horror, parece ser que la explicación recae en una enredada y sombría manera de concebir el poder. Por lo visto, la tortura es precedida por una alarmante lógica que encuentra en el exceso de la fuerza la medida más óptima y eficaz para legitimar los cometidos y concesiones que una posición de poder ofrece.

De esta suerte, el quehacer público se ve saturado de una actitud que aprovecha los atributos del poder en favor de una justicia que solo sirve en tanto que el poderoso se beneficia de ella. Considero que esta disposición resulta repudiable porque se convierte en un abuso que traslada su factura al ámbito de la vida común, la cual se ve desgastada por los excesos de un grosero modo de ocuparse de las responsabilidades públicas. Un escenario como el de la tortura institucionalizada pone a prueba los verdaderos alcances del compromiso que la época actual afirma tener para con la dignidad humana y los derechos que aparentemente estamos dispuestos a proteger.

Ante un desafío de esta naturaleza, el pensamiento de Camus constituye una valiosa alternativa porque cuenta con un potente contenido que hace frente a esta asechanza del abuso que se disfraza de sutil aprovechamiento. La lucidez con la que el pensador argelino respondió a las posturas totalitarias de su época representa una clave sobre la importancia que cobra el acto reflexivo que se opone a aquella disposición de configurar la vida bajo el ritmo de la violencia.

Justificar la crueldad se convierte en una sentencia cuyos efectos terminan por mostrar su lado más feroz sobre los más débiles, que no tienen por qué serlo siempre. Entonces, la violencia recibida se puede convertir en la condena del que antes era verdugo y de todos los que se verán atropellados por este remolino que encuentra en la fuerza el primordial mérito del proceder humano.

De este modo, la reflexión nos convoca a no conceder a la violencia la última palabra sobre nuestro acontecer y hacerle frente a través de la disposición de un juicio crítico que apuesta por recursos perdurables, eficaces y dignos para reivindicar nuestra necesidad de justicia. Ello con el propósito de procurar que el anhelo de vivir se sobreponga a la estridente vociferación del ajuste de cuentas, que se traduce en mutuo aniquilamiento y muerte para todos. De esta manera, quizás el saldo de la agresión puede ser sufragado a través de un

acto de justicia que guarde distancia de la simple revancha. Tal disposición acaba por mostrar que el bienestar de cada uno no reclama el atropello de los demás, con quienes, paradójicamente, se comparte la suerte de una misma e insoslayable condición humana.

Referencias bibliográficas

- Arendt, H. (2014). *Los orígenes del totalitarismo*. Alianza.
- Camus, A. (2014a). *Crónicas argelinas (1939-1958)*. Alianza.
- Camus, A. (2014b). *El revés y el derecho. Discurso de Suecia*. Alianza.
- Camus, A. (1957). *El Hombre Rebelde*. Losada.
- ONU-DH México (2018). *Doble injusticia: informe sobre violaciones de Derechos Humanos en la investigación del caso Ayotzinapa*. ONU-DH México. https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Countries/MX/OHCHRMexicoReportMarch2018_SP.pdf
- Organización Mundial de la Salud (2002). *Informe mundial sobre la violencia y la salud: resumen*. Washington, D.C.: Organización Panamericana de la Salud, Oficina Regional para las Américas de la Organización Mundial de la Salud. https://iris.who.int/bitstream/handle/10665/43431/9275324220_spa.pdf
- Ricoeur, P. (2012). *Escritos y conferencias 2*. Siglo XXI Editores.
- Riemen, R. (2017). *Para combatir esta era: consideraciones urgentes sobre el fascismo y el humanismo*. Taurus.

Territorios desantrópicos y correspondencias ecosistémicas: ojos, brazos y cuerpos como representaciones simbióticas del agua

Alejandro Vázquez y Eva Fernández

Como la tierra sostiene el agua, el agua se hace cuerpo

Vivir es el rito de atravesar esta tierra imperfecta, animado por
una poética de un lugar que es la imagen de este.

Nuestra historia está entrelazada con la historia del mundo
Ailtor Krenak

La prerrogativa más asequible a la que podemos recurrir para imaginar aquello que desnivela el equilibrio voluntarioso entre el aquí y el allá, es la noción de límite. Cada centímetro que sostiene al territorio desde su funcionalidad —y el despliegue de su contexto espacio-temporal— anticipa un modo calculado, normado y seleccionado para cartografiar una tierra que, sin la intencionalidad humana basada en el poder de la propiedad, no tendría límites. Esta es una de las dimensiones que se ha construido alrededor del territorio; es el marco de posibilidad (principio antrópico) para sostener todo lo que habita en él. Sin embargo, la presunción de correspondencia con los ecosistemas —otros límites invisibles para ordenar las naturalezas visibles— es una aspiración meramente utópica si la situamos desde un imaginario racional, civilizado, humano y necrocapitalista.

Los límites son grietas, son quebrantos, cicatrices que signan — como un impulso de control— las diferencias. La segmentariedad es una acción irreconciliable con la simbiosis porque tiene que ver, principalmente, con un proyecto del poder antropogénico sobre la tierra, y este marco se opone a intentar articulaciones simbiogenéticas en la búsqueda de expandir o anular las fronteras. Como proyecto moderno o sistema jerárquico, como práctica política y régimen epistemológico, la forma de dominación de los sujetos humanos sobre el territorio planetario (proceso antropogénico) tuvo consecuencias sustanciales, algunas irreversibles, que se evidencian en la defaunación, el ecocidio y el cambio climático que han determinado las historias, las economías, las relaciones humanidad-no humanidad y, sobre todo, han impulsado una segregación y un desesperanzador rezago en los vínculos ecosistémicos, recíprocos y orgánicos que ha hecho oídos sordos a la sabiduría ancestral practicada en muchas comunidades, como el caso del semidesierto queretano, en México.

Simultáneamente al extractivismo antrópico propio del capital y de la modernidad (Tsing, 2017) existen sobre la tierra una gran cantidad de correspondencias —algunas inimaginables para la humanidad— que funcionan desplegadas en redes entre seres, entidades y manifestaciones que habitan y colaboran a modo de ensambles *simpoiéticos* (Haraway, 2019). Esta configuración, que es una suerte de organización ingeniosa —un encuentro transformador, en palabras de Anna Tsing (2017)—, de manera involuntaria conjura y muestra una capacidad adaptativa y expansiva en los modos relacionales de la complejidad territorial. El antropólogo británico Tim Ingold (2022) sostiene: “Todo lo que hay, en este mundo, está atado a la tierra; igual que todo permanece debajo del sol, estando sujeto a la gravitación de la primera y la iluminación del segundo” (p. 49).

Aquellas instancias de participación activa de una constelación de paisajes, suelos, insectos, aire, ríos, voces, hojas, montañas, tie-

rra húmeda, lenguajes no humanos, ojos, brazos y cuerpos de agua son el entramado flagrante que nos convoca como un todo orgánico; constituyen ese territorio simbiótico establecido a partir de la transformación agencial, afectiva y de corresponsabilidad. Por lo tanto, las formas del agua que conversan con la tierra también producen esos puntos de inflexión, esas correspondencias que Tim Ingold (2022) entiende como destellos del vaivén de los ríos, “Pero las orillas se forman y reforman perpetuamente de resultados del flujo de las aguas del río” (p. 20).

Lo que se produce entre las orillas es una representación de la cohabitabilidad y un devenir; es una representación de cómo la tierra sostiene al agua, un giro: “girar hacia adentro permite girar hacia afuera, la forma del movimiento vital traza un espacio hiperbólico” (Haraway, 2019, p. 112).

En este texto, nuestro objetivo es comprender la categoría de territorio emancipándola del agenciamiento antrópico a partir de posicionar formas de representación ecosistémicas que encuentran en el agua un modo de colaboración. El camino que nos hemos propuesto recorrer está organizado a partir de desarmar el territorio desde un enfoque desantrópico,¹ en aras de situarlo como ese lugar de fricción, conexión y correspondencia que puede verse manifestado en diferentes ciclos. Además, se analizarán etnografías realizadas en el semi-desierto queretano, representaciones del agua que se piensan como órganos y partes de un gran cuerpo conectado con la vida. Del mismo modo, retomaremos tres obras de la 23° edición de la Bienal de Sydney titulada *rīvus*, que concibe a las aguas —representadas como entidades no humanas— como sistemas de vida con agencia y acción política. Finalmente, desde el análisis, sugerimos la posibilidad de *de-*

¹ La noción Desantrópico se explicita a lo largo de todo el capítulo, sin embargo, cabe mencionar que es una propuesta teórica que invita a descentrar al humano en la significación, habitabilidad y simbiosis con los ecosistemas y con el mundo.

venir agua como la apuesta por trascender el territorio antrópico y ensamblar, desde correspondencias contraantrópicas de representación, un nosotros en cohabitabilidad con la vida en la tierra.

Preludio multisituado: el territorio en el Capitaloceno

Esa falla nodal responde a una ilusión alimentada por una suerte de ideología del progreso, desarrollo y de la modernización (...). Esta apreciación ideológica, que hace de la modernidad un universo autocontenido, autojustificado y autodependiente, se vuelve hoy contra la existencia humana.

*La memoria biocultural. La importancia ecológica
de las sabidurías tradicionales*
Toledo y Barrera-Bassols

Para hablar de territorio, partiremos de una idea simple: es un “espacio apropiado por un grupo social para asegurar su reproducción y la satisfacción de sus necesidades vitales, que pueden ser materiales o simbólicas” (Giménez, 2001, p. 6). En este esbozo, pronto advertimos su complejidad, porque se trata de un *concepto viajero* que ha sido enunciado desde la geografía, la sociología y la antropología para dar cuenta de los múltiples procesos en los que individuos y colectividades realizan una gran diversidad de prácticas de marcaje, significación, apropiación y hasta defensa. La noción de territorio y su relación con el espacio no solo ha sido un tema desarrollado y reflexionado ampliamente desde las ciencias, también ha sido apropiado por el lenguaje de la política y la economía, las cuales, mediante un conjunto de prácticas vinculadas con el poder, han cristalizado en mapas, planos y cartografías sus disposiciones geográficas para enunciar sus límites y propiedades (Harvey, 1994; Santos, 2000; entre otros.)

Hace más de 100 años el geógrafo alemán Friedrich Ratzel en su obra *Geografia dell’Uomo* (1914) postula al territorio desde una dimensión geopolítica. Su aproximación llamada *antropogeografía* ex-

presa la necesidad de comprender al espacio como el escenario donde se expresa el arte de gobernar. Nos situamos en esa conceptualización a partir del poder institucionalizado, ya sea en manos de las religiones, el Estado o el mercado, los cuales encuentran en la traza y en la jerarquía un conjunto de prácticas fundantes y legitimadoras de un espacio a partir de un sistema normativo que comunica e impone símbolos. Por ello, el territorio es “fundamentalmente un espacio definido y delimitado por y a partir de relaciones de poder” (Lopes de Souza, 2000, p. 80).

Podemos situar un ejemplo en la representación del territorio nacional. Benedict Anderson (2006), a través de una conceptualización crítica y elocuente, lo describe como una representación indispensable para la generación de la idea de nación y, por lo tanto, de sus expresiones y sensaciones nacionalistas; el territorio se convierte en el mapa, una gráfica profusa y difusa del adentro y el afuera. Es la construcción simultánea que conforma la división, la mutilación y el fragmento, esa que desde el poder coloca la distancia entre el nosotros y el ellos a partir del uso de fronteras, las cuales son la enunciación del límite de lo propio y el borde con lo ajeno. La frontera es el margen que le da contenido, frenesí y sustento a la relación de la identidad con la otredad. Es una línea infranqueable para los enemigos; el contenedor de valores y normas impenetrables de aquello que la nación ha nombrado soberanía y que, en su transgresión, se obtiene para la justificación inminente e indispensable que inicia el azote de violencia o muerte que, en tamaño absoluto y magnificado, conocemos como guerra.

En una escala situada en lo micro, podemos observar lo anterior en la articulación intrínseca del territorio y la propiedad, especialmente para el mundo urbanícola desbocado en el que (sobre)vivimos: la propiedad privada. Ahí el suelo, la materia viva, sus procesos y componentes se extinguen desde la objetivación del usufructo humano

a partir de las relaciones de mercado. Para Ingold (2022), la línea se convierte en una expresión tangible y evidente de una fragmentación y segmentación de un todo de vida y existencia de la naturaleza en beneficio de una sola especie, que tiene la capacidad de daño y extinción sobre otras muchas. “El hecho de que nuestra era geológica sea conocida como antropoceno, evidencia, al mismo tiempo, la potencia tecnológicamente mediada adquirida por *anthropo* y sus consecuencias potencialmente letales para todos los demás” (Braidotti, 2015, p. 83).

Si hiciéramos un recuento historiográfico, geográfico, antropológico, arqueológico y ecológico —una suerte de cartografía de las dimensiones que intervienen y se interconectan para definir los períodos—, reconoceríamos esa acción arrogante y genocida del humano (*anthropos*) sobre la tierra legitimando la nomenclatura de su era. Donna Haraway (2019) puntualiza: “Quizás la indignación merecedora de un nombre como Antropoceno trata sobre la destrucción de lugares y tiempos de refugio para personas y otros bichos” (p. 155).

Estos períodos que van signando los procesos complejos de relación sistémica interespecista y de coevolución tienen inflexiones que, a partir de estudiarse en cambios micro y macro en la organización de la dinámica planetaria, obligan a reconsiderar nuestras prácticas por sus efectos nocivos y devastadores. No en vano, Anna Tsing (2017) sostiene que etapas como el Holoceno arrasaron con los refugios que proporcionaban diversidades biológicas importantes. Dichos espacios o refugios fueron territorios apropiados, comunidades que cohabitaban en un suelo que fue alterado por las políticas de la materialidad humana que invadieron objetualizando, mercantilizando y espectacularizando los vestigios de las formas de la vida y sus colaboraciones.

Así, la línea, el límite y la frontera aterrizados a un concepto semántico —donde la modernidad se articula con el insaciable progreso económico— sería el de la tierra que es la que sostiene, como un marco invisible, al territorio que es una mercancía; metros cua-

drados, kilómetros, millas, yardas y pies. Representaciones antropocentradas que sirven, de manera jurídico-racional, para tasar, valorar y situar al suelo.

Algunxs pensadorxs han propuesto que la propiedad se establece como la estructura que constituye la lógica capitalista y, por lo tanto, de la voracidad; auge del mundo en que vivimos. Actualmente, las urbes del Capitaloceno —término acuñado principalmente por el ambientalista Jason Moore (2020), quien establece una correspondencia entre la acumulación del capital y la crisis ambiental— están avaladas, en todas sus dimensiones, por la ilusión de la propiedad privada exacerbada desde el sueño de la modernidad y la pesadilla del progreso. Para Moore, las relaciones de poder, de desigualdad social y de dominación de la naturaleza son los elementos que intervienen en la creación de un sistema: el Capitaloceno, que recodifica simbólicamente y relega, siquiera un poco, la acción directa de la humanidad sobre la naturaleza. El énfasis de este historiador y geógrafo está situado en el vínculo de explotación, a partir del capital, que no es solo del humano, sino que estaría más inclinado hacia la fuerza de trabajo de la naturaleza en pos de una era antropocéntrica. Moore le adjudica a esta fuerza la potencialidad de convertirse en valor.

Es entre estas ilusiones donde el humano se forja y posiciona frenéticamente como creador, dueño y propietario de todo a su alrededor: naturaleza, suelo y demás expresiones de vida. Ahí comienza su voracidad por la propiedad privada que se vuelve posible con el fundamento del Estado nación capitalista. Con ello, se reagrupan sus interpretaciones y representaciones previas del espacio; el imperativo del mercado se vuelve el modo de comprender, intervenir y significar. Compra, venta y renta. Dueños y soberanos. El humano erigió un camino en el cual las leyes y la ciencia impusieron las absolutas respuestas a las posibles dudas de las memorias plurales que otrora germinaban silvestres en el suelo.

Propiedad y poder aparecen como las dimensiones indispensables para la comprensión del territorio en el andar furioso de este actual espacio del Capitaloceno. Esto lo observan, de manera clara, los geógrafos críticos como Raffestin (2013) o Lefebvre (2013), quienes enuncian que el territorio es una forma de producción del espacio. Según Raffestin (2013), la delimitación es uno de los procesos fundamentales que se realizan mediante el uso de materiales y símbolos:

Límite es un signo, o más exactamente, un sistema sémico utilizado por las comunidades para marcar el territorio, sea el de la acción inmediata o el de la acción diferida. Cualquier propiedad o apropiación está marcada por límites, visibles o no, identificados en el territorio mismo, o en una representación del territorio (p. 16).

En un mundo caracterizado por la desigualdad cultural y política, las representaciones vinculadas a la economía del mercado erigen al humano *urbanormado* (urb-mano) capitalista, extractivista, occidental y patriarcal como el *homo hegemonicus*, que puede ejercer su plenitud y autonomía al convertirse en dueño y propietario de la tierra. En una escala multisituada que va de una micro —cuando se trata de la propiedad privada— hasta una macro —cuando se trata del Estado nación—, ¿cómo llegó el humano a estar en guerra con el mundo? ¿En qué momento la razón y el lenguaje significaron la tierra a partir de unos intereses sujetos a la propiedad establecida desde la individualidad?

En su texto *Los derechos de los vivientes*, Ana María Lozano, académica y curadora colombiana, realiza una reflexión muy interesante al cuestionar el gran olvido que ha tenido el humano sobre su origen, “La conexión etimológica entre barro y humano: humus y homo o entre tierra y hogar: humus y home remite secretamente a ese origen mítico” (Lozano, 2017, p. 29). Al olvidar de dónde viene, parece erigirse un argumento que lo sitúa como dueño, poseedor y como el que establece la directriz para el usufructo de la naturaleza. En *Rhyth-*

manalysis, Henri Lefebvre (2004) apunta el modo en el que el sistema capitalista se apropió del control del tiempo estableciendo una aceleración del usufructo de la vida y generando profundas grietas en la memoria, ligada al cuidado del espacio. Para este autor, su proyecto ritmoanalítico “debe servir a la necesaria e inevitable restauración del cuerpo total de la vida” (Lefebvre, 2004, p. 75).

De la tierra como hogar —suelo seguro, refugio— transitamos hacia la segmentación ordenada y codiciosa —porciones, parcelas, sesgos— que nos desterró de ese gran organismo terrestre. Esa acción de alejarse y cosificar la tierra nos separó de ella y signó un modo de relación antropológica que hemos descrito con precisión a lo largo de este apartado. Retomando nuestro argumento sobre el territorio como un poder institucionalizado desde el valor del capital, el Capitaloceno está definido y legitimado a partir de agenciarse un espacio contranatural, como una operación de transferencia de valores, símbolos, leyes y conductas que lastiman la tierra, que hieren los vínculos ya establecidos en los distintos ecosistemas y coartan la posibilidad de trascender los límites.

Tierras y huellas: el territorio desantrópico

Desde la ilustración, los filósofos occidentales nos han mostrado una naturaleza grandiosa y universal, pero a la vez pasiva y mecánica. La naturaleza era un telón de fondo y un recurso para la intencionalidad moral del hombre.

La seta del fin del mundo.

Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas

Anna Tsing

Además de la conceptualización de territorio monolítico y vertical que hemos esbozado en el apartado anterior, hoy en día encontramos modos emancipatorios y disidentes articulados con un sinnúmero de

memorias e identidades colisionadas por la necromaquinaria capitalista. Como lo advierte Anna Tsing (2017) —desde un enfoque etnográfico potente—, en esos espacios de fricción, donde germina la precarización y el despojo florecen al mismo tiempo modos de resistir y construir otras representaciones y prácticas simbióticas multisituadas. En su estudio sobre los matsutake, la autora señala el modo en el cual los espacios de deforestación capitalista se convirtieron en territorios de vida.

Si complejizamos la conceptualización de Giménez (2001) sobre territorio —vista como una representación simbólica del espacio—, también la podemos comprender como el reflejo de la gestación de cartografías que dan cuenta de múltiples campos semánticos de acción colectiva. Es por ello que, a lo largo de la historia de la humanidad encontramos una gran cantidad de representaciones que habilitan distintas enunciaciones del territorio. Ejemplos conceptuales como territorio sagrado, territorio étnico, territorio originario, etnoterritorios, transterritorios, evidencian esa amplia gama de posibilidades que, articuladas siempre con la particularidad y la diversidad de las culturas, comprendemos como modos simbióticos de aprendizaje e intercambio de larga data.

Estas relaciones, que sostenían y desarrollaban un vínculo profundo y trascendental con el espacio, son un destello de factibilidades prácticas de organizaciones humanidad no-humanidad. De ahí que un modo de establecer cercanías y simetrías con expresiones de la llamada naturaleza fue comprenderlas como sujetos con personalidad, inteligencia y formas organizativas y colaborativas hacia la vida. Para autores como Toledo y Barrera-Bassols (2008), la humanización de la naturaleza se convirtió en una estrategia de comunicación y un sistema normativo que estableció equilibrios de regulación e intercambios entre la conservación y la producción.

De ahí que montañas, bosques, árboles, piedras y las múltiples ex-

presiones del agua han proporcionado un proceso de marcaje ejecutado desde la sutileza y persistencia de los andares de especies de plantas y animales. Los colectivos que observaron y comprendieron estos modos de relación, aprendieron lecciones de una simbiosis profunda y percibieron que no solo hombres y mujeres tienen la capacidad de conceptualizar y marcar un territorio, sino que la tierra no es únicamente suelo: es abrigo, sostén, huella, destino y camino. Es un ser vivo que nos sitúa, nutre y sustenta. Que con la debida colaboración, mutualidad y cuidado se puede coevolucionar de manera virtuosa sin poner en riesgo la vida de otras especies y ecosistemas:

La creación de más de mil nuevas especies y decenas de miles de variedades y razas, mediante procesos de domesticación, se constituyó en un salto cualitativo en el devenir humano, que dio lugar además a un nuevo contingente de organismos que se sumó, no substituyó, a las especies y variedades silvestres (Toledo y Barrera-Bassols, 2008, p. 36)

Las correspondencias entre humanos y no humanos (Ingol, 2022) dieron la posibilidad de moldear paisajes adecuados a los ritmos metabólicos del entorno. Como lo señalan Toledo y Barrera-Bassols (2008), este vínculo fue indispensable para la formación de organismos que aportaron mayor diversidad genética a la vida en el planeta. Un ejemplo elocuente de ello sucedió en la agricultura cuando los pastos silvestres del *teocintle* devinieron, con colaboración humana, en lo que hoy conocemos como maíz en Mesoamérica; su complejo milpero que articula la diversidad genética de especies como frijol y calabaza, que aportan al suelo una gran fuerza de nutrientes y vitalidad, sería inexistente sin la colaboración antrópica derivada de la observación-escucha profunda, detallada y respetuosa de diversidad de ritmos y especies. Así, los humanos comprendieron que la posibilidad de un trabajo colaborativo, que no comprometiera en intensidad y estructura las relaciones preexistentes dentro del ecosistema, solo

era posible entendiendo los *mundos circundantes* (*Uexuküll*) de plantas, animales, tierras, aguas, montañas y cielos. Ellos tendrían, por lo tanto, una identidad, una perspectiva, una voluntad, un movimiento y una personalidad. Si recordamos la idea básica del *ensayo del Don*, de Marcel Mauss (2009), la reciprocidad existe únicamente cuando emerge entre personas que asumen el vínculo de igualdad, por lo tanto, este tipo de humanos distribuidos en una gran cantidad de espacios dentro de nuestro planeta no se situaron desde la superioridad, la posesión y el privilegio:

Tanto en el Gran Norte como en la América del Sur, la naturaleza no se opone a la cultura, la prolonga y la enriquece en un cosmos donde todo se ajusta a medida de la humanidad. Muchas de las características del paisaje están dotadas, en primer lugar, de una personalidad propia (Descola, 2005, p. 40).

Son estos vínculos los que sitúan al ser humano en conexión con las múltiples experiencias de vida en el planeta a las que llamamos el giro desantrópico. Se trata de un relato disidente que cuestiona el antropocentrismo y posiciona al humano en un rol de correspondencia con el resto de las expresiones de vida; da cuenta de “las experiencias éticas y estéticas situadas desde aquello que desborda la experiencia humana, moderna, mecanicista, occidental y urbanícola” (Fernández y Vázquez, 2022, p. 100). Se trata de un conjunto de posicionamientos ontoepistemológicos que comprenden, de manera expandida, su experiencia en el espacio y, por lo tanto, insisten en que la definición, la gestión y la demarcación de un territorio no es asunto de una sola especie.

Porque el suelo no es una base sobre la cual se montan atributos, como si fueran los decorados en un escenario de teatro. Es, más bien, una superficie que ha sido arrugada y plegada en múltiples ocasiones por experiencias más que humanas (Ingold, 2022, p. 38).

Es a partir de dichas arrugas y pliegues donde la magia sucede cuando se producen las elevaciones de suelo y piedra que desafían

las planicies. Ahí surgen las laderas, los montículos, las colinas, las mesetas y los montes. En ellas, la superficie que parecía plana y lisa adquiere una forma-volumen distinta. Ese mismo cuerpo de tierra recostado, de pronto deviene en altura majestuosa llamada montaña, ser de edad profunda y voz de linajes milenarios.

La montaña es, para muchas representaciones de culturas ancestrales humanas, el territorio donde se sincronizan las fuerzas potencia que trabajan conectadas por la vida. No es coincidencia que sea la morada de los ancestros, los santos, las representaciones de lo sagrado y, al mismo tiempo, el espacio donde habitan los bosques, lugares donde la humedad se infiltra en la tierra y en el que comienza, en múltiples ocasiones, el nacimiento de escorrentías y ríos.

La tierra se fuga trastocando con enorme facilidad los límites de la idea común de la dicotomía de lo sólido y lo líquido, que insistentemente nos ha explicado la ciencia. La tierra es humedad y movimiento, cuerpo de paciencia y agitación que, devoto y dispuesto, recolecta una a una las gotas celestes para abrirse paso y saturar, agregar y seguir transitando —ahora con una cara líquida que en su composición mineral lleva orgullosa la impronta de su origen— hacia un inevitable destino. A este brote vital que deviene majestuoso como fluido, los humanos comúnmente lo llamamos agua.

Corrientes ecosistémicas

Múltiples ontologías denotan múltiples mundos, pero múltiples ontogenias denotan un único mundo.

Correspondencias. Cartas al paisaje, la naturaleza y la tierra

Tim Ingold

Escorrentías, manantiales, lagos, ojos de agua, mares. Infinitas representaciones promiscuas y líquidas que arrastran, atraviesan e invaden las raíces de la tierra. El olor fresco y pegajoso de la humedad de los bosques, la potencialidad efervescente de los parentescos que

florecen desde las alteridades, las mutaciones y los trastornos, todo ello en un giro ecosistémico que vibra en la frecuencia del devenir.

Trascender las convenciones cartográficas que codifican el uso del agua y obliteran sus derechos jurídicos como entes dadores de vida: esa fue la impronta de la Bienal de Sydney en 2022. Un encuentro que parecía tener que ver más con un delta y que, a pesar de llevar el nombre *rīvus* (corrientes), como su título en latín lo indica, podría ser la fuerza afluente para devenir humedal. Uno de los puntos centrales en esta apuesta curatorial, de José Roca —que magistralmente tiene como centro la preocupación por la relación entre la naturaleza y el arte— fue darle voz al agua. Al hacerlo aparecen los derechos de los ríos, el sentir de la naturaleza, las colaboraciones entre humanos y no humanos y los ecosistemas afectivos, entre otros entes que no son humanos. Sin embargo, la premisa que afirma la potencial preocupación de su curador es la de la agencia política.

Jane Bennett, en su libro *Materia vibrante* (2022), realiza una reflexión muy importante que traeremos a discusión por su perspectiva materialista en el devenir de la política. Enfatiza que esa materialidad, presente en lo político, tiene que ver con las estructuras instauradas desde lo social, es decir, desde el humano. Ese conjunto de normas con las que se quiere organizar el lenguaje y el pensamiento sobre el mundo son como una relación desbordada, errática y aleatoria que reinscribe esas prácticas de apropiación y dominación que distan enormemente de lo agencial: “El locus de la agencia es siempre un grupo de trabajo humano/no-humano” (Bennett, 2022, p. 23). La filósofa americana, desde un interludio político desafiante y persistente, indaga en una teoría de la acción, establece que “Necesitamos cultivar un poco de antropomorfismo —la idea de que la agencia humana tiene ciertos ecos en la naturaleza no-humana— para contrarrestar el narcisismo de los humanos que están a cargo del mundo” (Bennett, 2022, p. 22).

La impronta de la agencia política —como la posibilidad de *ensamblaje* a la que se refiere Bennett, la de un agrupamiento de elementos que palpitan, que están vivos y que funcionan desde la emergencia— es la que cobra sentido en *rīvus* y la que potencia las formas que adquieren los cuerpos de agua en su vínculo con el ecosistema en el semidesierto queretano. En ambos casos de análisis, el agua tiene la fuerza de un actante:

Latour define al actante como aquello que es representado; el mundo objetivo se presenta como actante únicamente en virtud de las operaciones de representación. La autoría descansa en el representante, incluso cuando reclama el estatus de objeto independiente para lo representado (Haraway, 2019, p. 78).

En *rīvus*, José Roca convoca a un equipo curatorial, denominado *curatorium*, con la intención de lograr la representatividad ecosistémica en la voz de distintos curadores; para Roca tiene que ver con energías que logran un ensamblaje de pensamiento y práctica situada. Toda la propuesta alude a una conexión profunda con los ríos y los cuerpos de agua que atraviesan el territorio. Si bien la temática de la crisis, el extractivismo y lo hídrico como aquellas problemáticas relacionadas con el planeta se ponen de manifiesto en esta bienal, aparece la génesis de una convergencia simbiótica entre esas formas sostenibles de coexistencia.

En el semidesierto queretano el calor es intenso. Los rayos del sol han sido generosos al acompañar el andar que se inició de madrugada. De las pieles brota el sudor; el viento del mes de junio es ardiente. Los hombres van rezando y cantando mientras las mujeres cargan en sus brazos las plantas de maíz que sujetan de manera firme y cuidadosa; esas plantas llevan los primeros brotes de lo que pronto serán las primicias de la temporada. En la madrugada, antes de que salga el sol, las mujeres asistieron a sus lugares de siembra —conocidos localmente como milpas— y agradecieron a la tierra, al agua y a las plantas al

tiempo que las arrancaban para comenzar el camino. Eso fue hace más de cinco horas, el trayecto fue intenso. Entonces, los pasos llegan al lugar indicado; humanos y plantas han realizado un largo y ardiente recorrido. El ritual se repite cada año porque, según las exégesis locales, se trata de un designio sagrado iniciado desde los primeros tiempos. El lugar tan anhelado está situado al lado de una carretera —piel negra de alquitrán con espíritu de fuego, línea de la modernidad que corta la tierra— que divide su *continuum* original y se emplaza como una cicatriz de andares recientes en las memorias ancestrales. De pronto, el rezandero mayor y sabio de la comunidad, Don Justino, encargado de llevar el ritual dice:

Esta es la casa del agua, aquí nace, inicia su cuerpo, aquí debajo esta su ojo, desde aquí nos observa, desde aquí mira para el cielo. El ojo de agua es sagrado, por eso le traemos las plantas de ofrenda, ellas vienen contentas porque vienen de regreso a la tierra, vienen al origen de la vida (Don Justino de Santiago, comunicación personal, junio de 2023).

Anna Tsing (2017) desarrolla la historia de algunos bosques y sus árboles afectados por la guerra del capital. Explica que uno de los mayores despojos que sufrieron los pueblos amerindios, en el centro sur de Oregón y el norte de California, fue a partir de un decreto (alrededor de 1950) que anuló el compromiso que el gobierno había adquirido con la tribu klamath. Enfatiza que “como resultado de dicha política, una porción del territorio poblado por los pinos ponderosa se convirtió en bosque nacional, listo para ser talado en aras de intereses privados” (Tsing, 2017, p. 271).

Como lo señala la antropóloga, es desde la razón antrópica, vinculada a la ilusión de modernidad y el progreso económico, que el territorio impuesto desde el poder fragmentó la tierra, alterando la simbiosis ancestral, despojando y desconectando las representaciones simbólicas para incrustar y flagelar con carreteras —líneas de al-

quitrán y concreto— aquel cuerpo/casa donde convergen las memorias de los ancestros y brota el *continuum* cuerpo-tierra.

En la cosmovisión de los indígenas del semidesierto, la comprensión del *continuum* sólido-líquido-tierra-agua nos habla de una noción simbiótica de territorio-cuerpo-casa, donde las montañas devienen en corrientes y ríos; porque de la correspondencia entre pliegues y laderas va germinando una forma. Para Don Justino, originario de la comunidad de Sabino de San Ambrosio, los ríos tienen brazos:

El brazo del río no es como el de los humanos que termina en dedos o en uñas, los brazos son raíces de las plantas que se expanden, buscan el camino hablando con la tierra, para que les deje caminar y prosperar. A veces los vemos y escuchamos como corriente caudalosa, a veces se enoja y baja tronando y masticando piedras. Otras, se cansa de andar, se sube a las nubes, vuela, pero sigue siendo el río, y aunque nosotros no lo veamos, sus brazos siguen abrazando la tierra (Don Justino de Santiago, comunicación personal, junio de 2023).

Es inevitable no advertir en estos relatos dos aspectos: el primero, situado en la comprensión de la naturaleza como un sujeto que, si bien contiene aspectos vinculados a la anatomía humana, no corresponde en absoluta similitud (el brazo no es como el de los humanos). Y el segundo, al ser sujeto y poseer un cuerpo con identidad y agencia, encuentra su expresión en movimientos (caminar, prosperar, andar, subir, volar, perseguir, abrazar), emotividades (a veces se enoja) y funciones (hablar, contener, dirigir) que lo conectan con otras expresiones de vida como la tierra.

Tania Candiani, una de las artistas de la Bienal de Sydney, quien tiene una larga trayectoria en el campo interdisciplinario, esboza una investigación a partir de diversos dispositivos que combinan sonido, escultura, video y una conceptualización desafiante. La obra de Candiani es un “río colgante” construido con ramas de árboles mexicanos (Imagen 1).

Imagen 1. *Migratory Sound Flow*, Tania Candiani, Waterbirds, 2022.



Fuente: <https://locustprojects.org/exhibitions/main-gallery/waterbirds-migratory-sound-flow.html>

Esta pieza tiene como punto de partida las migraciones de aves acuáticas. Como un gran sistema sanguíneo, el camino de estas aves conecta cientos de cuerpos de agua en el territorio australiano. Propongo una instalación que consiste en una red de sonido, luz, viento y agua. El sistema utiliza reproducciones hechas a mano de aerófonos tradicionales prehispánicos (ocarinas de arcilla, conchas, flautas de madera) y grabaciones de campo de aves acuáticas en Australia, para crear un canto continuo y cambiante en el espacio del Cutaway (Candiani, 2022)

La poética de un ensamblaje. Aves de barro, ramas abrazadas por las corrientes, la fuerza de la tierra, el sonido acústico del agua. Existe una resonancia con la idea de tejer los mares, con el canto de un torrente que se extasía en su recorrido imparable, la densidad de los cuerpos en la representación de una cuenca. El romance entre las aves

acuáticas y los cuerpos de agua materializados en un río de madera. Esta experiencia artística² propone un modo de:

Re-vincularnos de manera integrada y compleja con el agua (y) le llamamos hidroparentescos. Es una categoría que enfatiza — desde distintas evidencias etnográficas— los modos de relación profundos de una genealogía de vida que sitúa al agua como sujeto, centro, movimiento y conexión de toda fuerza vital que existe dentro del planeta (Vázquez y Fernández, 2023, p. 4).

En el semidesierto, las mujeres que llevan entre sus manos plantas frescas de verdes olores comienzan a descender por una vereda que solo es visible para la mirada de aquellos que conocen la sabiduría ritual. Una a una, caminan cuesta abajo hacia la profundidad, donde el ruido de los autos se va extinguiendo. De pronto, se llega a un espacio inimaginable, la música de tambores y violines suena, las veladoras de cera de abeja se encienden. A este lugar se lo conoce como el ojo de agua. El rezandero que dirige el ritual señala:

Aquí inicia la vida, aquí la tierra abre su párpado y nos puede ver y sentir. Le gusta la ofrenda de plantas y de ceras, le gusta nuestro sacrificio de caminar y sudar, su lágrima de agua es de felicidad porque regresamos al hogar de donde surge la vida y que no debemos olvidar que de ahí todos venimos (Don Justino de Santiago, comunicación personal, junio de 2023).

Son cuerpos —órganos— y sistemas de vida que vienen a espabilar, desde una potencia desantrópica, la articulación que existe entre las expresiones del agua que dan movimiento a la vida en la tierra, con los conocimientos indígenas que conviven lejos de las miradas antropotécnicas y violentas que cosifican a las entidades no humanas,

² Tania Candiani sugiere, con sus aves migratorias y con el río colgante, que a través de la materialidad se puede politizar la agencia del agua. En la Bienal de Sydney la artista se enuncia y le da voz al agua de un río para problematizar, poner en diálogo y manifestar la fuerza potencia imparable de los cuerpos de agua.

sobrepasando la visión técnica de los ciclos del agua para entender las distintas formas que tiene y sus modos otros de representación. Preguntar a los seres acuáticos qué quieren, compartir un diálogo entendiendo que tienen agencia y afectación, imaginar qué sucede cuando el agua toca el suelo, ¿produce una idea líquida, potente y continua de territorio?

Michel Serres se refiere a los cuerpos como esas instancias de encontrarnos ante el mundo despojados de la consciencia y abiertos a los sentidos. Afirma: “Cuanto más pienso menos soy, cuanto más soy yo, menos pienso y menos actúo” (Serres, 2011, p. 34). Cada cuerpo, experimentando sus propias condiciones de posibilidad, desubicado con relación a la jerarquía de algunas funciones establecidas desde los principios antrópicos, percibe diferente el ecosistema. Si el humano tiene el lenguaje, algunos animales, plantas o entidades tienen una movilidad corporal que les permite volar, estar de cabeza, trepar, escurrir; otros podrán emitir sonidos con otro tipo de lenguaje; la tierra como cuerpo tendrá la posibilidad de sostener, humedecer y los cuerpos de agua, la gran fortaleza de dar vida, saciar, fluir.

En *rīvus*, Carolina Caycedo explora, a través de fotografías satelitales que evidencian la destrucción progresiva en el río Magdalena causada por una presa, “la agencia política de las vías fluviales” (Bial de Sydney, 2022). Como si el registro y el seguimiento de una devastación fungieran como elementos para resistir a la implementación de presas en el territorio colombiano y pudieran posicionarse políticamente como un cuerpo en resistencia.

Don Justino, quien además de ser muy reconocido en el semidesierto por sus conocimientos rituales ancestrales, se dedica al trabajo agrícola y sabe trabajar con los animales, con las plantas y los árboles. Caminando al lado del río Tolimán, el cual tiene su nacimiento entre las laderas lejanas del Cerro del Zamorano, nos comenta:

Justo en esa cara de la montaña hay un brote de agua, esta no sale siempre, sale cada mes de mayo, apenas una lagrimita que escurre pero si hacemos las peregrinaciones y rituales al cerro lo recibe y entonces su corazón late emocionado y así brota más agua y es por eso que podemos ver los manantiales que van surgiendo entre las piedras y la tierra como si fueran plantitas, el agua y la tierra son un cuerpo solo, pero no es un cuerpo como el de nosotros con dos brazos, una cabeza, un tronco y dos piernas, es un cuerpo de una forma que no nos podemos imaginar, por eso a veces es más fácil pensar que tiene forma de humano (Don Justino de Santiago, comunicación personal, junio de 2023)

En la narrativa de Don Justino, observamos que existe una relación intrínseca entre cuerpo, ecosistema y su representación. El brote de agua del río Tolimán puede devenir cuerpo porque es percibido en un ensamblaje simbiótico entre corporalidad de agua y naturaleza, entre cuerpo y cosmos; un cuerpo que siente, se emociona, se fusiona, que tiene su anatomía llena de particularidades y, al mismo tiempo, está colmado de analogías con la anatomía humana, desde las cuales se tejió un vínculo de conexiones a lo largo del tiempo, convirtiéndose en una lectura minuciosa y detallada de miles de generaciones situadas frente a la naturaleza, no desde la rapacidad, la propiedad y el dominio, sino desde la escucha y la comprensión simbiótica y sensible de los significados. Restaurar y salvaguardar esa lectura minuciosa de conexiones y colaboraciones comprendidas desde el concepto de ritmoanálisis de Lefebvre, “sirven como un importante punto de partida para la lucha contra la dominación del tiempo lineal de acumulación y para implementar un nuevo orden metabólico social sostenible” (Napoletano, Urquijo, Clark y Foster, 2023, p. 10).

Imagen 2. *Marjetica Potrč y Ray Woods, The Rights of a River,* 2021.



Fuente: <https://www.biennaleofsydney.art/participants/marjetica-potrč-ray-woods/>

La filósofa Vinciane Despret (2018), recuperando el concepto de *Umwelt* de Jacob von Uexküll —para el autor es un ambiente, para nosotros es una zona de interpretación—, dice:

La teoría va a tomar un giro decididamente original en la manera en que va a definirse la percepción: es una actividad que llena el mundo de objetos perceptivos. Para Von Uexküll, percibir es otorgar significaciones (...) Todo lo que existe para un ser es un signo que afecta, o un afecto que significa (Despret, 2018, p. 176).

A partir de la idea de ambiente de Von Uexküll, la obra de la arquitecta eslovena Marjetica Potrč y Ray Woods —anciano de la Primera Nación Wiradjuri y cuidador del río Lachlan— proyecta esa calidez en el espacio de la bienal y tiene que ver con repensar las infraestructuras, con establecer soluciones sostenibles y con el diseño participativo

en aras de tematizar elementos y recursos como el suelo y el agua. Los murales gráficos de la sala exhiben la lucha de dos ríos, uno esloveno y otro australiano, los cuales gritan y denuncian la amenaza acuciante que sufren a través de la explotación: “Los personajes de los dibujos piden una relación más igualitaria entre los humanos y la naturaleza, en la que los ríos sean compartidos por todos, en beneficio del mundo vivo de las plantas, los animales y los humanos” (Bienal de Sydney, 2022).

Esta obra es un ferviente llamado para adoptar la actitud de las comunidades ancestrales, la resiliencia de los pueblos indígenas, que es una práctica cotidiana, y la cohabitabilidad que promueve el equilibrio entre los tiempos humanos y los tiempos de los ríos; se apela a un *continuum* del sistema.

Recurriendo a la memoria y desafiando la voracidad antrópica de la explotación del agua con fines de lucro, estos ensayos visuales practican el discurso de los “cuidadores del agua” materializado en un modo de lucha y resistencia. La presa Wyangala es un límite, una fractura y un encono; los ciudadanos —representados en los dibujos de los dos ríos— se convierten en una corriente arrolladora y desafiante para proteger el río Lachlan.

Agencia política y cuerpos de agua, saberes ancestrales simbióticos y afluencias afectivas que suenan como un canto vital. Comprender el territorio más allá de lo humano es situarse entre las piedras y el agua, entre los suelos y la humedad, habitar el viento y acariciar los árboles. *Rīvus* y las formas corporales del agua, etnografiadas en el semidesierto queretano en Tolimán, alcanzan la fuerza para desmontar esos marcos contruidos desde el hombre/capital/propiedad, revivificando la transformación emancipadora de un corpus cósmico.

Reflexiones finales. Devenires implacables: *rīvus*

Territorios de la corporalidad y corrientes transterritoriales. El suelo como una entidad viva que sostiene la materialidad de todo lo que existe en el planeta. Es el espacio donde la vida íntima se gesta,

se fomenta y resplandece. En el suelo converge y emerge la correspondencia con el agua y el viento, fricción seductora que da paso a las plantas, a los animales y a los humanos. Es ahí donde brotan las hormigas, donde se deslizan las micorrizas de los hongos y donde los líquenes resuenan. Ese suelo-tierra tiene una corporalidad sin límites, es un organismo vivo que actúa y se mueve a partir de relaciones simbióticas y ecosistémicas sin diferencias.

Este sería el estado de la cuestión antes de la acción antrópica; de manera imparable e implacable, desborda las traducciones humanas de la propiedad y el territorio que han ayudado a forjar las fronteras e incrementado las divisiones.

Traducir es un verbo que denota acción y movimiento. Proviene del latín *traducere* que implica *hacer pasar* o transportar un significado. Con estos breves elementos comprendemos que la idea de traducir tiene que ver con una práctica de interpretación: la que *hace pasar* de un lenguaje a otro un conjunto de intenciones asentadas en la dimensión simbólica. El suelo, traducido en territorio, adquiere — desde la perspectiva humana— una fuerza semántica que habilita dueños, propiedades, límites, métricas y divisiones generadas a partir de las múltiples escalas del poder y la posesión, en ocasiones en nombre del Estado —representado por sus cartografías nacionales— y otras sostenido desde los feudos organizados bajo la figura de la propiedad privada.

Ahora bien, el objetivo de este artículo es analizar las representaciones como modos de conceptualización de lo que proponemos llamar territorios desantrópicos. Estos sitios, que funcionan como contrafracturas y espacios desmarcados, los concebimos como producciones simbióticas. En un territorio desantrópico se yuxtaponen cartografías, se ensamblan y entretejen significaciones humanas y no humanas que generan un mapa, una constelación de vínculos y conexiones que dan fuerza y persistencia a los devenires del semide-

sierto y a la impronta transdisciplinaria de la propuesta artística de José Roca en *rīvus*.

La Bienal de Sydney fue una apuesta curatorial que trascendió la visión antrópica y desvió el proyecto hacia la búsqueda de lo orgánico: producir derrames. Las representaciones del semidesierto le dan un giro a la noción de territorio, revuelven esa corriente imparable a partir de sus ojos, brazos y cuerpos, enfatizando la fuerza-potencia de vincularse con los cuerpos de agua como entes con agencia política. Esas condiciones de posibilidad devienen en una emancipación del *anthropos*, donde la humedad multiplica la idea de territorio humano en posibilidad vital.

¿Qué intenciones podrían tener los cuerpos de agua en una parcela de tierra privada o en una de tierra pública? ¿De qué forma se limita su impulso para no traspasar esas fronteras antrópicas irrisorias y arbitrarias? Michel Serres (2011) asevera: “No me busco como sujeto, necio proyecto; los únicos que pueden encontrarse son las cosas y los otros” (p. 34). Las lógicas humanas que limitan, diferencian y fracturan la continuidad no son más que la práctica moderna de la otredad. Carolina Caycedo, Tania Candiani y Marjetica Potrč proponen terminar con la idea de la excepcionalidad, superando el marco de una norma que obstruye el abrazo hermano de los ríos, el romance entre las aves y las nubes y el movimiento de las hojas de los árboles sembrados en un suelo húmedo.

Entendemos al giro desantrópico como una necesidad imperativa de transformación y revuelta, como una postura que blasfema contra la institucionalidad legitimada por el antropocentrismo. Se trata de esa voz que advierte sobre las implicaciones de muerte y extinción que ha tenido el régimen centrado en el *homo tiranus*, el mismo que ha despojado, por medio de fronteras, las conexiones, articulaciones y correspondencias de vida a favor del control, la dominación y la posesión del suelo al ingresarlo a su maquinaria necropolítica que lo traduce como territorio.

En las representaciones descritas, los sujetos “no se piensan como colectivos sociales que manejan sus relaciones con un ecosistema, sino como integrantes de un conjunto más vasto en cuyo seno no se establece ninguna verdadera discriminación entre humanos y no humanos” (Descola, 2005, p. 44). En los ejemplos enunciados, encontramos representaciones persistentes y subversivas del agua que nos hablan de una articulación cuerpo-territorio en asociación íntima con el cosmos celeste y la (in)fragmentada tierra. El agua posee una identidad distinta a la noción cultural, que se multiplica a partir de sus conexiones y vínculos; ella deviene en nube gracias al viento, en brazos del mar gracias a la potencia y la fuerza de la luna o en escorrentía a partir de su abrazo afectuoso con las rocas y el declive. Los territorios de agua son indivisibles, imparables e indispensables para la vida. En el suelo, sus huellas dejan semillas líquidas, en el cielo fuerza y en el bosque esperanza. No tienen límites ni fronteras, solo colaboraciones llenas de potencia, paciencia y simbiosis.

Trascender el territorio antrópico significa habitar correspondencias que permitan devenires; pensar que el devenir es una corriente, movimiento, la voz del agua y su presencia. Devenir-territorio posibilita deconstruir ese imperativo de la posesión, la propiedad y la territorialidad de la sociedad hegemónica del Capitaloceno y dislocarnos hacia un desorden que desarraiga contratos, cánones, valores y representaciones para establecer otras rutas de reconfiguración afectiva con la tierra a partir de un ir-juntos desde la infinita diversidad de las experiencias de vida. Se trata de escuchar a la tierra que siempre ha estado ahí.

Referencias bibliográficas

- Anderson, B. (2006). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.

- Bennett, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja Negra Editora. (Bienal de Sydney, 2022).
- Braidotti, R. (2015). *Lo Posthumano*. Gedisa.
- Candiani, T. (2022). Bienal de Sídney. <https://www.biennaleofsydney.art/participants/tania-candiani/>
- Caycedo, C. (2022). Rīvus. *Biennale of Sydney*. <https://www.biennaleofsydney.art/participants/carolina-caycedo/>
- Descola, P. (2005). Más allá de la naturaleza y la cultura. Amorrortu.
- Despret, V. (2018). ¿Qué dirían los animales si les hiciéramos las preguntas correctas? Cactus.
- Fernández, E. N. y Vázquez Estrada, A. (2022). Aproximaciones desantrópicas: contrarrelatos, desobediencias y visualidades otras. Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas, 17(2), 96-111. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae17-2.adcv>
- Giménez, G. (2001). Cultura, territorio y migraciones. Aproximaciones teóricas 2. *Alteridades*, 11(22), 5-14.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consoni.
- Harvey, D. (1994). The Social Construction of Space and Time. A relational theory. *Geographical Review of Japan*, 67(2).
- Ingold, T. (2022). *Correspondencias. Cartas al paisaje, la naturaleza y la tierra*. Gedisa.
- Krenak, A. (2019). Nuestra historia está entrelazada con la historia del mundo/Entrevistado por José Eduardo Gonçalves y Maurício Meirelles. *Revista Transas*. <https://revistatransas.unsam.edu.ar/ailton-krenak-olympio/>
- Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis*. Continuum.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- Lopes de Souza, M. J. (2000). El territorio: sobre el espacio y el poder, autonomía y desarrollo. *Geografía: conceitos e te-*

- mas, 77-116.
- Lozano, A. M. (2017). Los derechos de los vivientes. *Revista Errata*, (18), 26-52. <https://revistaerrata.gov.co/contenido/los-derechos-de-los-vivientes>
- Mauss, M. (2009). *El ensayo sobre el Don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Katz.
- Moore, J. (2020). El capitalismo en la trama de la vida. Ecología y acumulación del capital. *Traficantes de Sueños*.
- Napoletano, B. M. y Urquijo, P. S. y Clark, B. y Foster, J. B. (2023). El ritmanálisis de Henri Lefebvre y las fracturas metabólicas en el marco histórico del Antropoceno. *Estudios Rurales*. Publicación del Centro de Estudios de la Argentina Rural, 13(27). <http://portal.amelica.org/ameli/journal/181/1813954019/>
- Raffestin, C. y Santana, O. M. G. (2013). *Por una geografía del poder* (pp. 553-573). El Colegio de Michoacán.
- Ratzel, F. (1914). *Geografia dell'Uomo. Antropogeografia*. Fratelli Bocca.
- Santos, M. (2000). *La naturaleza del espacio. Técnica y tiempo. Razón y emoción*. Ariel.
- Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Fondo de Cultura Económica.
- Toledo, V. M. y Barrera-Bassols, N. (2008). *La memoria biocultural. La importancia ecológica de las sabidurías tradicionales*. Icaria.
- Tsing, A. (2017). *La seta del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Capitán Swing.
- Vázquez Estrada, A., y Fernández, E. N. (2023). Hacia la emancipación de los hidroparentescos. Una mirada desde la deshidratación del planeta. *Religación. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 8(36). <https://doi.org/10.46652/rgn.v8i36.1062>

Parte 3.

Ciudades revueltas y memorias en tránsito

Nuevas fronteras de la literatura latinoamericana en el siglo XXI

Alejo López

La “muerte” de la literatura latinoamericana en el siglo XXI

En 1999, al filo de la entrada al nuevo siglo, el escritor costarricense Carlos Cortés Zúñiga publicó en el número 592 de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* (publicación de la Agencia Española de Cooperación Internacional) una nota titulada “La literatura latinoamericana (ya) no existe”, cuya intención consistía en decretar el fin de la literatura latinoamericana. Esta vocación pugnaz abrevaba una forma de malestar contra la literatura latinoamericana (o hispanoamericana) que surgió en el campo de los estudios culturales de la academia estadounidense un par de años antes, con el ensayo de John Beverly *Against Literature* (1993). El crítico norteamericano abogaba por la superioridad del género testimonial sobre la colonial hegemonía letrada de la literatura hispanoamericana,¹ lo que lo llevaría a pu-

¹ Un antecedente directo de esta tendencia escatológica de la crítica literaria en el campo de la literatura “universal” (ergo, occidental), es la publicación del libro de Alvin Kernan, *The Death of Literature* (1990), donde el crítico y académico norteamericano aborda el fin del concepto moderno de literatura a partir del impacto que factores como la cultura de los *massmedia* o teorías como la deconstrucción ejercieron sobre el concepto de literatura, afianzado con el Romanticismo y ahora agonizante en el marco de las crecientes sociedades digitales de fines del siglo XX.

blicar, unos años después, su tentativa categoría de *posliteratura* en el artículo homónimo publicado en *Nuevo Texto Crítico* (1994-1995). Esta crítica escatológica redundaría después en libros como *The Ends of Literature: The Latin American “Boom” in the Neoliberal Marketplace* (2001), donde Brett Levinson postulaba que el supuesto fin de la literatura latinoamericana era una transición liminar e híbrida de este campo intelectual en el marco del neoliberalismo, impuesto en el continente tras el último período dictatorial. Esta tendencia crítica de la academia estadounidense desencadenó conceptos posteriores como el que se desarrolla en la categoría de *posautonomía*, postulada por Josefina Ludmer en 2007; promovió, además, las intervenciones polémicas de un grupo de críticos latinoamericanos entre los que se encuentran el mexicano Víctor Barrera Enderle (2002), el cubano Jorge Fornet (2005), el venezolano Gustavo Guerrero (2009) y el chileno Raúl Rodríguez Freire (2015). Estas lecturas críticas ponían en escena la emergencia de una nueva generación de escritores latinoamericanos finiseculares: Alberto Fuguet, Edmundo Paz Soldán, Rodrigo Fresán, Jaime Bayly o Jorge Volpi, entre otros.

Simultáneo a los postulados de la crítica latinoamericanista, con sede en Europa o Estados Unidos, aparece el denominado “Manifiesto del Crack” (1996), que reunía a Jorge Volpi junto a cuatro escritores mexicanos que publicaban, en conjunto con su manifiesto, cinco novelas “ejemplares” escritas por los integrantes del colectivo. Este texto programático fue leído por los exégetas del fin de la literatura latinoamericana como un síntoma paradigmático de la desvinculación de las nuevas generaciones de escritores latinoamericanos, con la tradición heredada del *boom* de las décadas de los sesenta y los setenta. Algo similar ocurre en el prólogo de la antología *McOndo* (1996) de los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez, publicada por la editorial española Mondadori; en lugar de decretar el fin de la literatura latinoamericana, se reclamaba el fin del realismo mágico como marcador

identitario para la misma, reemplazando aquel “espejito de colores” [sic] por otro *aggiornado* a la coyuntura del mercado global, lo que estos autores identificaban con el estilo “MTV” con el cual buscaban insertarse en el circuito internacional de la industria cultural contemporánea, desplazando la integración continental asentada por el imaginario latinoamericano del *boom* por una nueva identidad “hispanoamericana”, afianzada ahora en la lengua para su fácil inserción en el mercado editorial:

Lo que nosotros queremos ofrecerle al público internacional son cuentos distintos, más aterrizados si se quiere, de un grupo de nuevos escritores hispanoamericanos que escriben en español, pero que no se sienten representantes de alguna ideología y ni siquiera de sus propios países. Aun así, son intrínsecamente hispanoamericanos (Fuguet y Gómez, 1996, pp. 16-17).

El énfasis puesto en el hispanoamericanismo y el hispanismo lingüístico, en detrimento del latinoamericanismo propugnado por el *boom* en su continental proyección político-cultural, se vincula con los lazos que estos escritores establecieron con el mercado editorial español, el cual, desde las últimas décadas del siglo XX, había monopolizado la industria editorial en lengua castellana, aquello que Víctor Barrera Enderle (2002) denomina la “alfaguarización” del campo literario latinoamericano contemporáneo en su inscripción global.

Dichos autores se reunieron en 1999, el mismo año en que Cortés anunciaba el fin latinoamericano en la presentación de la antología *Líneas aéreas*, invitados por la editorial española Lengua de Trapo, en Madrid; la presentación proponía mostrar “una guía de narradores hispanoamericanos para el siglo XXI”. No llama la atención que este declamado “fin” de la literatura latinoamericana haya sido decretado por escritores como Carlos Cortés o Jorge Volpi, ambos apasionados y recurrentes necrólogos, ya sea de la literatura latinoamericana, o bien, ampliando esta pasión forense hacia otras zonas, como es el caso

del costarricense y sus posteriores certificados de defunción —como el que le extendió a la “literatura universal” en su texto “Narrativa y globalización: el fin de la literatura universal y el hilo de Ariadna” (2003), devenido libro en 2015 con el título *La tradición del presente: el fin de la literatura universal y la narrativa latinoamericana*—. Sin embargo, sí resalta que anunciaran el fin de la literatura latinoamericana en el momento en el que el mercado editorial español los promocionaba a través de sucesivas antologías como la nueva generación de escritores latinoamericanos del siglo XXI; además de consignar el paradójal empeño por trazar un mapa literario latinoamericano con autores que cuestionaban su propia “latinoamericanidad”, revela, por otro lado, la vocación estratégicamente polémica de muchos jóvenes escritores agrupados alrededor de los movimientos *McOndo* y *Crack*, que desde Chile y México (los dos polos donde el neoliberalismo se implementó con mayor fuerza en América Latina durante las últimas décadas del siglo XX) procuraron establecer, durante el pasaje hacia el siglo XXI, un nuevo espacio de enunciación hacia el interior del campo literario latinoamericano,² atravesado por el marco de la

² Utilizo el concepto “campo literario” con el sentido clásico con que fue desarrollado y difundido en la sociología del arte de Pierre Bourdieu, quien define, por primera vez, el concepto de “campo” en su artículo programático *Campo intelectual y proyecto creador* (1966). Después lo desarrolla en una serie de investigaciones y ensayos que desembocan en su libro *Las reglas del arte* (1992). El “campo”, dentro de la teoría de Bourdieu, designa una esfera de la vida social que se ha ido autonomizando, de manera gradual, a través de la historia sobre cierto tipo de relaciones, intereses y recursos propios diferentes a los de otros campos. Así, los campos sociales son espacios de juego relativamente autónomos: son “campos de fuerzas, pero también campos de luchas para transformar o conservar estos campos de fuerzas” (Bourdieu, 2002, pp. 50-52). El “campo literario”, por su parte, es definido por Bourdieu como un campo con un tipo de capital en juego, cuya relativa escasez genera fuerzas que actúan sobre los integrantes del mismo de acuerdo con las posiciones que ocupan en él, y por las cuales actúan para acceder a ellas, conservarlas, o bien, transformarlas. Para una revisión de las discusiones y transformaciones de esta categoría en su aplicación al análisis del campo literario en lo que va del siglo XXI, remito al artículo de Antonio Hachemi

globalización del mercado neoliberal y su consecuente mundialización (Barrera Enderle, 2002; Guerrero, Locane, Loy y Müller, 2020; Hachemi Guerrero, 2022). Este signo escatológico procuraba estatuir el inicio de una nueva fase mundial de la literatura latinoamericana, signada ahora por el flujo transnacional inaugurado desde la década de los sesentas con el *boom* latinoamericano, pero esta vez reconfigurado bajo la égida de la aparente “deslatinoamericanización” de sus producciones literarias.

Sin embargo, estos lineamientos transitaron desde la deslatinoamericanización mundializante, bajo la lógica neoliberal de globalización de flujos a través del mercado, hacia la reconfiguración de un nuevo latinoamericanismo *for export* que, como lo advierte Gustavo Guerrero (2020) en su distinción entre literaturas “pretraducidas” y de fácil inscripción en la lógica de circulación de la literatura mundial, la narrativa del argentino Rodrigo Fresán —antologado en todos esos volúmenes paradigmáticos abocados a registrar la vuelta de página de la literatura latinoamericana *posboom*, tales como *McOndo* (1996) o *Líneas aéreas* (1999)— representada en “La chica que cayó a la piscina aquella noche”, se autoparodia desde sus elecciones lexicales “neutras” en un giro autorreferencial sintomático de esta nueva tradición cosmopolita³ que, como señala Domínguez Solís (2020), procura fun-

Guerrero *Volver a Bourdieu: algunas propuestas para pensar el (hiper)campo literario mundial* (2022).

³ El afán globalizador del volumen se plasma ya desde el mismo título de la antología, que juega con los sentidos etéreos y reticulares de las líneas aerocomerciales que conectan el mapa global contemporáneo, todo lo cual se refuerza con el diseño de portada del libro que juxtapone a la lista de autores antologados un mapa de Sudamérica (no de América Latina completa, llamativamente) junto a la imagen de una pluma estilográfica que integra a su vez el plano de un avión comercial de pasajeros. Otro ejemplo locuaz de esta voluntad de inscribir lo latinoamericano en un tradición cosmopolita transnacional es la inclusión en la sección dedicada a autores bolivianos del cuento de Erika Bruzonik “El orillero”, donde se conjugan esa figura paradigmática de la tradición argentina introducida por la obra de Borges en el siglo XX, junto a figu-

darse no solo en la recuperación literaria de la cultura *pop* transnacional globalizada por el mercado, sino especialmente en “la elección del español como lengua por encima de alguna lengua autóctona” (p. 37);⁴ es decir, por encima de aquello que Guerrero llama esas “otras” literaturas latinoamericanas “vernáculos” que se diferencian de este canon pretraducido por su renuencia a la asimilación lingüística impulsada por el mercado.

Estas estrategias de inserción en el hipercampo global de la literatura en español parecieran restaurar el *boomerang* del que hablaba el mexicano Carlos Fuentes, pero no ya como una revitalización de ese impulso creativo que traccionó y cohesionó la literatura latinoamericana durante las décadas de los sesenta y de los setenta, sino como muestras de un renovado interés por una literatura latinoamericana asequible a las estructuras conceptuales e ideológicas de los centros culturales contemporáneos, como lo reconoce Eduardo Bécerra (1999), académico español que llevó adelante la edición de *Líneas aéreas* en 1999, y en cuyo prólogo reconoce que

la insistencia en asignar al momento actual un resurgir de la prosa de ficción de la literatura hispanoamericana parangonable al de los años del *boom* indica no tanto el despertar inesperado de esa narrativa (...) como el renacer del interés editorial español por ella (p. XVI).

ras contemporáneas de la cultura *pop* argentina *massmediática* de fin de siglo como es la de Gerardo Romano, galán de telenovelas que protagoniza el cuento de la escritora boliviana a través de una lengua impostada que procura recrear el tono vernáculo rioplatense mediatizado por giros y modismos exógenos que resultan así en un híbrido sintomático de estas propuestas a la moda en el mercado global finisecular.

⁴ Para ilustrar todavía de forma más clara el éxito de la estrategia de este escritor de inscripción en el hipercampo global de la literatura en español basta pensar en cómo, tras su mudanza a España en 1999, Fresán pasa a dirigir la colección policial “Roja y negra” del grupo editorial transnacional Penguin Random House, donde publica, además de reediciones de sus primeros libros, las siete novelas que escribió en lo que va del siglo XXI, varias de las cuales han sido premiadas en distintos países.

Lo evidencia también la expresión que eligió el escritor y periodista argentino Tomás Eloy Martínez para celebrar, en 1998, la reapertura del significativo Premio Alfaguara de Novela, inaugurado en 1965, pero discontinuado en 1972, y en cuyas primeras ocho ediciones —coincidentes con la época de mayor esplendor del *boom* latinoamericano— premió a seis novelistas españoles y un solo latinoamericano (el chileno Carlos Droguett en 1970; el premio quedó desierto en 1969);⁵ además, también celebraba que el restituido premio de la editorial española se otorgara, excepcionalmente (y por única vez hasta la fecha), a dos escritores latinoamericanos: el cubano Eliseo Alberto y el nicaragüense Sergio Ramírez.

En palabras de Tomás Eloy Martínez, tal acto evidenciaba el “tercer descubrimiento de América”, como titulaba su columna publicada en el diario español *El País* el 24 de mayo de 1998 (paradójicamente, en vísperas de la celebración argentina de la revolución de mayo, que iniciara 188 años antes el movimiento que concluyó con las independencias de las antiguas colonias hispánicas de Sudamérica), donde destacaba el retorno de un “nuevo momento de esplendor” de la literatura latinoamericana tras el *boom* y las dictaduras que lo prosiguieron, un “renacer de las riquezas literarias” del continente que había devuelto a la luz “para confirmar que el único de sus imperios que siempre ha estado vivo es el de la lengua”. El enunciado reponía las formaciones neocoloniales de aquel reclamo imperialista que se remonta a la polémica iniciada por Guillermo de Torre en los años veinte del siglo pasado en torno al meridiano intelectual americano, y que con lucidez meridiana —valga la redundancia— Nicolás Olivari y Miguel de Unamuno (1927, pp. 44-45) supieron leer como un “meridiano editorial”, y que ahora, en el pa-

⁵ Significativamente, desde su reapertura en 1998 hasta la actualidad el premio Alfaguara ha sido otorgado en esta segunda etapa a 21 escritores latinoamericanos en sus últimas 25 convocatorias.

saje del siglo XX al XXI, evidencia el lugar hegemónico que ocupó el mercado editorial ibérico en esta nueva configuración de la literatura latinoamericana.

Este *boomerang* editorial de la narrativa latinoamericana del siglo XXI siempre es leído en torno al eje del *boom* de la década de los sesenta y setenta, como si no solo este fenómeno de producción, circulación y recepción literaria en el mercado internacional hubiera construido una imagen de la literatura latinoamericana (muchas veces “exotizada” para su introducción como *commodity* en la industria cultural global y tantas otras, articulada alrededor de una misma forma de concebir y expresar la naturaleza “mágica” o “maravillosa” del continente) que permitió cohesionar un objeto eficazmente aprehensible para el discurso crítico, periodístico, académico, comercial, etcétera; sino también, como si este fenómeno hubiese sido un verdadero parteaguas insoslayable en la historiografía literaria latinoamericana. De allí que los escritores de las últimas décadas del siglo XX se vieran forzados a tomar posición respecto a esa tradición articulada alrededor del canon del *boom*, ya sea para declararse influenciados por la misma, para negarla o para marcar su distancia, tal como postulaban los jóvenes del *Crack*, o como la parodiaban los jóvenes agrupados en la antología *McOndo*. Recientemente, el escritor peruano Jaime Bayly, en su novela *Los genios* (2023), se regodea en ficcionalizar los entretelones de la vida personal de los representantes del *boom*, como Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, unidos por encuentros y desencuentros sintetizados en el famoso puñetazo que el último le propinó al primero en 1967. Esta fijación respecto al lugar axial del *boom* —aquello que los escritores del *Crack* denunciaban como el “magiquismo trágico” (Volpi, Castañeda, Ricardo, Palou, Urroz, 1996) y que el chileno José Joaquín Brunner (1992) llamó el “macondismo”— que la mirada extranjera impuso sobre la literatura latinoamericana, obedece, en gran medida, a la posición periférica de América Latina en

el sistema cultural occidental. La imagen de lo latinoamericano —de la que sus escritores se sienten compelidos a ratificar o a renegar— es aquella que los centros culturales construyen de sí, y en virtud de la cual la demanda por desterrar el “exotismo”, asociado a la literatura latinoamericana vía el realismo mágico (una reformulación de la proclama del uruguayo Juan Carlos Onetti en la década de los treinta por renunciar a los “ranchos de totora” del regionalismo costumbrista), no es más que la reafirmación de la potestad y autonomía de este mismo sistema literario. Así, el tan mencionado “fin” de la literatura latinoamericana es el manido fin del *boom* y la solicitud de una nueva carta de ciudadanía para los escritores latinoamericanos en el sistema literario occidental, como señala Eduardo Becerra (2014) cuando afirma que el nuevo “fetichismo de la globalidad” en la literatura latinoamericana contemporánea no proviene exclusivamente del cosmopolitismo de sus autores, sino de la búsqueda de los mismos por alcanzar cierto capital simbólico en el campo literario global bajo los lineamientos actuales del mercado (p. 295).

En definitiva, los vaticinios que arreciaron en el cambio de siglo, más que panegíricos nostálgicos por el ocaso de una tradición continental, se revelan como la celebración promisorio de la vuelta de los escritores latinoamericanos a la tradición mundial —es decir— occidental, tras el paréntesis que supuso el menguamiento de la vieja guardia de los años sesenta. Como ya hemos señalado, los certificados de defunción provenían, exclusivamente, o bien de aquellos autores que de manera deliberada buscaban inscribirse en este nuevo canon occidental mundializado, o de ciertos editores, críticos y académicos instalados en los centros europeos y estadounidenses; por su parte, otros latinoamericanistas “vernáculos”, como Jorge Fornet, rebatieron estas lecturas escatológicas asumiendo la vigencia de la agenda contemporánea en trabajos como *Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana*, publicado en 2005 y republicado en 2007

con el título *Y finalmente, ¿existe una literatura latinoamericana?* Ante el cuestionamiento acerca del fin de la literatura latinoamericana, Fornet, en su libro *Salvar el fuego. Notas sobre la nueva narrativa latinoamericana* (2016) responde negativamente, al señalar que la literatura latinoamericana perdura no obstante los empeños de cierta crítica literaria por cartografiar un canon “del silencio”, como llama Fornet (2005) a este corpus a partir de sus discursos desideologizantes, abocados a dar cuenta de “la caída de los metarrelatos del compromiso social y político de la literatura latinoamericana del *Boom* con los proyectos revolucionarios de izquierda” (p. 276). Ejemplo de ello es el relato que Carlos Cortés publicó en la antología ibérica *Líneas aéreas* (Becerra, 2019), donde se incluye su cuento “La breve guerra civil del camarada Mora”, que retro trayéndose al período de la guerra civil española, se encarga de desmontar el imaginario del compromiso socialista latinoamericano de las Brigadas Internacionales, parodiando la empresa fallida de un comunista costarricense que, por miope, en lugar de ir a la guerra en España, acaba malgastando sus grandes ideales y escasos ahorros en una lata de duraznos en Nueva York.

Fronteras expandidas: distopías, ecocrítica y descolonialidad en la narrativa latinoamericana reciente

La supuesta orientación desideologizante de la literatura latinoamericana posterior al *boom*, presente en relatos como el cuento de Cortés, se contrapone a la persistencia de obras latinoamericanas que mantienen vigente el signo de su “insatisfacción”, como señalaba Fornet (2005), aunque lo hacen trastrocando el paradigma incendiario de los años sesenta y procurando, en cambio, “desmontar, impugnar o eludir el discurso del poder” (p. 27); es decir, rebatir la agenda político-cultural de las narraciones del consenso neoliberal instalado en la región desde fines del siglo XX. Estas obras traducen el paradigma

contestatario en nuevas formas descoloniales⁶ que adoptan ahora diferentes estructuras y expresiones, pero que continúan abrevando en la denuncia de las formas contemporáneas —lo que Aníbal Quijano (1992) denominaba la “colonialidad del poder”—, así como su posible subversión discursiva, como la narrativa de ciencia ficción del escritor boliviano Edmundo Paz Soldán (2014), que imaginando un mundo ficticio como la isla de Iris en varias de sus obras, funda un nuevo espacio de representación literaria anclado en la propia historia de América Latina, desplazando el proceso de expoliación de la conquista y la colonia hacia un futuro donde los pueblos amerindios, exterminados y sometidos, devienen en “irisinos” oprimidos por una fuerza invasora (que significativamente habla una suerte de español atravesado por el inglés), la cual, tras exterminar y destruir el medio natural a través de una guerra nuclear, somete a este pueblo a las consecuencias violentas de esta política expansionista que se traduce en la contaminación ambiental, la explotación económica de los sobrevivientes obligados al trabajo forzado en las minas, el sometimiento represivo de sus culturas originarias y de los mestizajes concomitantes a su colonización, etcétera.

Es un procedimiento que, a través de los desplazamientos inmanentes del género literario de la ciencia ficción, actualiza la historia violenta del continente americano en un posible futuro que consigna nuevos imaginarios de la cultura latinoamericana, que son articulados alrededor de su vasto archivo cultural, el cual entraña su trau-

⁶ Siguiendo los planteos de Aníbal Quijano (1992), opto por el uso del término “descolonial” antes que “decolonial”, no solamente en virtud de la apropiación lingüística del vocablo castellano en el pensamiento latinoamericano frente a lo que sería un uso anglicista del término inglés *decolonial* —tal como ha sido abordado en la obra de teóricos como Immanuel Wallerstein, Catherine Walsh o Walter D. Mignolo, entre otros— sino partiendo de la base de que, como señala Marga Millán (2014), el pensamiento descolonial tiene sus propias fuentes, las cuales a veces se cruzan con el pensamiento eurocéntrico, pero no dependen del mismo, sino que rescatan además numerosos saberes negados e invisibilizados incluso por la academia “decolonial”.

mática historia colonial de violencia y expoliación, y su continuidad en el presente bajo nuevas modalidades tales como el ecocidio, junto al rescate de sus cosmovisiones ancestrales como posibles respuestas críticas frente a la crisis socioambiental contemporánea.

Así como esta ficción distópica se revela como una reescritura futura de la historia americana y una crítica presente de la lógica extractivista del capitalismo actual en la saga narrativa de Paz Soldán, también en la obra de otros escritores latinoamericanos del siglo XXI, como en el caso de las argentinas Samanta Schweblin (*Distancia de rescate*, 2014) y Agustina Bazterrica (*Cadáver exquisito*, 2017 y *Las indignas*, 2023), o de las bolivianas Giovanna Rivero (*Para comerte mejor*, 2015 y *Tierra fresca de su tumba*, 2021) y Liliana Colanzi (*Nuestro mundo muerto*, 2016 y *Ustedes brillan en lo oscuro*, 2022), entre otros, se recupera esta perspectiva ecocrítica del presente continental a través de la apuesta por géneros “menores” revitalizados en la literatura latinoamericana reciente, como son el gótico o la ciencia ficción.

En los relatos de Giovanna Rivero, por ejemplo, encontramos un trabajo narrativo similar al de la obra de Paz Soldán en el entrelazamiento entre el archivo latinoamericano y la imaginación futurista del presente. En su libro de cuentos *Para comerte mejor*, se observa (ya desde el arte de portada)⁷ esta heterotopía que funde la cultura andina con la cultura *pop*, representada por la figura de una chola con

⁷ La editorial Sudaquia Editores imprimió la primera edición del libro (2015) en Estados Unidos; distribuye obras en español, principalmente entre el creciente público latino o hispanoparlante en Norteamérica. Esta primera edición tenía en la portada la imagen de una mujer campesina de espaldas entre un campo de trigo, una imagen o bien anclada en el imaginario norteamericano, o cuando menos sin relación aparente con la cultura latinoamericana. La segunda edición del libro, por la editorial boliviana El cuervo en 2016, tampoco trabajaba desde el arte de tapa con imágenes que abrevaran en el imaginario latinoamericano, al incorporar una simple escena nocturna que incluía la silueta de una niña, un gato y aves en el bosque. Es la tercera edición argentina de *Final abierto*, en 2018, a la que remito por su trabajo desde el mismo arte de tapa con el imaginario y el archivo latinoamericanos presente en los relatos del libro.

su vestimenta y gorro típicos, más la presencia icónica de los cóndores que sobrevuelan detrás de la silueta central, reforzando este marcador identitario andino junto con la superposición a través del rostro cadavérico de la chola, del imaginario zombi de la cultura *pop* asentado en géneros como la literatura de terror, lo que llevó a algunos críticos contemporáneos a postular la poco precisa categoría de “gótico andino” para reunir a escritores de esta área cultural, como Rivero, en su recuperación de géneros menores como la literatura de terror o la ciencia ficción, sin obliterar su pertenencia cultural andina y, especialmente, sin renunciar al archivo y los imaginarios vernáculos.

La narrativa de Rivero apela al nutrido archivo antropofágico de la tradición literaria latinoamericana que incluye, entre otros, a escritores como el brasileño Oswald de Andrade a principios del siglo XX, o al argentino Juan José Saer en novelas como *El entenado* (1983) y, más recientemente, a escritoras latinoamericanas como la ecuatoriana Natalia García Freire o las argentinas Mariana Enríquez y Agustina Bazterrica. Este archivo antropofágico latinoamericano se configuró como categoría conceptual identitaria con los trabajos del cubano Roberto Fernández Retamar, en su seminal ensayo *Calibán* (1971), donde la figura shakespeariana, originada en el imaginario americano del canibalismo, se erige en signo de la cultura latinoamericana emancipatoria. Este mismo es reutilizado por Giovanna Rivero en cuentos como “Pez, tortuga, buitre” de su último libro *Tierra fresca de su tumba* (2021), así como en varios de los relatos de *Para comerte mejor* (2015), donde la escritora boliviana desarrolla nuevos imaginarios latinoamericanos que fusionan su histórica: condición colonial con su presente de violencia social y ambiental. Esto ocurre, por ejemplo, en cuentos como “Yucu” (Rivero, 2015), donde un vampiro acaba sus días tras ser perseguido en la amazonía boliviana; o en “De tu misma especie” (Rivero, 2015), que narra la tragedia de una joven zombi en la sociedad boliviana contemporánea.

Este trabajo heterotópico —entre el archivo histórico y la crítica del presente— se proyecta hacia el futuro por medio de la apelación a géneros como la ciencia ficción; el cuento “Kè Fènwa” (Rivero, 2015), donde la autora imagina una posible Haití en la que los rasgos “maravillosos” —que describió Alejo Carpentier en la década de los cuarenta del siglo pasado como elementos constitutivos de la identidad cultural latinoamericana— se repiten ahora bajo nuevos imaginarios que los entrelazan con los sistemas de opresión de las contemporáneas sociedades digitales de control y con la violencia racial, social y lingüística que permea toda la historia americana de norte a sur. Incluso se actualizan bajo el modelo genérico de la ciencia ficción: tal es el caso del cuento “Pasó como un espíritu” (Rivero, 2015), donde el sincretismo del vudú haitiano, que inspiró a Carpentier, se transforma en un posible modelo productivo para una Bolivia distópica en la que la industria nacional se sostiene a través de la exportación de fetos de llamas empaquetados que lograron “desplazar a la industria del vudú” (2015, p. 83). También en nuevas prácticas sincréticas religiosas, como el culto de las cholitas al Evo, representadas por las “Mamitas” andinas que mientras tejen “mantillas para la virgen, velando una mesa negra con muñequitos, penes y bebés de cera, y dulces y serpentinas retorcidas como un nido de víboras” (p. 80) custodian un ritual centrado en la figura de un Evo Morales híbrido, entre líder político e ídolo semental encargado de preservar la raza por medio de la fecundación de mujeres ofrecidas sacrificialmente; un líder monstruoso cuya reencarnación deviene en una supervivencia semihumana, en un cuerpo necrosado por la peste extendida como un cáncer por el mundo indígena, un ídolo que apenas se deja ver pasando como un “espíritu” entre sus feligreses.

Esta figuración monstruosa que el relato deja entrever es producto de las consecuencias medioambientales de la contaminación humana, es decir, del ecocidio de la sociedad capitalista que superpone los

imaginarios que integran figuras de la cosmovisión andina: ejemplo de ello es el *yatiri* con imaginarios góticos como el de lo monstruoso, junto a otros imaginarios contemporáneos como el del *cíborg*. Así, el valor crítico del presente, que consigna este imaginario distópico de un futuro de padecimientos y deformidades para la cultura indígena, se complementa con el potencial emancipatorio de este mismo mundo indígena, en el cual el imperio andino emerge reconstituido bajo la figura del Evo como una suerte de *Amauta*, un líder que consolida el retorno imperial augurado por el mito andino del *inkarri*, articulándose con otra figura propia de la cultura andina como la del *Yatiri*, sabio que guía a la comunidad a través de su conocimiento, entre los que sobresale el saber sobre las enfermedades que afectan a los hombres, así como de sus curas. Es una figura cercana a la del “brujo curandero” de la cultura aymara, *Qulliri*, quien cura los males del cuerpo a través del saber medicinal de las plantas, mientras que el *Yatiri* posee un saber vinculado a los males que aquejan al espíritu —no obstante, muchas veces ambas figuras se funden indisociablemente.⁸

Otro elemento relacionado con el rol determinante del *Yatiri* es que su papel social no surge solamente de la voluntad colectiva de la comunidad sino de la presencia de un *chimpu*, una marca o señal que evidencia su vocación espiritual, entre las que sobresalen las marcas corporales que la cultura occidental concebiría como “deformaciones” o “patologías”:

Los chimpus pueden tomar la forma de marcas corporales o “anormalidades”; por ejemplo: las personas que nacen con seis dedos

⁸ Estas figuras del mundo andino ya han sido vinculadas, por parte de los yatiris aymaras en 2006, a la figura histórico-política de Evo Morales, por ejemplo, en su investidura presidencial. Señala Anders Burman (2011) que “las prácticas rituales del yatiri están pasando por interesantes transformaciones, entrando a espacios políticos donde no solían estar presentes” (párr. 54), haciendo mención a las implicancias de este acto de investidura de Evo Morales.

en las manos o los pies (*suxtalla*); con lunares que tienen formas especiales o que aparecen en ciertos lugares del cuerpo (cerca de los ojos, indicando la habilidad de ver cosas que otros no ven) (Burman, 2011, párr. 11).

Es la disemia de estos imaginarios que se funde en relatos como el de Giovanna Rivero, las “deformaciones” que asolan en estos cuentos a los personajes indígenas como marcas del ecocidio contemporáneo, y la condición de estas como *chimpus* que postulan la esperanza futura de este pueblo oprimido y enfermo en el poder de sus líderes, como es el caso de ese Evo monstruoso y de sus hijos deformes, en cuanto garantes de un futuro superador del trauma original de la conquista y del desastre ambiental del presente.

Los relatos de Rivero imaginan un futuro donde la historia del genocidio amerindio y la explotación vernácula devienen en una inversión que, paradójicamente, muestra un retornado imperio incaico cuyo líder es un héroe monstruoso que procura sostener la cultura andina en medio de una sociedad desfalleciente y devastada por la destrucción ambiental, la contaminación, y sus consecuentes mutaciones y enfermedades. Estos imaginarios se configuran sobre la base discursiva del género de la ciencia ficción que habilita la posibilidad creativa de superponer estructuras históricas sobre otras ficcionales, con mayor o menor soporte del recurso de la verosimilitud, en tanto el propio género brinda pautas de lectura que suspenden o montan un verosímil no necesariamente fundado en nuestros parámetros de lo “real”, aunque en el caso de narradores como Rivero o Paz Soldán, el solapamiento entre temporalidades míticas, estructuras históricas y proyecciones distópicas se exhibe claramente articulado a partir del archivo latinoamericano y sus imaginarios.

“Regreso”, otro cuento de Rivero (2018, p. 14), retoma la diégesis del mundo andino donde el imperio inca revive bajo el liderazgo de la híbrida figura del Evo como suerte de amauta, entre zombi y cí-

borg, encargado de fecundar ese nuevo Tahuantinsuyo futurista en el cual se superponen registros lingüísticos heterogéneos —como la inclusión de vocablos kechwas y aymaras— junto al uso del inglés y neologismos característicos de la ciencia ficción; además, la conjunción de un “español andino”, en cuanto registro coloquial presente en el uso difundido en esta área cultural de los diminutivos, consigna la dimensión afectiva de esta lengua asociada a un *ethos* comunitario. Intelectuales como José María Arguedas (1986), reconocían la ventaja del kechwa frente al castellano para expresar “algunos sentimientos que son los más característicos del corazón indígena: la ternura, el cariño, el amor a la naturaleza” (p. 28), en contraposición al castellano de estos relatos que combina un uso culto o letrado con el registro de tecnicismos que remiten al campo de la ciencia y la tecnología características del género. A su vez, esta condición heterológica se complementa con un trabajo de transculturación narrativa (Rama, 1982) que entrelaza la cosmovisión andina presente en los rituales de las apachetas,⁹ mencionados en “Regreso”, donde esta práctica cultural y religiosa del mundo andino —anclada en su culto a las piedras— se funde con el imaginario contemporáneo del ecocidio y el imaginario futurista posapocalíptico; un relato donde los sobrevivientes de la catástrofe medioambiental trabajan exportando fetos para el mercado internacional, como es el caso de la protagonista, esa “blanquita” que en “Pasó como un espíritu” peregrinaba en busca de la figura fantasmal del Evo, y que en “Regreso” retorna buscando el bebé mutante de cuatro brazos que engendró del líder mientras advierte

⁹ Las apachetas son montículos de piedras que en la cultura andina revisten el valor de un espacio sagrado para los caminantes, de hecho, entre los orígenes del término aymara se encuentra el sentido de “ofrenda”, presente en la raíz *apa-*, llevar, y el sufijo *-ita*, tú a mí. Sobre el valor de las apachetas para la cultura andina y su culto lítico, ver Cardona Rosas, “Entre huacas y apachetas: montículos de piedras a la vera de los caminos” (2019).

que “es probable que para ellas [las “Mamitas”] estos seres tengan la misma trascendencia de un *sulluy* en las apachetas, quizás la misma función: una ofrenda más para el hambre imparable del suelo” (Rivero, 2015, p. 108).

Rivero logra integrar elementos de la episteme indígena como la ofrenda de “fetos” (*sulluy*) a la tierra (la *Pachamama*), o el culto a esa suerte de tótems andinos que constituyen las apachetas, con el imaginario distópico de esos laboratorios futuristas que se levantan bajo tierra para experimentar con las consecuencias del desastre ecológico, infligido sobre la misma tierra en búsqueda de supervivencia. La destreza de Giovanna Rivero para narrar esta ficción futurista articulando estructuras temporales, lingüísticas y epistémicas en esa operación de transculturación narrativa, surge de su habilidad para asumir la focalización narrativa de este mundo posible desde la perspectiva de un extraño, de un *outsider*. La protagonista de estos dos relatos proviene desde fuera de este mundo: en el primer relato como aquella “imilla blanquita”¹⁰ que peregrinaba desde el mundo urbano hacia los Andes en busca de la figura espectral del Evo para ofrecerse en sacrificio ante la incompreensión y repugnancia de su propia pareja; y en el segundo relato, como una *outsider* que regresa a esta Bolivia futurista desde el extranjero en busca de su hijo. Ella se encuentra fascinada por este mundo ajeno y procura aprehenderlo aunque apenas pueda rozarlo, quedando en una linde tangencial frente a esa cultura elusiva que pareciera mantenerse a distancia, en una referencia clara a las estrategias defensivas y de resistencia de las culturas amerindias que sustraen el fondo de sus cosmovisiones a la expoliación de la razón occidental. Esto es lo que la antropología denomina las “prácticas de

¹⁰ “Imilla” significa niña en aymara. El término es empleado en Bolivia por los sectores sociales blancos y mestizos de la clase media y alta de forma despectiva para referirse a una mujer joven indígena. Rivero subvierte la jerarquía racista de este empleo al invertir sus términos.

secrecía”¹¹ del mundo indígena en cuanto “negativa a revelar y decisión de controlar y establecer un tope sobre aquello que no se quiere siga siendo botín de conquista, de enajenación ni de una preservación que se lee destructiva y excluyente de relacionalidades y cosmovisiones distintas” (Crespo y Brosky, 2022, párr. 17), lo cual se manifiesta en el último diálogo entre la protagonista y la chola que cuida el ritual de ofrenda sexual al Evo:

— ¿Y Él?

— Oh, Él...- Sonríe la chola como pensando ‘pobre estúpida imilla blanca, ¿acasito pretendías que Él se entregara? Él no es para los restos desesperados de tu raza (Rivero, 2015, p. 95).

Así, a la ecocrítica del presente que conecta estos relatos con un nutrido corpus de escritores latinoamericanos contemporáneos —que incluye nombres como los del mexicano Homero Aridjis, la guatemalteca Gioconda Belli o el chileno Luis Sepúlveda, entre otros— se entrelaza un saber alternativo anclado en las cosmovisiones amerindias que postulan una relación no instrumental entre el hombre y el medio ambiente. Estos saberes ancestrales, si bien se revelan como fuentes de un conocimiento terapéutico para el ecocidio actual, a su vez se rebelan frente a la apropiación del logocentrismo occidental, en tanto exhiben un remanente inasimilable, un resto que apenas fulgura como el fondo de un acceso vedado.

Es aquí donde el género de la ciencia ficción, con su propensión imaginaria, luce como la contracara de las prácticas de secrecía amerindias porque, ante el vacío dejado por el genocidio histórico gestado en ese trauma fundacional latinoamericano que significó la conquista y esa falta que constituye el saber amerindio como secreto que se

¹¹ Sobre las diversas prácticas de secrecía del mundo indígena ver el clásico texto de Doris Sommer, *Sin secretos* (1992) y el estudio de Crespo y Brosky, *Patrimonio, pueblos originarios y prácticas del secreto* (2022).

niega a ser entregado al colonizador, la imaginación de la literatura de ciencia ficción cubre los huecos con posibilidades tanto pretéritas como futuras. Esto se observa, por ejemplo, en los cuentos del chileno Jorge Baradit contenidos en *La guerra interior* (2017), los cuales remontan a los orígenes históricos de América Latina para reescribir una fundación mágica de nuestra historia colonial, como en su ucronía “La conquista mágica de América” y “Sobre los Selk`nam”, donde Baradit imagina que los rituales secretos de esta diezmada cultura amerindia del archipiélago fueguino, como es el rito iniciático del *Kló-keten*, marcan la condición terapéutica del pueblo Selk`nam descrito en el cuento “El sistema inmunológico del cosmos”, pero cuya secreta fórmula terapéutica se oculta detrás del hermetismo inextricable de una jerga entre científica y paracientífica que la narración proyecta sobre el imaginario de una cultura tan inaprensible y sojuzgada por la razón occidental.

Tenemos, por tanto, un corpus de obras y autores reconocidos, valorados y difundidos por el circuito global de la industria editorial contemporánea (a través no solo de sus respectivas ediciones distribuidas internacionalmente sino, sobre todo, promocionadas mediante el circuito de premios literarios, ferias editoriales, reportajes y notas publicadas en medios de medio o amplio alcance) que no solo no niegan la tradición latinoamericana precedente, sino que apelan a su nutrido archivo. De allí que este nuevo corpus latinoamericano del siglo XXI, lejos de confirmar la supuesta muerte de la literatura continental, amplía sus fronteras respondiendo, en cierta medida, a esa lectura que hacía el cubano Jorge Fornet como resguardo del “fuego” que nutrió históricamente a la literatura latinoamericana en su condición emancipatoria y descolonial desde sus inicios.

Luego del análisis desarrollado de la oposición entre este corpus y el contexto de emergencia de aquellos discursos críticos, periodísticos

y académicos, que en el pasaje del siglo XX al XXI planteaban el fin de la literatura latinoamericana, me interesa destacar la vigencia de la literatura latinoamericana como tal. No solo la evidente vigencia de los escritores latinoamericanos, como señala Jorge Volpi (2004), o la calidad literaria de sus obras (indistintamente de su comparación cualitativa con el canon montado alrededor del *boom*); sino, además, la pervivencia de la literatura latinoamericana que nutre todavía planteos como los de Ángel Rama y la categoría de “transculturación narrativa” (1982), en cuanto herramientas exegéticas que demuestran la vigencia de su eficacia hermenéutica para comprender la “latinoamericanidad” de un conjunto de reconocidos autores de fines del siglo XX y comienzos del XXI: Luis Rafael Sánchez, Eduardo Lalo (Puerto Rico); René Ferrer (Paraguay); Tomás de Mattos (Uruguay); Wilson Bueno (triple frontera Brasil-Paraguay-Argentina); Pablo Montoya y Juan Cárdenas (Colombia); Mariana Enríquez, Agustina Bazterrica y Gabriela Cabezón Cámara (Argentina); Liliana Colanzi, Giovanna Rivero y Edmundo Paz Soldán (Bolivia); Cristina Rivera Garza y Valeria Luiselli (México); Lina Meruane y Andrés Montero (Chile); o Mónica Ojeda y Natalia García Freire (Ecuador). Solo por mencionar algunos autores que el mercado internacional ha vuelto globales en esta fase actual de la “República de las letras” (Casanova, 2001), junto con la creciente cantidad de poetas que trabajan también con el acervo cultural y las lenguas amerindias del continente, así como con sus culturas fronterizas e interlingües, como es el caso de Elicura Chihuailaf, Jaime Huenún, Selnich Vivas Hurtado, Susy Delgado, Liliana Ancalao, Douglas Diegues, Fabián Severo, Gloria Anzaldúa, Lorna Dee Cervantes, Gustavo Pérez Firmat, o Tato Laviera, solo por incluir autores representativos de los diferentes momentos y regiones que en las últimas décadas han producido obras que, en toda su variedad de estilos y temáticas, exhiben su profunda condición latinoamericana al trabajar con ese profuso archivo que da cuenta de la identidad trans-

cultural de este continente, atravesado por múltiples tensiones entre sus culturas amerindias, afrodescendientes y criollas, culturas orales y escriturarias, etcétera.

La hipótesis desarrollada apunta a demostrar el carácter sesgado y subrepticio de los postulados escatológicos de ciertos sectores de la crítica con su citado “fin” de la literatura latinoamericana, ante lo que se vislumbra como una pervivencia y vigencia de la literatura latinoamericana en el siglo XXI, en su inmanente heterogeneidad, remarcando que al corpus presentado se le pueden oponer otros recortes, como los que proponen los defensores del supuesto estadio terminal o transicional de la literatura latinoamericana con sus ejemplos de escritores sin tradición aparente, o dispuestos a crear una *ab nihilo*, en una suerte de “revival” de la tabula rasa vanguardista, pero mudando ahora la actitud iconoclasta por un olvido selectivo o una estrategia de la desmemoria, como parecieran sugerir las lecturas que exégetas de este corpus contemporáneo desarrollan al leer la obra de escritores como Roberto Bolaño —¿chileno?, ¿mexicano?, ¿extrajilandes?¹²—, el boliviano Edmundo Paz Soldán, la mexicana Valeria Luiselli o el guatemalteco Rodrigo Rey Rosa.

Dichos escritores no negaron su pertenencia al campo de la literatura latinoamericana; el distanciamiento frente al canon instaurado por el *boom* y su estética, reducida usualmente por la crítica bajo el laxo rótulo de “realismo mágico”, es una constante de las generaciones literarias posteriores a la década de los setenta; sin embargo, en sus rearticulaciones temáticas y estilísticas, no dejan de inscribir nuevas redes de filiación con la tradición latinoamericana.

¹² Habiendo nacido en Chile, pero tras vivir varios años en México y España, Bolaño (1999) decía sentirse tanto chileno como “muchas otras cosas más” (p. 41), al punto de declarar que sentía pertenecer “a un país que se llama Extranjilandia, cuyos nativos son los extranjeros” (en Mora, 2003, párr. 6).

Cómo leer ese “realismo bélico”, como lo llama Rodríguez Freire (2011, p. 1077), de la narrativa de Rodrigo Rey Rosa (quien, por su parte, paródicamente habla de un “realismo sádico” en sus novelas), sin la narrativa latinoamericana de la violencia que engloba varias de las novelas del guatemalteco, como a otras del salvadoreño Horacio Castellanos Moya o el colombiano Fernando Vallejo, o sin la tradición de la novela revolucionaria mexicana que va de Mariano Azuela a Carlos Fuentes pasando por Rulfo, o sin la tradición de novelas del dictador (Sarmiento, Asturias, Carpentier, García Márquez, Roa Bastos, Vargas Llosa, etcétera.). Cómo leer, por otro lado, novelas como *Desierto sonoro* (2019) o *Autobiografía del algodón* (2020) de las mexicanas Valeria Luiselli y Cristina Rivera Garza, respectivamente, sin la tradición latinoamericana de *no ficción* de autores como Rodolfo Walsh, Gabriel García Márquez o Elena Poniatowska, y sin las obras que narraron la experiencia de la frontera mexicano-estadounidense como pueden ser las de Carlos Fuentes o Juan Rulfo;¹³ cómo leer las narraciones góticas o de ciencia ficción de escritoras como las bolivianas Liliana Colanzi y Giovanna Rivero o las ecuatorianas Mónica Ojeda y Natalia García Freire (a las que podría sumarse la argentina Mariana Enríquez), sin ese antecedente fundante del realismo mágico que es Alejo Carpentier y su tesis de lo real maravilloso sustentada en la experiencia haitiana de la *creo-*

¹³ La primera novela de Luiselli, *Los ingrátidos* (2011), dialoga directamente con la tradición mexicana y la extraterritorialidad latinoamericana al trabajar con la figura del poeta vanguardista mexicano Gilberto Owen (1904-1952) durante su periodo neoyorquino, recuperando la importante tradición de escritores hispanoamericanos en Nueva York, entre los cuales se encuentra también Federico García Lorca, personaje de la novela de Luiselli. Podríamos sumar a este corpus de obras de escritores latinoamericanos en Nueva York (que abrevia, indudablemente, en la figura canónica de Martí y sus crónicas neoyorquinas) a novelas como *Sangre en el ojo* (2012), de la chilena Lina Meruane.

lización¹⁴ y el sincretismo del vudú, o sin el archivo antropofágico al que ya hemos hecho mención.

Cómo leer los cuentos del chileno Andrés Montero en un libro como *La muerte viene estilando* (2021), o la saga narrativa irisina del boliviano Edmundo Paz Soldán sin la tradición latinoamericana de ciudades inventadas presente en la obra de Onetti, Carpentier, García Márquez o Rulfo. Cómo leer, entonces, todos estos autores sin registrar sus usos del prolífico archivo latinoamericano y su tradición transculturadora.¹⁵

¹⁴ La crítica suele traducir el término francés *créolisation* (y también el inglés *creolization*), propuesto para pensar la cultura antillana por el pensador y poeta martiniqués Édouard Glissant, como “criollización” o “acriollamiento”, lo cual (a nuestro entender) resulta inadecuado porque la palabra *créole*, origen del término, no es exactamente “criollo” ni *créolisation* es lo que pudiéramos concebir como “acriollamiento”. No solo porque la palabra antillana se refiere a una mezcla compleja entre la cultura africana, la europea y otras que forman parte del híbrido conglomerado antillano, sino porque los valores y el campo semántico vehiculizado por el término “criollo”, en la lengua española, no tienen nada que ver con esta concepción del mestizaje cultural antillano propuesta por Glissant. “Creolizarse” no consiste en volcarse hacia lo nacional, sino en afirmar el mestizaje como apertura hacia lo divergente y lo nuevo, tal como señala Glissant: “Para mí la *créolisation* no es el criollismo: es, por ejemplo, generar un lenguaje que teja las poéticas, quizás opuestas, del *créole* y de la lengua francesa. ¿Qué es lo que yo llamo poética? El contador de historias *créole* se sirve de procedimientos que no pertenecen al espíritu de la lengua francesa, que le son incluso opuestos; los procedimientos de la repetición, insistencia, circularidad. Las prácticas del listado [...] la acumulación precisamente como procedimiento retórico, todo eso me parece mucho más importante desde el punto de vista de la definición de un lenguaje nuevo” (en Sancholuz, 2002, párr. 20). De allí que propongamos mantener el sentido original por medio del neologismo “creolización”.

¹⁵ A lo largo de este trabajo distingo los conceptos de “tradición” y “archivo” partiendo de la base de que el término tradición, en su etimología latina, proveniente de *traditionem*, y este del verbo *tradere*, en su sentido de “legar”, supone la herencia y transmisión del conocimiento de una cultura que articula el pasado con el presente a través de la idea de continuidad, la cual, a su vez, generalmente presupone, como señala Raymond Williams (2003, p. 19), una relación de respeto y obediencia con el pasado. El concepto de “archivo”, por su parte, no designa la continuidad del pasado en el presen-

Estos imaginarios transculturadores pueden vislumbrarse claramente, por ejemplo, en la cultura “kreol” imaginada en la saga narrativa irisina de Paz Soldán y en otros cuentos como “El contrabandista”, antologado en *Líneas aéreas* (Becerra, 1999), donde a partir de la

te sino los testimonios de ese pasado que sobreviven a la caducidad del tiempo, y su misma condición incompleta en el presente en cuanto “huecos”, de allí que el archivo testimonie tanto lo que sobrevive al tiempo como lo que falta, aquello que Derrida (1997) llama el “mal de archivo” y que, a su vez, queda siempre abierto al porvenir. También Georges Didi Huberman (2021), en su teoría del archivo, parte de este carácter fragmentario por el cual “siempre debe ser trabajado mediante cortes y montajes incessantes con otros archivos” (p. 26). Es este montaje del archivo latinoamericano el que me ocupa en este trabajo sobre la literatura latinoamericana del siglo XXI; la conceptualización del archivo como acervo cultural del que se sirve la literatura latinoamericana en su devenir histórico es similar, en cierta medida, a la que funge como punto de partida del clásico ensayo del crítico cubano Roberto González Echevarría, *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana* (1990), con quien comparto esta premisa conceptual sobre el archivo latinoamericano, aunque González Echevarría lo concibe con un sentido más apegado al de “repositorio textual” que al de “acervo cultural” del que partimos. Sin embargo, el objeto de estudio de *Mito y archivo* no es congruente con el que aquí se aborda, ya que González Echevarría parte de un abordaje del objeto “literatura latinoamericana” cuyo recorte alcanza hasta el corpus canónico del *boom* de los años sesenta y setenta, por lo cual, se identifica más con un uso “tradicional” y canónico del archivo que con las formas heterogéneas y transculturadoras que desarrolla la literatura latinoamericana contemporánea. En el prólogo de su ensayo, el crítico cubano advierte que la nueva narrativa latinoamericana de finales del siglo XX exhibe una llamativa renuencia a indagar en los orígenes, la identidad y la historia del continente, lo que lee como una “nueva norma híbrida de lo que ya no sería literatura” (2000, p. 14), en un juicio lapidario fundamentado en lo que considera la escasa calidad de las producciones literarias recientes frente al canon del *boom*. Esta especulación negativa sobre la literatura latinoamericana “posmoderna”, como la llama González Echevarría, parte de la constatación de esa tendencia de la literatura latinoamericana finisecular por superar la “angustia de las influencias” del *boom*, como diría Harold Bloom (1997), valga el juego de palabras. Sin embargo, mi lectura *a posteriori* es, precisamente, opuesta al juicio desesperanzado que trazaba el crítico cubano; las nuevas generaciones de escritores latinoamericanos no solo no niegan su pertenencia a una tradición que tiene en el *boom* una suerte de “edad de oro”, sino que además apelan, aunque de forma diversa —operando nuevas “traducciones” del archivo, diría Derrida (1997)— al nutrido archivo latinoamericano que sirvió de base a las generaciones previas.

célebre tesis de la historiografía posmoderna de Hayden White (1992), el narrador boliviano desarrolla la fábula de un historiador devenido escritor que funda, en su contrabando literario del discurso historiográfico, una nueva realidad que borrona los límites entre verdad y ficción, un gesto onettiano que funde la tesis de White sobre la metahistoria con la poética del realismo mágico latinoamericano y su imbricación inmanente entre mito e historia. En su última novela, *La mirada de las plantas* (2022), Paz Soldán se suma a la tradición latinoamericana de novelas de la selva de autores como José Eustasio Rivera, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, entre otros.

Me pregunto si es posible leer estas obras paradigmáticas de la condición transnacional latinoamericana contemporánea, como la narrativa de Roberto Bolaño, sin tener en cuenta la influencia decisiva que el canon del *boom* ejerció en su obra, la cual, lejos de renegar del mismo, lo parodia, lo asedia, lo cita y lo refracta sucesiva y obsesivamente porque, de acuerdo con Gabriele Bizarri (2020), la obra de Bolaño es la celebración simultánea de “la muerte y la resurrección escritural de los viejos clichés [latinoamericanos]” (p. 163).

Reflexiones finales. Los muertos que vos matáis gozan de buena salud

Por supuesto que es posible leer estas obras latinoamericanas del siglo XXI sin la tradición y el archivo latinoamericanos, así como en su momento la condición de *best seller* de *Cien años de soledad* permitió a miles de lectores leer ese paradigma del *boom* sin conocer en lo absoluto la historia de Colombia o de América Latina. Pero lo que me interesa a propósito de los postulados críticos sobre el fin de la literatura latinoamericana, es cómo leer las obras de estos autores que se encuentran entre los más difundidos en el campo literario vernáculo contemporáneo, a trasluz de estos postulados críticos y en relación tanto con la tradición precedente como con sus usos y/o desusos del prolífico archivo latinoamericano disponible.

Ante las actas de defunción expedidas por ciertos sectores de la crítica literaria, quiero responder con el célebre verso hispánico: “los muertos que vos matáis gozan de buena salud” —verso atribuido de manera errónea a José Zorrilla o a Tirso de Molina, que aparentemente tiene como origen la traducción al castellano de los versos franceses de Corneille, previamente influidos en un verdadero meandro borgeano, por una obra de Juan Ruiz de Alarcón (Sorrentino, 2010)—, sintetizando la laberíntica supervivencia de la literatura latinoamericana frente a las autopsias actuales de sus forenses de turno.

Así, podemos entender la “muerte” enunciada en 1999 por el costarricense Carlos Cortés, apoyada en una cita irrecuperable del crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal en la que este habría definido a la literatura latinoamericana en el cambio de siglo como el “retorno de los cadáveres” (Cortés, 1999, p. 61), lo cual nos lleva a hablar de la buena salud de estos muertos vivos, así como de sus eternos “retornos”, ya sea como retornos de lo reprimido (la literatura latinoamericana sobreviviendo a las dictaduras que asolaron el continente tras el *boom*) o el retorno de las fuentes elididas, como en las referencias soslayadas de Cortés, quien citando a Rodríguez Monegal retoma a Harold Bloom en su célebre sentencia sobre el mecanismo literario de la *apofrades* como “retorno de los muertos” en su clásico ensayo sobre el canon occidental, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973). A su vez es un meandro del ensayo de Borges de 1951, *Kafka y sus precursores*, donde la genialidad del escritor argentino anticipaba la condición apócrifa de todo origen y la prefiguración de cada escritor de sus propios precursores, tanto en el pasado como en el futuro.

Por último, siguiendo a este Borges kafkiano, así como en su momento fue la generación del boom la que construyó a sus precursores, afinando y desviando sensiblemente nuestra lectura de autores como Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo y la de aquellos que los sucedieron; del mismo modo, la anun-

ciada “muerte” de la literatura latinoamericana en el siglo XXI sería, ni más ni menos, la prefiguración tanto de su propia preexistencia como de su actual y futura pervivencia, desplazando sus fronteras un poco más allá —más allá del Río Bravo, más allá de los océanos, más allá de este planeta— para seguir imaginándose a sí misma una y otra vez, siempre.

Referencias bibliográficas

- Arguedas, J. M. (1986). *Cantos y cuentos quechuas*. Munilibros.
- Baradit, J. (2017). *La guerra interior*. Plaza & Janés.
- Barrera Enderle V. (2002). Entradas y salidas del fenómeno literario actual o la ‘alfaguarización’ de la literatura hispanoamericana. *Sincronía*, 7(2). <http://sincronia.cucsh.udg.mx/alfaguar.htm>
- Bayly, J. (2023). *Los genios*. Galaxia Gutenberg.
- Bazterrica, A. (2017). *Cadáver exquisito*. Alfaguara.
- Bazterrica, A. (2023). *Las indignas*. Alfaguara.
- Becerra, E. (Editor.) (1999). *Líneas aéreas*. Lengua de Trapo.
- Becerra, E. (2014). El interminable final de lo latinoamericano. Políticas editoriales españolas y la narrativa de entre siglos. *Pasavento*, 2(2), 285-296.
- Beverly, J. (1993). *Against Literature*. University of Minnesota Press.
- Beverly, J. (1994-1995). Postliteratura. *Nuevo Texto Crítico*, 14-15, 385-400.
- Bizarri, G. (2020). La identidad *a la intemperie*: Roberto Bolaño y el palimpsesto de la soledad latinoamericana. *Káñina*, 44(1), 135-164.
- Bloom, H. (1997). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford University Press.
- Bolaño, R. (1999). Discurso de Caracas (Venezuela). *Letras libres*, 10, 40-43.

- Borges, J. L. (1976). Kafka y sus precursores. En *Otras inquisiciones*. Alianza.
- Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil.
- Bourdieu, P. (1966) Champ intellectuel et projet créateur. *Temps Modernes*, 246, 865-906.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Monttessor.
- Brunner, J. (1992). *América Latina. Cultura y modernidad*. Grijalbo.
- Bruzonik, E. (1999). El orillero. En Becerra, E. (Ed.). *Líneas aéreas* (pp. 85-90). Lengua de Trapo.
- Burman, A. (2011). Yatiris en el siglo XXI. El conocimiento, la política y la nueva generación. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 11. <http://journals.openedition.org/nuevomundo/61331>
- Cardona Rosas, A. (2019). Entre huacas y apachetas. Montículos de piedras a la vera de los caminos. *Qhapaq Ñan*. <https://qhapaqnan.cultura.pe/sites/default/files/articulos/Entre-Huacas-yApachetas.pdf>
- Casanova, P. (2001). *La República de las letras*. Anagrama.
- Colanzi, L. (2016). *Nuestro mundo muerto*. El cuervo.
- Colanzi, L. (2022). *Ustedes brillan en lo oscuro*. Páginas de espuma.
- Cortés Zúñiga, C. (1999). La literatura latinoamericana (ya) no existe. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 592, 59–67.
- Cortés Zúñiga, C. (2015). *La tradición del presente: el fin de la literatura universal y la narrativa latinoamericana*. La Perea.
- Crespo C. y J. Brosky. (2022). Patrimonio, pueblos originarios y prácticas del secreto. *Revista Páginas*, 14(34), 1-21.

- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo*. Trotta.
- Didi Huberman, G. (2021). El archivo arde. En Goldchluk, G. y Ennis, J. (Coords.). *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*, 15-38. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Domínguez Solís, M. (2020). El movimiento McOndo y la poética de Rodrigo Fresán, una puesta en perspectiva. *Huarte de San Juan. Filología y didáctica de la lengua*, 20, 31-50.
- Fernández Retamar, R. ([1971] 2005). *Todo Calibán*. Ántropos.
- Fornet, J. (2005). *Los nuevos paradigmas: prólogo narrativo al siglo XX*. Letras Cubanas.
- Fornet, J. (2007). Y finalmente, ¿existe una literatura latinoamericana? *Revista la jiribilla*, 6(318). http://epoca2.lajiribilla.cu/2007/n318_06/318_01.html.
- Fornet, J. (2016). Salvar el fuego Notas sobre la nueva narrativa latinoamericana. Casa de las Américas.
- Fresán, R. (1999). La chica que cayó en la piscina aquella noche. En Becerra, E. (Ed.). *Líneas aéreas* (pp. 31-44). Lengua de Trapo.
- Fuguet A. y S. Gómez (eds.) (1996). McOndo. Mondadori.
- García Márquez, G. (1967). *Cien años de soledad*. Sudamericana.
- González Echevarría, R. [1990] (2011). *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica.
- Guerrero, G. (2009). La desbandada o por qué ya no existe la literatura latinoamericana. *Letras libres*, 93, 24-29. <http://www.letraslibres.com/index.php?art=13872&rev=2>
- Guerrero, G., Locane, J. L., Loy, B. y Müller, G. (2020). *Literatura latinoamericana mundial* (p. 322). De Gruyter.
- Hachemi Guerrero, A. M. (2022). Volver a Bourdieu: Algunas propuestas para pensar el (híper)campo literario mundial.

- Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, 5(1), 97–112.
- Kernan A. (1990). *The Death of Literature*. Yale University Press.
- Levinson, B. (2001). *The Ends of Literature: The Latin American “Boom” in the Neoliberal Marketplace*. Stanford University Press.
- Ludmer J. (2007). Literaturas posautónomas. Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura, 17. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>
- Luiselli, V. (2011). Los ingrátidos. Sexto Piso.
- Luiselli, V. (2019). Desierto sonoro. Sigilo.
- Martínez, T. E. (1998). El tercer descubrimiento de América. El País. https://elpais.com/diario/1998/05/25/cultura/896047208_850215.html
- Meruane, L. (2012). Sangre en el ojo. Eterna Cadencia.
- Millán, M. (Coordinador) (2014). Más allá del feminismo: caminos para andar. Red de Feminismos Descoloniales. UNAM.
- Montero, A. (2021). La muerte viene estilando. La Pollera.
- Mora, R. (16 de julio de 2003). Muere Roberto Bolaño, un gran renovador de la literatura en español. El País. https://elpais.com/diario/2003/07/16/cultura/1058306402_850215.html
- Olivari, N. (1927). Extrangulemos al meridiano. *Martín Fierro*, 4(12), 44-45.
- Paz Soldán, E. (2014). *Iris*. Alfaguara.
- Paz Soldán, E. (2016). *Las visiones*. Páginas de espuma.
- Paz Soldán, E. (2022). *La mirada de las plantas*. Almadía.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú indígena*, 13(29), 11-20.
- Rama, A. [1982] (2004). *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI Editores.

- Rivera Garza, C. (2020). *Autobiografía del algodón*. Random House.
- Rivero G. (2015). *Para comerte mejor*. Final abierto.
- Rivero, G. (2021) *Tierra fresca de su tumba*. Marciana.
- Rodríguez Freire, R. (2011). Escritura en movimiento: entrevista con Rodrigo Rey Rosa. *Revista Iberoamericana*, 78(236-237), 1073-1082.
- Rodríguez Freire, R. (2015). *Sin retorno. Variaciones sobre archivo y narrativa latinoamericana*. La cebra.
- Saer, J. J. (1983). *El entenado*. Folios.
- Sancholuz, C. (2002). La construcción del área cultural caribeña: los aportes de Édouard Glissant a partir de *Le discours antillais*. *Orbis Tertius*, 8(9), 101-111. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3053/pr.3053.pdf
- Sommer, D. (1992). Sin secretos. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 18(36), 137-155.
- Sorrentino, F. (2010). Los muertos que vos matáis gozan de buena salud (pero sin relación con don Juan Tenorio). *Letralia*, 14(227). <https://letralia.com/227/articulo03.htm>.
- Schweblin, S. (2014). *Distancia de rescate*. Random House.
- Unamuno, M. (1927). Opinión autorizada. *Martín Fierro*, 4(12), 44-45.
- Volpi, J., Castañeda, C., Ricardo, I. P.; Palou, P. y Urroz E. (1996). Manifiesto Crack. *Descritura*, 5, 32-43.
- White, H. (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.
- Williams, R. (2003). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Nueva Visión.

Octubre y su reverso: imaginarios de desorden absoluto en la revuelta chilena de 2019

Raíza Ribeiro Cavalcanti y Marisol Facuse Muñoz

Introducción

La revuelta del 18 de octubre de 2019 en Chile encontró en las imágenes un campo de acción y circulación fundamental. Vida digna, justicia social, Estado plurinacional, feminismo, salud mental, participación, solidaridad interespecies, entre otras demandas, constituyeron el guion de lo que podríamos interpretar como un imaginario instituyente (Castoriadis, 2013). En palabras de Françoise Vergès (2023), “se trató de un “programa de desorden absoluto” (p. 49) que, en el transcurso de unos meses, instauró una segunda piel tatuada a partir de *street art*, proyecciones lumínicas y *performances* urbanas que vinieron a interrogar, con una lucidez poco usual, los imaginarios coloniales y patriarcales de nación.

Este singular episodio del pasado reciente de nuestra historia —del que aún no terminamos de captar los efectos— parece titilar en la memoria como las imágenes de un film de Lynch o de Cronenberg, seguido de un intenso proceso de borramiento y negación por parte de las élites dominantes, quienes hoy lo evocan como un “estallido delincuencial” (Riquelme, 2023, párr. 8) donde dominó la violencia y la destrucción. Como sabemos, a partir de Bachelard la imagen constituye un tipo de producción distinta a la racional y

no puede ser estudiada con herramientas propias de la ciencia. La imagen tiene un dinamismo propio y su naturaleza es transubjetiva (Bachelard, 2005).

Siguiendo a Castoriadis (2023), reconoceremos el estallido social como un momento de emergencia de un imaginario instituyente, abierto a nuevas posibilidades en relación con el cuerpo, el género, la historia, la naturaleza y las narrativas de nación y de futuro. Como en otros ejemplos históricos de revolución y emergencia de nuevos imaginarios radicales, si bien se logran constituir novedosas significaciones sociohistóricas, el pueblo se retira y se reconfigura un orden liderado por nuevas o antiguas élites; en este caso se trató de un ciclo marcado por un movimiento contrario de repliegue y confinamiento provocado por la crisis sanitaria que siguió a la revuelta. Los imaginarios expandidos y utópicos fueron seguidos de un imaginario mortuorio.

En este escenario paradójico vimos y experimentamos la emergencia de un momento instituyente seguido de su reverso de encierro y miedo; nos preguntamos por la posibilidad de generar dispositivos de memoria y archivo para las luchas sociales que funcionen, a su vez, como dispositivos de reflexión y de acción. ¿Qué nuevas formas de memorialización y patrimonialización pueden surgir de las luchas sociales?, ¿cómo los museos pueden coleccionar, preservar y exhibir las memorias de una revuelta o de momentos de ruptura social? Para responder a estas cuestiones, observaremos el caso del Museo del Estallido Social (MES) como un ejemplo de institución que difunde y recrea los nuevos imaginarios nacionales emergidos de la revuelta. Como lugar que materializa el “desorden absoluto” provocado por la lucha social, más que un espacio de memoria, analizaremos al MES como la presentificación de un momento social de transformación profunda, que actúa como un reservorio utópico frente al resurgimiento del conservadurismo político en el país.

El estallido social y sus controversias: el borramiento de la revuelta y la resistencia

En Chile, las protestas populares de octubre de 2019 marcaron un hito social y político. Tanto los contenidos como la explosión de nuevas formas y repertorios de protesta configuraron un antes y un después en la historia de los movimientos sociales. Los hechos ocurridos durante los meses que siguieron al 18 de octubre fueron profusamente documentados y analizados en sus diversos aspectos: la masividad y amplia adhesión popular; la crítica fundacional antineoliberal y anticolonial y, en especial, el importante rol de lo estético y lo visual en las manifestaciones.

Es evidente que estos aspectos no pueden ser analizados de manera independiente cuando buscamos producir una interpretación rigurosa de lo que ocurrió en la revuelta en el plano del imaginario. Sin embargo, nos gustaría enfocarnos en un aspecto que nos parece esencial para entender la especificidad de las manifestaciones del período: el carácter masivo que adquirieron las protestas en Chile a partir del 18 de octubre, que se hizo visible principalmente a través de la dimensión simbólica y performática que tomaron las acciones callejeras. Es importante mencionar que todo este proceso de movilizaciones se inició a partir del acto de saltar el torniquete del metro de Santiago, realizado por estudiantes secundarios. Por lo anterior, se señala la profundidad que adquirió la *performance*, lo estético y lo visual durante los días de protestas que siguieron (Cavalcanti y Facuse, 2020).

Este aspecto estético y visual se manifestó a través de una infinidad de elaboraciones simbólicas realizadas en las calles, tales como la subversión de monumentos históricos, especialmente los dedicados a la historia militar y colonial del país; la explosión de pancartas, carteles, fotografías, *paste ups* y serigrafías por toda la ciudad; las *performances* callejeras y las acciones de contestación del poder

político y cultural en los muros de instituciones como los museos; las intervenciones lumínicas de colectivos de arte como el Delight LAB; las producciones audiovisuales que documentaban las protestas o denunciaban la violencia policial para circular en redes sociales; la realización de conciertos espontáneos e intervenciones teatrales en las plazas durante las protestas, entre otras. Todas estas expresiones artístico-culturales se realizaron de manera espontánea y amplia, acompañando la masividad de las protestas y elaborando estéticamente sus principales reivindicaciones.

Al componente de masividad y el rol de lo estético quisiéramos agregar la importancia de la crítica a los fundamentos de la sociedad que podemos reconocer como la elaboración de un imaginario utópico, caracterizado por explorar y proyectar mundos posibles (Ricoeur, 2005). Como lo analizamos en otra ocasión (Cavalcanti y Facuse, 2020), estas manifestaciones estéticas son acciones de reorganización del orden en las que predomina la invención en contraposición a la ideología orientada a la conservación. Las *performances*, pancartas, *paste ups*, elaboraron visual y estéticamente el profundo deseo de participación ciudadana en un sistema político capturado por las élites, lejos de las demandas populares y del Estado garante de derechos; reivindicaron la incorporación de los pueblos originarios en la narrativa de nación, hasta hoy invisibilizada por el Estado moderno.

El Chile imaginado durante las protestas se expresó en imágenes que representan planteamientos de nuevos mundos lejos del extractivismo capitalista y de sus jerarquías sociales y “especistas” (supremacía de la especie humana con relación a las otras especies). En otras palabras, se trató de la figuración de “nuevas organizaciones políticas”, tal como afirma Rancière (2018). El intento para reorganizar políticamente el país se materializó, de manera provisional, en el movimiento para construir una nueva Constitución para Chile, que culminó en el plebiscito por la carta magna en noviembre de 2020.

**Imagen 1. *Yeguada Latinoamericana* (Cheryl Linnet),
Remmele, 2019.**



Fuente: <https://registrocontracultural.cl/estado-de-rebeldia-ii-yeguada-latinoamericana/>

Un ejemplo de la fuerza de estos imaginarios instituyentes, surgidos durante las protestas, fue la serie de *performances* realizadas por el grupo Yeguada Latinoamericana (Imagen 1), lideradas por la artista Cheryl Linnet —que hemos analizado en profundidad en otros trabajos (Cavalcanti, 2023)—. Al reunir a las mujeres-yeguas en las calles, Linnett crea una imagen poderosa de la hibridación de un cuerpo mixto, medio humano, medio animal, que no solo rompe las categorías de género, sino también las jerarquías de seres creadas por el imaginario moderno, colonial y capitalista. El ejemplo de Linnet plantea cómo la mujer, así como otros seres incluidos en esta categoría de “no ser” impuesta por el ordenamiento derivado del imaginario moderno colonial, pueden liberarse y generar nuevos modos de existencia en una nueva matriz imaginaria, donde los seres son heterogéneos y múltiples.

En este punto, es importante mencionar la noción de función eufémica de lo imaginario, como la plantea Gilbert Durand (2000):

La función de la imaginación es ante todo una función de eufemización, aunque no un mero opio negativo, máscara con que la conciencia oculta el rostro horrendo de la muerte, sino, por el contrario, dinamismo prospectivo que, a través de todas las estructuras del proyecto imaginario, procura mejorar la situación del hombre en el mundo. En particular, nos vimos de acuerdo con el etnógrafo Marcel Griaule al constatar que todo el arte, desde la máscara sagrada a la ópera cómica, es ante todo una empresa eufémica para rebelarse contra la corrupción de la muerte (p. 127).

La metáfora de la mujer-yegua es un eufemismo que oculta el horror diario vivido por los cuerpos en condición de “no seres”. Los cuerpos, disponibles y desechables, al metamorfosearse en híbridos buscan hacer emerger otro orden, donde la muerte no sea su único e irremediable destino. Así, los cuerpos mujeres-yeguas son una búsqueda por mejorar su situación en el mundo; esto es, transformar la matriz imaginaria moderno-colonial y heteropatriarcal que los ubica en una jerarquía para generar otro orden de seres libres, cuya forma de vida esté orientada por la autodeterminación y el respeto ontológico.

La articulación provisional de estos imaginarios instituyentes, expresados en las protestas y en un órgano constituyente que planteaba otras prácticas sociales basadas en la solidaridad, en la cooperación, en el respeto a la diversidad humana y ecológica, fue duramente desarticulada. Todos estos imaginarios de diversidad, inclusión, democracia y participación popular fueron disputados en el movimiento reaccionario (en el sentido mismo de reacción) a las protestas de octubre de 2019. La derrota del proceso constituyente, surgido de las imaginaciones colectivas de 2019, abrió paso para de-

jar el reaccionarismo de las derechas y dictar las nuevas narrativas e imaginaciones sobre lo que ocurrió durante los meses posteriores a octubre. En este momento, la derecha y la extrema derecha del país —que durante las manifestaciones intentaban tildarlas de “violentistas”, borrando los grafitis y pancartas en los muros de la ciudad—, recrean la narrativa de los hechos como actos de delincuencia, violencia y ataques contra la ciudadanía.

Imaginarios de desorden: el reverso de la revuelta

El movimiento de reacción de la derecha y de la extrema derecha de Chile ganó amplitud durante los años siguientes a la derrota de la Constituyente de 2021. Eso significa que se disputó, con aun más violencia, la hegemonía de la significación social que fue contestada durante las protestas de 2019. Tal como afirma Castoriadis (2013), “la institución de la sociedad es institución de un mundo de significaciones que es, evidentemente, creación como tal, y creación específica en cada momento” (p. 373). El mundo generado a partir de las significaciones de la derecha está lleno de enemigos, de personas violentas y malas que constantemente desean destruir a las personas de bien. Estos imaginarios del peligro, la violencia y la delincuencia, son expresados con claridad cuando se recuerdan los eventos de octubre del 2019 desde esta perspectiva. Un ejemplo muy elocuente, que traemos para el análisis, son las reacciones de personajes importantes de la derecha y extrema derecha del país hacia el Museo del Estallido, espacio de memoria de las protestas creado por artistas.

Durante las conmemoraciones alusivas al día del patrimonio — mayo, en Chile—, la alcaldesa de Providencia, Evelyn Mattei, y el ex-candidato presidencial por el Partido Republicano, José Antonio Kast, expresaron su rechazo público a la inclusión del Museo del Estallido Social en la celebración. En palabras de Mattei, el museo “en vez de sembrar cultura, genera odio y divisiones, siendo esto lo menos que necesitamos” (Riquelme, 2023, párr. 4). En este mismo sentido, Kast

comentó que el museo “es una oda a la violencia, al odio y división de los chilenos auspiciada por un Gobierno desconectado de la realidad” (Riquelme, 2023, párr. 6).

En dichos comentarios se percibe la intención de retomar la hegemonía de la significación social, como afirma Castoriadis (2013), apelando a la construcción de imaginarios de odio y violencia; destacamos una palabra en común que produce una imagen bastante potente en este intento por retomar la hegemonía: la división. Constantemente, los movimientos reaccionarios al 18 de octubre utilizan esta idea-imagen para encasillar las protestas dentro de un marco de disrupción negativa que fracturó a la sociedad, apelando al imaginario popular de orden. En este movimiento buscaban construir su propia imagen como apaciguadores o unificadores que se oponían a los movimientos de violencia y destrucción del tejido social.

El desorden provocado por el estallido social era refundacional. En *Los condenados de la Tierra* (1968), Franz Fanon menciona: “La descolonización, en la medida que busca cambiar el orden del mundo, es un programa de desorden absoluto” (p. 26). Como movimiento que planteó cambios profundos, desordenó el orden colonial, aristocrático y profundamente desigual de la sociedad chilena. A partir de la derrota de la Constituyente, la fuerza reaccionaria se fortaleció y generó el momento disruptivo de las protestas asociándolo a la violencia y a la fractura social y apelando al imaginario colectivo de la noción de “orden”: seguridad, homogeneización social, y, en el caso de una sociedad extremadamente militarizada como la chilena, ausencia de disenso y de conflictos.

Además de las asociaciones a la violencia, los defensores del orden colonial buscaban mezclar el desorden liberador del estallido social chileno con la idea de delito, criminalizando el movimiento social. Si bien este tipo de estrategia no es inédita en la historia de los movimientos sociales en Chile y en América Latina, el proceso de

derrota constituyente impulsó esta narrativa sobre el estallido en el seno del cuerpo social durante los últimos años. Por consiguiente, entra en juego algo fundamental para la mantención del orden colonial: la hegemonía del uso de la violencia. Si es verdad que no existe movimiento de descolonización y liberación sin el uso de violencia, como afirma Fanon (1968), esta será siempre una violencia no autorizada por las élites, que buscan mantener la hegemonía social que tiene que ser criminalizada.

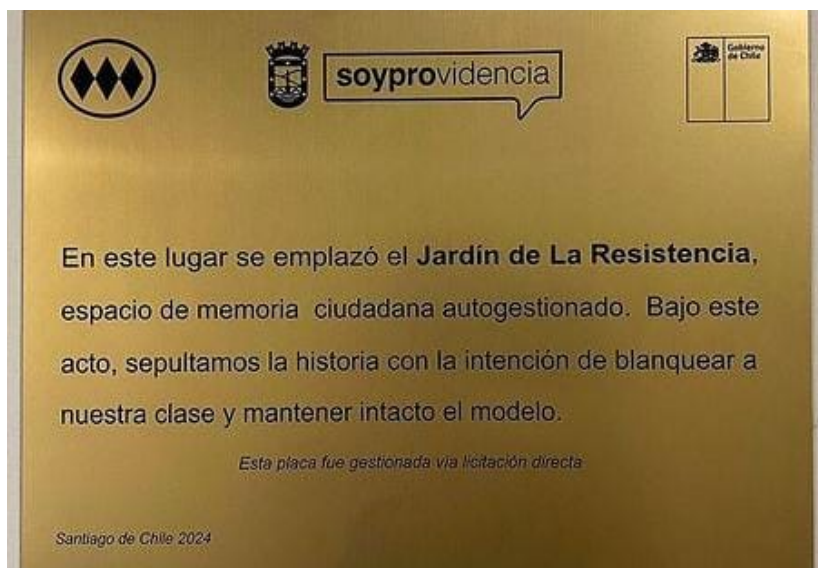
En este sentido, la explosión de violencia provocada por las protestas del 18 de octubre —que incluyó confrontaciones con la policía, edificios quemados y destruidos, un sinnúmero de personas heridas, violadas y mutiladas— ha sido amplificada y tergiversada por estas narrativas reaccionarias. En estos relatos, se olvida y escamotea el rol fundamental de los carabineros de Chile, que provocaban e intensificaban la violencia en contra de los manifestantes al quemar edificios con bombas lacrimógenas, al mutilar a miles de personas y al violar y matar a docenas de otras. El imaginario de la delincuencia generado por la derecha y la extrema derecha apela, una vez más, al lugar común de los regímenes dictatoriales: la ficcionalización de un enemigo interno que debe ser combatido. El enemigo está conformado por “las izquierdas” o los criminales que desean destruir la sociedad. A partir de esta estrategia, los movimientos reaccionarios buscan bajarle el perfil al proceso disruptivo y retomar la fuerza de significación social al transformar un movimiento social masivo en un acto de criminalidad. Un comentario que resume y ejemplifica lo anterior es el proferido por Rodolfo Cartes, alcalde de la comuna de la Florida, quien dijo:

Incitaron al odio, justificaron la violencia y apoyaron a la primera línea. Chile ya rechazó su proyecto refundacional. Llevan dos tremendas derrotas en las urnas y este Gobierno de izquierda no aprende: ahora usan el Día de los Patrimonios para difundir un Museo del Estallido Delictual (Riquelme, 2023, párr. 8).

Este ataque coordinado contra el Museo del Estallido, en mayo de 2023, buscó movilizar una narrativa reaccionaria en la esfera pública chilena tras el liderazgo del Partido Republicano (de extrema derecha) en el nuevo proceso constituyente. El imaginario de delincuencia que buscan construir y difundir desea solapar y obnubilar un movimiento masivo de “desorden absoluto” en la sociedad chilena, que terminó por sufrir una debacle en el plebiscito constitucional. Sin embargo, a pesar de la derrota electoral, los imaginarios emergidos de las luchas sociales siguen resonando, reapareciendo en nuevas imágenes, *performances* y acciones en las calles, demostrando que la disputa aún no termina.

Un ejemplo de lo anterior es la falsa placa conmemorativa ubicada en la antigua “Plaza Hundida” —en la entrada de la estación del metro Baquedano—. El lugar en cuestión fue epicentro de las protestas y llegó a ser bautizado por los manifestantes como “Jardín de la Resistencia”. El espacio fue cubierto por carteles, grafitis y afiches que recordaban a los heridos y desaparecidos de las manifestaciones y fue considerado como un lugar de memoria del estallido social, construido espontáneamente por las personas. En el último año, la plaza tuvo una remodelación realizada por la municipalidad de Providencia, liderada por la alcaldesa Evelyn Mattei, y fue totalmente transformada. A modo de protesta, tras esta completa transformación, artistas anónimos colocaron una falsa placa (Imagen 2), elaborada con materiales y logotipos similares a los utilizados por la municipalidad de Providencia, la cual decía: “En este lugar se emplazó el jardín de la resistencia, espacio de memoria ciudadana autogestionado. Bajo este acto, sepultamos la historia con la intención de blanquear a nuestra clase y mantener intacto el modelo”.

Imagen 2. Placa conmemorativa “Jardín de la Resistencia”, foto de autor anónimo, 2024.



Fuente:<https://www.lanacion.cl/alcaldesa-mattei-retira-placa-no-autorizada-que-alude-al-jardin-de-la-resistencia-en-metro-baquadano/>

La ironía de la acción, realizada en enero de 2024, provocó la irritación de la clase política, en especial de la alcaldesa Evelyn Mattei, quien mandó a retirar la placa afirmando que “siempre apoyaremos espacios que unan y no aspectos que recuerden los graves daños provocados a nuestros vecinos y emprendedores” (Teletrece, 2024). Una vez más, Mattei apela al imaginario de la división (“siempre apoyaremos espacios que unan”) y de la delincuencia (“graves daños a nuestros vecinos”) para rechazar la intervención artística que abrió nuevamente la disputa de la significación en el ámbito territorial. Mientras las fuerzas del orden colonial procuran borrar, cementar, enterrar la memoria y la historia de las revueltas, la placa inserta nuevamente la

disrupción, recordando el “programa de desorden absoluto” del estallido que buscan desesperadamente olvidar.

El Museo del Estallido: la memoria de la resistencia

Imagen 3. Museo del Estallido, *Insurrección*, Gary Beltrán Faúndez (2020).



Fuente: Foto de Raíza Cavalcanti (2020). Acervo de la autora

El Museo del Estallido Social (MES) surgió en el año 2020 durante el proceso de dispersión de las protestas tras la emergencia sanitaria del COVID-19. Desde su inicio, se planteó como un proyecto cuyo objetivo era crear una plataforma de registro y activación de las imágenes en el contexto de las manifestaciones sociales. Según la definición de sus creadores, “Este Museo del Pueblo y para el Pueblo, es una

plataforma autogestionada que surge de la necesidad de documentar testimonios y acontecimientos derivados del Estallido Social que han tenido lugar en Chile desde el 18 de octubre del 2019” (Solá, López y Cornejo, 2020, párr. 1). Esta iniciativa contó con dos momentos: el inicial, en marzo de 2020, cuando se estableció como una plataforma web para reunir y visibilizar una gran cantidad de archivos relacionados con el estallido social. Posteriormente, en octubre del 2020, el proyecto ocupó un lugar físico, inaugurando un espacio de memoria en el corazón del barrio Bellavista, próximo a la zona donde se concentraron gran parte de las protestas.

A partir de la creación de este espacio físico, el Museo del Estallido generó un acervo y actuó como un museo con programas de muestras itinerantes y acciones de mediación. En este punto, es importante rescatar un elemento bastante enfatizado por los creadores de la acción, que se puede entender como la “motivación” para crear el proyecto. Al observar los materiales producidos por el grupo creador, es posible percibir que su motivación principal es definida en términos de realizar una disputa narrativa en torno al estallido social. Así, buscan colaborar en la construcción de un relato popular y colectivo del evento político-social de mayor importancia en los últimos 30 años en el país. Este aspecto de la iniciativa se observa en el siguiente fragmento de la presentación del proyecto en su sitio web:

La tarea de documentación, archivo y catalogación de registros del Estallido se requiere hacer en tiempo presente, dado que en su gran mayoría son registros efímeros tomados por los mismos manifestantes. Precisamente, tras la decisión del actual gobierno de reducir la asignatura de historia en los establecimientos escolares, se hace aún más importante que el pueblo, a través de la activa autogestión relacional, construya su propia memoria, desde el aquí y ahora, desde el espacio público, más que delegar esa tarea en los ministerios que desestiman la crítica en busca de mejoras sociales (Solá, López y Cornejo, 2020, párr. 4).

Es importante mencionar que, durante el período de las protestas, el país era gobernado por Sebastián Piñera, representante político de la derecha chilena, recientemente fallecido. Asimismo, como proyecto político de este gobierno, se planteó eliminar asignaturas como Historia de los planes de estudio de las escuelas; además, el gobierno ejerció una fuerte presión para suprimir las huellas de la manifestación. Ejemplo de ello fue que, en febrero del 2020, se realizó el borrado masivo de los rayados, afiches, carteles y murales producidos durante el estallido en diversos puntos de la zona de las protestas, lo cual generó una ola de indignación y de acciones colectivas de restitución de las imágenes eliminadas (*El Mostrador*, 2020).

En este sentido, podemos decir que la erección del Museo del Estallido hizo emerger una memoria colectiva de las protestas, una que busca mantener intacto su aspecto disruptivo y contestatario. Es importante mencionar la definición de memoria colectiva que plantea Françoise Vergès (2008), que se diferencia de la noción de memoria pública:

La memoria pública es memoria compartida, aunque pueda ser promovida oficialmente a través de conmemoraciones y monumentos sin ser compartida. Estas dos memorias mantienen una relación conflictiva y dinámica. La memoria colectiva es resistencia a una memoria pública que mantiene el olvido, la amnesia, la indiferencia sobre los sufrimientos y las luchas de grupos (p. 60).

En la medida en que busca corporificar el recuerdo de un momento de acción, de enfrentamiento de un orden colonial-patriarcal que fundamenta injusticias y exclusiones, el Museo del Estallido se configura como un espacio para la memoria colectiva. En este movimiento subvierte el poder archivístico del Estado chileno, disputando la legitimidad y validez de la memoria popular frente a un poder que busca constantemente borrarla. La memoria pública, en Chile, es una “desmemoria” del borrado de manifestaciones contra-

rias al *statu quo*. Desde el período de la dictadura pinochetista, el Estado chileno utiliza el borramiento como estrategia política para callar las voces y expresiones que se apoderan de los muros de la ciudad y como recurso para impedir e invisibilizar la emergencia del disenso en la esfera pública.

A partir de lo anterior, podemos preguntarnos qué nuevas formas de memoria y patrimonio pueden surgir de las luchas sociales. Aun cuando el Museo del Estallido no es exactamente un museo, sino un proyecto colaborativo de archivamiento de las protestas de octubre del 2019, este abre el espacio para la reflexión sobre cómo preservar el recuerdo de manifestaciones sociales; desde su inicio, el rol central que el MES realiza es el de disputar la narrativa y los imaginarios de las protestas contra la memoria pública que busca solaparlas. En palabras de Marcel Solá, creador del Museo del Estallido: “Extraer esta imaginaria del espacio público a este lugar, nos permite que todos estos intentos por borrar lo que está expresado en las calles, quede perpetuado o por lo menos expuesto a más largo plazo en este espacio” (Tudela, 2021).

De este modo, el hecho de que el Museo del Estallido no sea formalmente una institución, sino un espacio gestionado por un grupo de personas que actúan de manera colaborativa, presenta la posibilidad de contar con una cierta libertad institucional. Tal como analizamos en otro momento (Cavalcanti, 2021), este aspecto de libertad institucional es una potencia interesante encontrada en el proyecto que permite generar procesos experimentales y promover experiencias colaborativas más diversas en torno a la memoria colectiva y a la creación de un archivo popular.

En este sentido, el MES existe como un espacio “de confrontación e invención de lo posible” (Vergès, 2008, p. 61). Al recrear, en su galería, la atmósfera de las manifestaciones, reproduciendo las imágenes, los sonidos y los objetos que fueron parte de las protestas, se convier-

te en lugar de confrontación necesaria, donde los imaginarios instituyentes vuelven a tomar cuerpo y a emanar el “desorden total”. De esta forma, abre la posibilidad del surgimiento del museo como espacio de confrontación, sitio para el debate y la reflexión:

Los lugares de la reflexión, del debate público se amplían. El museo es reinvestido como un espacio de confrontación, de invención de lo posible, como lugar de escritura de la historia a través de dispositivos transdisciplinarios. James Clifford ha dicho del museo que constituía una “zona de contactos”. Estas zonas de contacto adquieren aún más interés cuando se sitúan en espacios ultraperiféricos. Hablando de las sociedades de América del Sur que él llama “ultra periféricas”, Gustavo Buntinx defiende un museo que produce “fricciones”, aunque sean efímeras, fricciones productivas, pues son transformadoras (Vergès, 2008, p. 61).

Como espacio ultraperiférico, según menciona Vergès, el MES tiene la potencia de ser esta zona de contacto donde los imaginarios, las imágenes y la memoria pueden convertirse en nuevos discursos y prácticas de acción; en otras palabras, la presencia en imágenes de los imaginarios emanados de las protestas durante el estallido social es capaz de producir estas fricciones que, aunque efímeras, pueden ser transformadoras. El Museo del Estallido Social es, como afirma la politóloga francesa, un lugar de la memoria colectiva, un espacio de disputa contra la memoria pública del olvido y de la indiferencia. Por tal motivo, ha sido blanco de diversos ataques por personeros de la derecha política en Chile, como los ya mencionados. El proceso de persecución pública iniciado contra el museo provocó —entre otros problemas administrativos derivados de la autogestión de la iniciativa— que tuviera que cambiarse de su actual espacio físico a finales del 2023. Aún se duda sobre la reapertura del museo, lo que causa incertidumbre acerca de que este importante espacio haya llegado a su fin.

En este movimiento pendular de la historia, enfrentados al poder de muerte y de olvido de la memoria pública, parece que volvimos a obtener una derrota con el orden colonial-capitalista. Las sublevaciones que no provocaron cambios reales y tangibles son, en su mayoría, fuente de frustraciones. No queda más que lamentar y romper todas las fantasías y carteles con las insignias de la lucha. Todo fue en vano. El actual cierre del MES es otro duro golpe en la disputa por los imaginarios instituyentes y por la narrativa de las luchas sociales. Desde este actual estado de cosas, el futuro de los procesos de transformación social parece distante e imposible.

Si bien es cierto que parte de la población se dejó olvidar por la memoria pública —recordando los hechos de octubre del 2019 como pura delincuencia social—, también es verdad que hay millares de personas que aún potencian la memoria colectiva de lo que ocurrió en este período. Las personas mutiladas por la policía son un constante recuerdo de quiénes cometieron verdaderos actos de violencia política. Los artistas que alzaron la voz en este momento, cuyos trabajos siguen en circulación (siguiendo el ejemplo de Cheryl Linnet, presentada en este texto) son igualmente testimonios vivos de la potencia estético-creativa de las manifestaciones.

El recuerdo sigue vivo en muchas personas que fueron parte de las manifestaciones y quienes continúan en la lucha contra el olvido de “la memoria colonial” (Vergès, 2008) por las élites chilenas. En sus palabras:

Las “memorias coloniales” serían entonces un discurso de la resistencia contra una escritura de la historia que enmascara las condiciones de esta fabricación. La lucha por hacer reconocer estas memorias sería pues “una lucha por la historia”. La memoria “contra” la historia es la crítica de una visión teológica y no la victoria del relativismo y del subjetivismo. Es la señal de que aún es posible la contestación, abrir la vía a nuevos sueños. Así vistas,

las memorias coloniales no son refugios para el resentimiento y el repliegue, sino textos que muestran fuerzas que se oponen, que hablan de la explotación económica, de la reducción de los seres a objeto cuantificable y desechable. Las expresiones de las memorias de la esclavitud colonial no son el signo de una confusión de los tiempos, sino la tentativa de articular un discurso sobre la predación (Vergès, 2008, p. 50).

En este sentido, seguimos realizando una lucha de la memoria contra la historia, la memoria crítica que se resiste a ser borrada por la historia contada por los victoriosos. El MES tiene la inmensa importancia de haber estado, por años, disputando esta memoria en la esfera pública y aún seguirá haciéndolo por el mero hecho de haber existido alguna vez. La importancia de la persistencia de la memoria colonial o la memoria colectiva es la capacidad de volver a producir imaginarios disidentes en otros momentos de levantamientos sociales. Al respecto, la pregunta que plantea Didi-Huberman (2018) es fundamental: “¿Por qué las imágenes a menudo se nutren de nuestras memorias para moldear nuestros deseos de emancipación?” (p. 14). Con estos cuestionamientos, Didi-Huberman pone en marcha una premisa importante o hipótesis sobre el poder político de las imágenes: la formación de una “memoria” y la incorporación (o encorporación) de un “deseo”. Donde pensamos que no queda nada, sobrevive un residuo: la imagen que imprime en el imaginario colectivo un nuevo gesto que retoma, se aviva y se reactiva en nuevos y distintos contextos de revueltas, porque el “deseo es indestructible” (Didi-Huberman, 2018, p. 11).

Reflexiones finales

En 2019, Bruno Latour elaboró una importante reflexión sobre el estado de cosas en la política mundial, en especial tras el ascenso al poder de la extrema derecha a partir de personajes como Donald Trump en Estados Unidos. Para Latour, este fenómeno, antes de ser

una causa, era consecuencia de algo anterior: el abandono de un proyecto de mundo común por las élites mundiales. En sus palabras:

Desde los años ochenta, las clases dirigentes ya no pretenden dirigir, sino ponerse a salvo fuera del mundo. De esa fuga, de la que Donald Trump es apenas un síntoma entre muchos, todos sufrimos las consecuencias, enajenados como estamos por la ausencia de un mundo común que compartir (Latour, 2019, p. 9).

Durante los últimos meses, hemos sido testigos de un avance exponencial en este proceso, el cual quizá ni el filósofo francés pudo imaginar. Las élites dirigentes están apostando no a la fuga a un mundo seguro para nosotros (los indeseables), sino a la activa destrucción de este mundo indeseable, sin ninguna garantía de construcción de cualquier otro mundo. El actual ocaso del orden moderno-colonial trae consigo la pérdida de la hegemonía de su imaginario en la organización de la vida. Frente a esta incapacidad de significación y de legitimidad de su visión de mundo, Occidente parte hacia un programa de destrucción total. Su actual estrategia para mantener la dominación son las constantes amenazas de eclosión de un conflicto total, basado en la completa sumisión del “otro” a la violencia, bajo una retórica supremacista y religiosa, tal como ha ocurrido en Palestina en los últimos meses. Aparentemente, el apocalipsis es la única salida para la imaginación teleológica judaico-cristiana occidental que está en la base de un modo de organización del mundo adicto a la expropiación y la explotación, que no concibe lo diverso y no reconoce otras formas de vida fuera del orden colonial-capitalista como válidas y posibles.

Ante esto, estamos desafiados a construir y mantener los espacios de memorias colectivas para disputar la memoria pública de esta historia teleológica que nos lleva al fin de todo. El Museo del Estallido Social es un lugar para la elaboración de un imaginario *otro* que considere la vida como eje central en esta disputa actual por la supervi-

vencia de todas las especies. En un mundo dominado por la pulsión de muerte, reconocer otras formas de vivir, conjuntamente entre humanos y no humanos, es una potencia de transformación posible para un futuro libre de la destrucción. Nuestra tarea colectiva es construir estos espacios y transformar otros, como los museos, en lugares de activación del “programa del desorden absoluto”, enfrentando este orden de destrucción moderno-colonial-capitalista.

Es urgente generar espacios de memoria colectiva que promuevan la fricción y activen la imaginación de nuevas utopías. De nuevas imaginaciones surgen nuevos deseos y nuevas prácticas para una vida viable y vivible para todos. Lo anterior es fundamental para mantenernos vivos, en el sentido de seres vibrantes, llenos de pulsión de vida y de deseo. Pues, tal como dice Didi-Huberman (2018), el deseo es indestructible y es la mayor fuerza transformadora con que contamos para construir un futuro posible.

Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. (2005). *Poétique de l'espace*. Presse Uiversitaire de France.
- Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Fábula en Tusquets.
- Cavalcanti, R. (2021). Los Museos de la Revuelta: intervenciones artísticas y archivo imagético del estallido social chileno de octubre de 2019. *Anales del Congreso Virtual LASA*, 26-29.
- Cavalcanti, R. R. (2023). Imagens dissidentes: a persistência do desejo na construção de imaginários heterodoxos. *Fotocronografias*, 9(21), 12–23. <https://seer.ufrgs.br/index.php/fotocronografias/article/view/135783>
- Cavalcanti, R. R. y Facuse, M. (2020). Museo y Revuelta: repercusiones del estallido social en las instituciones de la cultura en Chile. *Los Futuros Imaginados*. Vicerrectoría

- de Investigación y Desarrollo* (pp. 144-151). Universidad de Chile.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Sublevaciones*. Museo Universitario de Arte Contemporáneo.
- Durand, G. (2000). *La imaginación simbólica*. Amorroutu.
- El Mostrador (2020). Calar a la calle. *Revista El Mostrador*. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2020/02/19/callar-la-calle-centro-gam-y-arte-alameda-condenan-elborrado-de-sus-fachadas-que-registraban-la-historia-del-estallido-social/>
- Fanon, F. (1968). *Os condenados da Terra*. Civilização Brasileira.
- Latour, B. (2019). *Dónde aterrizar: cómo orientarse en política*. Taurus.
- Rancière, J. (2018). A Política é Imaginação. *Revista Instituto Humanitas Unisinos*. <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/581209-a-politica-e-imaginacao-entrevista-com-jacques-ranciere>
- Ricoeur, P. (2005). *L'idéologie et l'utopie*. Le Seuil.
- Riquelme, J. (2023). Una oda a la violencia: Kast y Matthei lideran críticas por incluir “Museo del Estallido Social” en Día de los Patrimonios. *Revista electrónica EMOL*. <https://www.emol.com/noticias/Nacional/2023/05/27/1096364/museo-estallido-social-criticas.html>.
- Solá, M.; López, P. y Cornejo, M. (2020). Museo del Estallido. <https://museodelestallidosocial.org/museo/>
- Teletrece (24 de enero del 2024). Matthei denuncia instalación no autorizada de placa conmemorativa del “Jardín de la Resistencia” en Metro Baquedano. Teletrece, sesión Nacional. <https://www.t13.cl/amp/noticia/nacional/matthei-denuncia-instalacion-no-autorizada-placa-conmemorativa-del-jardin-resistencia>

- Tudela, C. (2021). Museo del Estallido Social: Memoria visual de la Revuelta. *La Voz de los que Sobran*. <https://lavozaquelosquesobran.cl/museo-del-estallido-social-memoria-visual-de-la-revuelta/>
- Vergès, F. (2008). La memoria como resistencia. *Revista Internacional de filosofía política*, 49-64.
- Vergès, F. (2023). *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*. La Fabrique.

Imaginarios errantes. Entre la desesperanza, el riesgo y la utopía en ciudades mexicanas

Emiliano Sánchez Narvarte y Ana Bugnone

Porque un puente, aunque se tenga el deseo de tenderlo
y toda obra sea un puente hacia y desde algo,
no es verdaderamente puente mientras los hombres no lo crucen.
Un puente es un hombre cruzando un puente, che.

Libro de Manuel
Julio Cortázar

Introducción

Los imaginarios y las experiencias en las ciudades mexicanas se construyen no solo a través de testimonios, historias y memorias, sino que también son producidos por el arte. Así, unos carteles con perforaciones que evocan balazos, las fotografías de un proceso de huida en la emigración o una casa que promete un futuro compartido son formas de trabajar con las imágenes que elaboran la desesperanza, el riesgo y la utopía.

Trabajaremos con tres experiencias del arte contemporáneo. El primer caso es la instalación *Mensajes cifrados*, de Darío Escobar, que forma parte de la exposición “*La palabra es de plata, el silencio de oro*”, realizada en el Museo Nacional de Arte de México entre 2022 y 2023. En esa exposición hay obras producidas entre 1998 y 2001. Según el

artista, “en ellas, encontramos retratado el cuestionamiento de muchos aspectos culturales de la actualidad, como la cultura de masas y el auge del capitalismo en el que nos movemos” (Art Nexus, 2022, párr. 3). De esta exposición hemos seleccionado la instalación de carteles porque presumimos que hay una reflexión sobre la violencia de las ciudades, al mismo tiempo que sobre el consumo. Además, en cuanto a la materialidad de la obra, nos interesa que los insumos que forman parte de ella son chapas que el artista recuperó de las calles de territorios entre México y Guatemala.

El segundo caso es la fotografía *Migrantes ocultándose de la patrulla fronteriza* de Javier Ramírez Limón, expuesta en la muestra “Migración”, en el Centro Cultural Clavijero (CCC) de Morelia (Michoacán) en 2022. Esta imagen retrata el momento en que un grupo de personas, huyendo —presumiblemente— del control policial de la frontera entre México y Estados Unidos, se protegen en una casa derruida. Entendemos que esta obra puede dialogar con la de Escobar al trabajar sobre la violencia. Como se observará en el análisis, ambas obras producen relaciones simbólicas diferenciadas: en la primera podemos leer las condiciones sociales que impulsan la partida de los sujetos de su hábitat cotidiano. En la segunda observaremos a las personas en el proceso de huida. La escasa protección que la casa ofrece es también un síntoma de los territorios despojados de todo amparo. Esta obra nos conduce a la siguiente.

El último caso es la instalación *En Donde Era La ONU (EDELO)*, que integró la exposición “Giro gráfico: como el muro en la hiedra”, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), con la colaboración del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), entre 2022 y 2023. Esta instalación es una casa construida en el marco del cruce de intervenciones político-culturales entre dos colectivos, las Pante-
ras Negras (Estados Unidos) y el movimiento zapatista (México), cuya denominación es Zapanteras Negras. La casa, poblada de murales, afi-

ches, banderas, muñecos y otros objetos, es una forma de expresión del cobijo que ambos grupos proponen. En este sentido, creemos que puede ser mirada en conjunto con las dos obras anteriores, pero no a la manera de un *continuum*, sino por el corte que produce al proponer un sitio donde guarecerse de las violencias.

De esta manera, las tres obras que seleccionamos dialogan con ciertos procesos sociales, económicos y políticos que marcan fuertemente la vida cotidiana en las ciudades mexicanas. Por un lado, aparece la violencia que impacta no solo en las vidas de las personas, sino que también deja una huella en los objetos que pueblan las urbes. En segundo lugar, algunas fotos muestran un movimiento hacia otros territorios donde se aspira a una vida mejor, pero cuyo camino está acechado por peligros y nuevas violencias. Finalmente, otras producciones elaboran la promesa de construcción colectiva de un mundo mejor en una casa habitable. En estos casos, el arte, lejos de quedar en un discurso ensimismado, apela a un vínculo que desborda sus propias polémicas para trabajar con los contextos que, como sostiene García Canclini (2010), lo intersectan y lo vuelven posautónomo.

Las preguntas que orientan este texto son: ¿qué imaginarios producen las obras seleccionadas?, ¿qué visualidades presentan y cómo se conectan con los contextos específicos a los que aluden? Nuestro punto de partida es que una franja de la producción del arte contemporáneo traza modos de presentar que no saturan al referente, o, dicho de otro modo, donde las imágenes no buscan ser equivalentes de aquello a lo que hacen referencia. Así, la táctica de enunciación no se reduce a la obtención de un efecto simbólico inmediato, sino a la elaboración de contornos difusos que se vinculan con aquello que la imaginación puede completar. En este punto, la idea del carácter inminente del arte refiere a que “las obras no simplemente ‘suspenden’ la realidad; se sitúan en un momento previo, cuando lo real es posible, cuando todavía no se malogró. Tratan los hechos como acontecimien-

tos que están a punto de ser” (García Canclini, 2010, p. 12). De este modo, consideramos que en las obras seleccionadas se lee una articulación entre el arte y la política en la cual las materialidades, si bien son figurativas, movilizan ideas y experiencias y no la literalidad de sentidos unívocos y cerrados. En esa confluencia entre lo que se dice y lo que no, entre lo que se muestra y lo que se sugiere, se producen imaginarios que hemos llamado errantes, tal como lo entiende Alcantud (2005), en cuanto “mudanza simbólica”.

Complementariamente, “imaginario social”, según Cornelius Castoriadis (2013, p. 377), puede entenderse como una construcción sociohistórica que constituye al conjunto de rituales, emblemas y mitos que configuran las creencias generalizadas por los grupos sociales acerca de la realidad y de la vida, organizando formas de sentir, pensar y actuar. Para nuestro trabajo, es importante señalar que “las composiciones de imágenes o figuras pueden a su vez ser, y a menudo son (...) soportes de significación. Lo imaginario social es, primordialmente, creación de significaciones y creación de imágenes o figuras que son su soporte” (Castoriadis, 2013, p. 377). A partir de lo dicho, abordamos las obras para indagar los imaginarios urbanos en México en los primeros años del siglo XXI.

Una estética de la violencia. Entre el acecho y la inminencia

El artista guatemalteco Darío Escobar (1971) presentó la instalación *Mensajes cifrados* como parte de la exposición “*La palabra es de plata, el silencio de oro*” en el Museo Nacional de Arte (Munal) en México. Durante poco más de un año, entre el 8 de junio del 2022 y el 18 de junio del 2023, las obras de Escobar se desplegaron en múltiples salas del Museo estableciendo un relato y recorrido polifónico: fueron treinta y dos piezas dispuestas en espacios dedicados al arte prehispánico y al arte virreinal, cruzando períodos y procesos culturales e históricos, estableciendo diálogos entre lo barroco, lo moderno y objetos elaborados por las industrias capitalistas con-

temporáneas: *skates*, bates de *baseball*, raquetas de tenis de mesa y *bumpers*.

Estos objetos de Escobar adquieren un relieve singular cuando se los ubica entre cuadros y obras dedicadas a vírgenes inmaculadas, serpientes y mártires católicos. Siguiendo las reflexiones de Bolívar Echeverría (2000) sobre las relaciones que se establecen entre distintas experiencias y movimientos artísticos y culturales, se puede leer en la exposición de Escobar una apuesta por trabajar no solo en relación con el canon artístico, sino a *través de él*; es decir, una operación que procura intervenir *en* el canon: despertar la dimensión trágica del relato elaborado por el museo en la organización de las imágenes. Escobar recupera *bumpers* retorcidos, golpeados y deformados como resultado de violentos hechos de tránsito y los posiciona en salas que evocan dramas, violencias políticas y religiosas de otros tiempos históricos. Se puede pensar como una interacción de puestas en escena diferenciadas de acontecimientos sociales y como un trazado simbólico en el que la violencia se despliega como una recurrencia que conecta el arte culto y la cultura de masas, los productos artísticos elaborados por determinados pintores para mecenas o comitentes en los siglos XVI y XVII, con el modelo de producción de automóviles para el consumo a gran escala de los siglos XX y XXI.

El nombre de la muestra remite a un dicho popular que alude a la virtud de guardar silencio, lo que parece ser satirizado porque su diálogo con el barroco —tanto en el entorno de las otras obras del Museo, como por la forma en que muchos de los objetos de Escobar fueron realizados, siguiendo las técnicas de ese período histórico— provoca, más que silencio, una superposición de discursos y de tiempos. En la exposición de Escobar, objetos como los bates, los *skates* y las raquetas de tenis de mesa, se presentan a partir de dispositivos modernos, pero reelaborados con técnicas de platería propias del siglo XVI. De circulación múltiple y masiva, son “reestetizados” a la luz del

estilo barroco: una ornamentación intensa con cierto histrionismo recargado, exuberante, que transforma el aspecto y la función original de dichos objetos. Esta articulación entre lo culto y lo masivo juega con las clasificaciones y los mecanismos de exclusión e inclusión —no sin ironía— establecidos por el canon artístico. Paralelamente, antes que modos de producción cultural separados por tabiques y compartimentos estancos, lo masivo, lo culto y los usos populares de los objetos de consumo, se entrecruzan en la elaboración artística y en la puesta en escena que conjuntamente prepararon Escobar con el equipo de curadorxs del Munal. No obstante, en ese recolocamiento de objetos de las industrias del ocio, de la cultura, del deporte y automovilística, son reelaborados con otras técnicas en una aparente “resacralización”, es decir, un “reencantamiento” objetual (Martín-Barbero, 1995, p. 5) donde poetizar objetos aparentemente inocuos de la vida cotidiana en tiempos de plena vigencia de la *jaula de hierro*, en un escenario donde la racionalidad instrumental actúa transversal y burocráticamente en la jerarquización simbólica de la cultura, el arte y la ciencia.

En el devenir de la exposición, la ubicación de *unas obras entre otras* produce un contraste y cierta conflictividad en términos temáticos y estilísticos. La dimensión trágica tramada desde el proyecto curatorial puede ser visualizada en *Mensajes cifrados*, el sector que nos ocupa de la exposición y que adquiere características diferentes: sobre una de las paredes del Museo, se pueden observar carteles de chapa amurados —en su mayoría, oxidados—, perforados con orificios que parecen ser de balas y con múltiples inscripciones: “Andrews, Abarrotería”, “Cantina Gaby”, “Costurería Doña Zonia”, “Electrónica Daniel”, “Se venden tortillas”, “Cantina Silvita”, “Incaparina” y señalética vial, entre otras (Imagen 1). Como dijimos, los materiales que conforman estos carteles son el resultado de la recolección de chapas que el artista realizó a lo largo del tiempo en sus recorridos entre México y Guatemala.¹

¹ Pueden verse más imágenes de esta serie en <https://www.darioescobar.com/es/images/>

Estos letreros estaban baleados cuando los encontró. Según comentó Escobar (17 de abril de 2023), estas chapas lo remitieron a los trabajos del artista alemán-mexicano Mathias Goeritz (1915-1990), específicamente a sus obras abstractas tituladas “Mensajes dorados”, formadas por placas de metal con orificios, en las que aludía a lo sagrado de forma indescifrable.

Imagen 1. *La palabra es de plata, el silencio de oro*, Darío Escobar, 2022.



Fuente: Fotografía tomada por Emiliano Sánchez Narvarte

En cada uno de estos carteles publicitarios, que remiten a un potencial comercio, se visualizan orificios que permiten *mirar* a través

de ellos. ¿Qué se puede mirar? Si las horadaciones son representaciones concretas de balaceras, tal como comenta el artista, lo que vemos a través de ellas son los paisajes de la violencia que Escobar entiende como, por un lado, normalizados, y por otro, inexplicables, como los mensajes encriptados de las obras de Goeritz (Escobar, 17 de abril del 2023).

Sin aludir explícitamente a imágenes violentas en su literalidad —como podrían ser cuerpos, tonalidades en rojo o imágenes de cadáveres en la vía pública— la exposición de la cartelería con las marcas de la balacera se presenta como síntoma, parafraseando el título de la obra de Antonio Berni de 1932, de que *la muerte acecha en cada esquina*. Esta alusión puede ser entendida como una modalidad de lo inminente. El atractivo de pensar al arte como espacio de la inminencia, afirma García Canclini (2010), procede de que en parte “anuncia algo que puede suceder, promete el sentido o lo modifica con insinuaciones. No compromete fatalmente los hechos duros. Deja lo dicho en suspenso” (p. 12). Así, en esta parte de la exposición, el artista actúa más como un insinuador que como un pedagogo. El síntoma de la violencia y de la muerte no es explicado al público, sino sugerido en los orificios, transfigurado en los carteles.

En la instalación de Escobar se pueden identificar determinadas búsquedas artísticas y referencias estéticas, como en el caso del argentino Antonio Berni o del informalismo latinoamericano, respecto a la utilización de objetos que no buscaban ningún tipo de armonía con la realidad. Más bien, a partir de la recuperación de materiales abandonados por la utopía desarrollista y modernizante, desde el arte se comenzaron a reutilizar *desechos* industriales, maquinaria fragmentada y chatarra formando personajes con cigüeñales y engranajes. Entendemos que Escobar, con su trabajo, no procura una restitución de totalidades perdidas a partir del paso destructivo de la modernidad, sino que más bien bus-

ca poner de relieve aquello que la modernidad, el capitalismo y la violencia producen. Esta cartelería oxidada, al igual que los *bumpers*, parecen reconstruir visualmente la crueldad de la experiencia de la vida urbana en grandes ciudades de Guatemala o México. Esa muerte que acecha en cada esquina se acentúa en el hecho de que las balas circulan por la ciudad en múltiples direcciones. Es un tiempo en el que parece que, en términos de Martin Heidegger ([1927] 2007), morir violentamente es “*la posibilidad más peculiar, irreferente e irrebasable*” del conjunto de posibilidades que el sujeto tiene en su vida: la muerte le es *inminente* al sujeto (p. 374). Ante los signos de aquello que puede acontecer, ¿qué hacer?, ¿hacia dónde ir? Conceptualmente, los carteles atravesados por los disparos son publicidades más o menos típicas de comercios de barriadas populares que ofrecen una gama de objetos de consumo claves de la “modernización” y el “desarrollo”: la electrónica, la organización moderna y racional del espacio urbano con su debida señalización y marcas de empresas de refrescos transnacionales como *Crush*. Como efecto no saldado en las periferias del capitalismo, la cartelería remite a la producción y a los espacios de comercialización de alimentos y de nutrición popular. Esto puede observarse en el caso de la abarrotería, las tortillas y en el singular cartel de Incaparina.

Queremos poner de relieve el caso de la publicidad de Incaparina. Elaborada a finales de los años cincuenta, en Guatemala —tierra donde nació Darío Escobar— por el Instituto de Nutrición de Centroamérica y Panamá (Incap), fue utilizada como un alimento clave para combatir la desnutrición infantil dado su contenido saludable: libre de grasa saturada, grasa transgénica, colesterol y sodio. Esta función política y social de la Incaparina adquiere un sentido especial si pensamos que, en la exposición, las políticas regionales vinculadas a la cultura, la salud y la alimentación, así como esa franja de la población con un grado de desnutrición que la consumía, no escaparon a la bala-

cera de los conflictos sociales, económicos y urbanos en el capitalismo contemporáneo.

Al pensarse en relación con la totalidad de la muestra de Escobar, la cartelería atravesada por las balas, como diría George Didi-Huberman (1997), puede ser entendida como una *red de relaciones* que, articuladas, configuran una singular experiencia cultural de la vida en las grandes metrópolis, especialmente en la ciudad de Guatemala y en la ciudad de México. En la cartelería atravesada por orificios de bala convergen tácticas de supervivencia de los sectores populares para vender y comprar objetos de primera necesidad, con dinámicas económicas del capitalismo transnacional observadas en la circulación y venta de refrescos, alimentos y electrónica extranjera. A ello se suman los balazos, resultado de situaciones de violencia social y urbana no identificables, pero que atraviesan al mercado y al bienestar que pueda garantizar el Estado. De esta manera, consideramos que en esta obra se configura estéticamente una experiencia cultural asfixiante en la que los cruces de las expectativas de felicidad producidas por el Estado y el mercado han sido rotas, incumplidas. Este efecto no se observa en los grandes centros comerciales, sino que, siguiendo la puesta en escena de Escobar, adquiere mayor visibilidad en *la periferia de las economías capitalistas periféricas*, en las barriadas populares. En esa urgencia por sobrevivir, la huida, la errancia por territorios peligrosos, puede presentarse como un camino para alcanzar otro horizonte, aunque este implique otros escenarios de hostilidad.

El riesgo de la esperanza

La exposición fotográfica *Migración* se presentó en el Centro Cultural Clavijero de Morelia (Michoacán) entre el 24 de noviembre del 2022 y el 26 de febrero del 2023. La muestra dio a conocer el resultado del Concurso Nacional de Fotografía organizado por Cuartoscuro y la Fundación mexicana del Banco Francés, realizado en 2008, en el

que se expusieron imágenes tomadas por 50 fotógrafxs sobre la problemática de la migración.² Previamente a su llegada al Clavijero, la muestra había circulado por Cuernavaca, Chihuahua, Zacatecas y San Luis Potosí, entre otros lugares, con el objetivo de visibilizar las complejas situaciones que experimenta una multiplicidad de sujetos en los procesos migratorios. Entre otrxs artistas y fotógrafxs, en la exposición se podían observar trabajos de David Meneses de La Paz; Luis Ángel Aguilar, Ernesto Moreno, Jorge Ríos Ponce, Agustín Estrada de Pavía; Edgard Robledo Mecatepec, Gabriela del Carmen y Ada Lorena Guevara León.

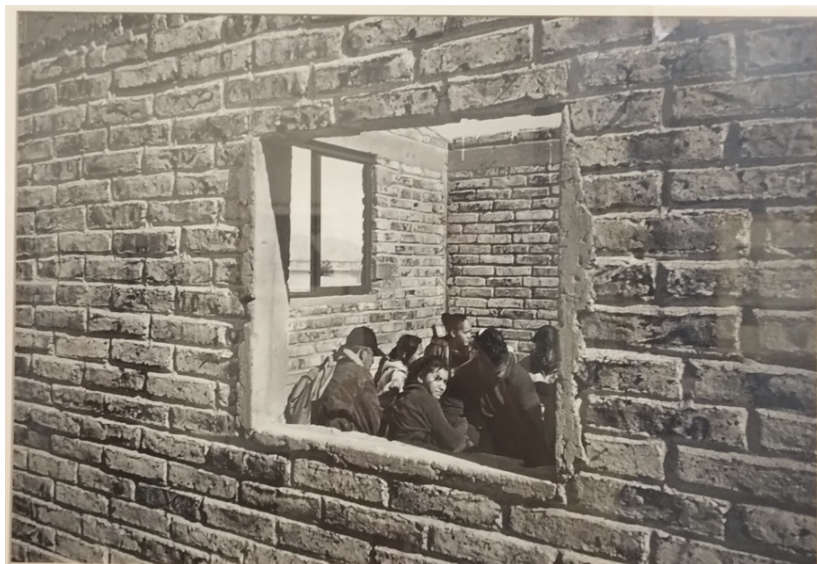
En México existe una importante tradición de estudios que reúnen imágenes representativas de la vida, la cultura y las prácticas cotidianas en zonas fronterizas, como puede ser Tijuana, entre otras. En muchos casos, los análisis elaborados por García Canclini, Safa y Grobet (1989) y García Canclini, Castellanos y Rosas Mantecón (1996) —por nombrar solo dos ejemplos— destacan las posibilidades de la fotografía como práctica artística, instrumento de investigación y de conceptualización de la realidad social. Tempranamente, Gisèle Freund ([1976] 2017) había destacado que las representaciones visuales de lo social se habían convertido en documentos de lo real, “abriendo nuevas perspectivas antes ignoradas” (p. 182). Este valor epistemológico fue incorporado a las ciencias sociales en Argentina en el trabajo de Vila y Jelin (1987), donde se analizaba la vida cotidiana de los sectores populares urbanos. Siguiendo los planteos de Susan Sontag (2003), nos interesa recuperar las imágenes elaboradas sobre y por los pueblos, no tanto como recordatorio del martirio y el sufrimiento “de la muerte, el fracaso, la persecución”, sino como modo de acentuar el “milagro de la supervivencia” (p. 101). Sobre todo, en tiempos en los

² Pueden verse algunas imágenes de la muestra en <https://cultura.michoacan.gob.mx/noticias/centro-cultural-clavijero-recibe-la-exposicion-migracion-de-la-fundacion-bbva/>

cuales el desarrollo de dispositivos mortales ha mejorado sus técnicas de eliminación de la vida de aquellos *otros* que se consideran coyunturalmente “indeseados” y/o “peligrosos”.

La obra del artista visual Javier Ramírez Limón (1960-2018), titulada *Migrantes ocultándose de la patrulla fronteriza*, posibilita pensar y trazar hipótesis sobre la elaboración simbólica de los imaginarios sociales, las vicisitudes y dilemas que emergen cuando los sujetos se lanzan a buscar un mejor destino. Además, puede ser pensada en continuidad con la exposición de Escobar porque pone en el centro de la discusión ciertos aspectos de la violencia y su impacto en la vida cotidiana. En la fotografía tomada por Ramírez Limón (Imagen 2) se observa a seis o siete personas sentadas en el interior de una construcción: sin aberturas ni techo, indica la imagen precaria de un espacio que se ha convertido en un resguardo provisorio. Las personas están relativamente abrigadas en esa casa trunca, en la que, debido al plano desde el cual la fotografía fue tomada, se ve a través de las aberturas no solo el interior, sino un fondo en el que se alcanza a distinguir una zona desierta y un cerro. En la imagen se pueden trazar distintos planos: en el primero de ellos, el más próximo al punto de vista del observador, se ven los ladrillos exteriores y una abertura incompleta de la construcción; en un segundo plano, se identifica a las seis o siete personas, una de las cuales observa al observador; en el tercero podemos mirar una segunda abertura, también incompleta, el interior de la construcción y la carencia de techado y, en un cuarto plano, el escenario “natural” en el que se sitúa este proyecto de casa donde se encuentran estas personas.

Imagen 2. *Migrantes ocultándose de la patrulla fronteriza.*
Javier Ramírez Limón. Los Vidrios, Desierto de Sonora, 2007.
Fotografía, 16 x 20”



Fuente: Fotografía tomada por Emiliano Sánchez Narvarte

Lo que suponemos es una casa en construcción abandonada en medio de una zona desértica, se ha convertido en un resguardo precario y contingente para estos migrantes que, buscando un mejor destino, resolver deseos, necesidades y urgencias, se han lanzado a cruzar la frontera. En ese camino están siendo perseguidos por la patrulla fronteriza; no sabemos si fueron detenidos o no. Aunque es una incógnita si lograron pasar hacia el país vecino o fueron deportados, la fotografía de Ramírez Limón capta un movimiento táctico: un uso fugaz del espacio. En términos de Michel de Certeau ([1990] 2000), las tácticas se despliegan en un espacio que no se controla, sobre el cual no se tiene el poder de dominar. Es un espacio en el que se debe actuar en un “terreno que impone y organiza la ley” (p. 43).

Esta red de relaciones (Didi-Huberman, 1997) que puede leerse en la imagen, le propone al espectador completar imaginariamente el sentido de esa historia. Al respecto, John Berger (2021) ha señalado que todas “las fotografías son ambiguas” porque fueron “arrancadas de una continuidad histórica” (p. 86) y, sin embargo, un instante fotografiado adquiere significación en la medida en que quien la mira, le puede otorgar un sentido más allá de sí. El significado, no siempre explícitamente presente, surge —según el crítico de arte londinense— cuando se le puede otorgar a la fotografía “un pasado y un futuro” (Berger, 2021, p. 87).

La fotografía de Javier Ramírez Limón posibilita esa instancia de otorgamiento de sentido señalada por Berger, en tanto podemos inscribirla en una trama diacrónica y sincrónica, pero no por lo que la imagen deja ver, sino por la dialéctica visual que surge cuando la observamos. Adoptando nuevamente los términos de Didi-Huberman (1997), se puede decir que la obra *Migrantes ocultándose de la patrulla fronteriza* está “corroída por aquello que le falta”. Es decir, lo que alude se acentúa por su ausencia y es “imaginariamente fundamental para el sentido de aquello que vemos” (p. 62). ¿Qué vemos? Un conjunto de sujetos que se ocultan de la ley en su intento por llegar desde México a Estados Unidos. Esta huida se puede enmarcar en las formas de violencia que Escobar muestra en sus carteles. Aun a sabiendas del riesgo que ello supone *a priori*, la imagen pone de relieve la experiencia de la ley acechando. Estxs ciudadanxs se desplazaron de los espacios que habitaban imaginando otros territorios para un mejor vivir. Sin embargo, la fotografía indica un proceso contrario: el desalojo como política migratoria de los Estados Unidos. Se desaloja del territorio, en términos conceptuales, solo aquello que resulta intolerable, que provoca malestar social y displacer. Este es uno de los fundamentos de todo proceso represivo: rechazar y alejar algo cuya sola presencia se vuelve insoportable. No obstante, esta idea no es explicitada en la

fotografía, sino que la posición de desprotección de los sujetos retratados es una posible lectura en un contexto de violencia al que están sometidos tanto por un presente acuciante como por el que acecha en el camino hacia un futuro imaginariamente prometedor.

Esta forma de la inminencia se observa en la configuración estética de la imagen sin que el autor deba explicar aquello a lo que refiere. La aparente paradoja que se puede interpretar en la fotografía de Ramírez Limón es que el resultado de la búsqueda de un nuevo territorio donde habitar implica enfrentarse a un desalojo represivo. Esa violencia es tal, que el conjunto de personas que se observa en la imagen se protege de la ley en una casa sin ventanas, sin puertas, sin techo y arrojados a la precariedad.

Una casa para todos los mundos

La organización Zapantera Negra es resultado de la asociación entre los movimientos sociales y políticos Panteras Negras y el zapatismo.³ Esta alianza se basó en encuentros que se dieron entre 2012 y 2016, donde confluyeron las ideas de ambos grupos y surgió la necesidad de plantear acciones conjuntas. El desarrollo de Zapantera Negra fue impulsado por Caleb Duarte y Mía Eva Rollow, dos artistas que buscaban nuevos espacios de expresión. En estos encuentros tomó parte Emory Douglas, artista y antiguo ministro de Cultura del partido Black Panther, quien había sido invitado para trabajar con pintores, tejedoras y artistas zapatistas y dar a conocer sus resultados. Según Duarte:

Zapantera Negra presenta una colección de obras encendidas colectivamente por el impulso y la necesidad del público de ma-

³ Panteras Negras nació en Estados Unidos a mediados de los sesenta para luchar por los derechos de las personas negras y denunciar la discriminación. El zapatismo, por su parte, surgió a principios de los noventa en Chiapas (México) con el objetivo de plantear una nueva forma de organización que reclamaba los derechos de lxs indígenas y campesinxs.

nifestarse, protestar y crear comprensión, empatía y servir como herramienta para imaginar alternativas a un sistema dañino y violento que no tenemos que aceptar (Duarte, s.f., párr. 4; traducción propia).⁴

Tiempo antes de la llegada de Duarte y Rollow, militantes del zapatismo habían ocupado un edificio que pertenecía a la ONU en San Antonio de las Casas (Chiapas), con el objetivo de buscar notoriedad internacional y denunciar la falta de derechos. Este espacio se convirtió en EDELO (nombre surgido de la sigla de “En donde era la ONU”), residencia colectiva y espacio de creación artística.

Fruto de estos encuentros y procesos creativos surgieron una serie de resultados entre los que se encuentra *En Donde Era La ONU (EDELO)*, la instalación con forma de casa producida por Zapantera Negra entre 2012 y 2022. La obra está formada por nueve paneles de madera intervenidos con acrílico y en su interior alberga diversos objetos. Forma parte de la exposición colectiva “Giro gráfico: como el muro en la hiedra”⁵ que, como dijimos, fue organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Aquí nos referiremos a la que se realizó en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de Ciudad de México, entre el 26 de noviembre del 2022 y el 28 de mayo del 2023. Participaron de la elaboración de la casa *En Donde Era La ONU (EDELO)* artistas y colectivos invitados como Gran Om, Carla Astorga, Saul Kak y anónimos zapatistas. La instalación, con forma de casa, está sostenida por pilotes de alturas escalonadas que la dejan inclinada —lo que genera, según la curadora

⁴ “Zapantera Negra presents a collection of works ignited collectively by the public’s urge and necessity to demonstrate, protest, and create understanding, empathy, and to serve as a tool for imagining alternatives to a harmful and violent system that we do not have to accept”.

⁵ La exposición fue curada por la Red Conceptualismos del Sur (RedCSur) y coordinada por Ana Longoni, André Mesquita, Guillermina Mongan, Sol Henaro Palomino, Sylvia Suárez y Tamara Díaz Bringas.

Ana Longoni, la sensación de inestabilidad—; tiene el exterior pintado y escrito con acrílico; en su interior contiene carteles, telas bordadas, objetos, fotografías y otras producciones visuales⁶ (Longoni y otros, 2022) (Imagen 3).

Imagen 3. *En Donde Era La ONU (EDELO), Zapantera Negra, 2022.*



Fuente: Fotografía tomada por Emiliano Sánchez Narvarte

En la parte externa de los paneles se encuentran elementos que conjugan ambos colectivos, como la leyenda “Black Lives Matter”⁷ y, a su lado, un texto poético de la leyenda maya de Ixchel:

*Que mañana al oriente naveguen la vida y la libertad en la palabra
de mis huesos y sangres, mis crías. Que no mande un color. Que*

⁶ Una vista completa de la casa se encuentra en <https://www.facebook.com/watch/?v=1146487926258614>

⁷ “Las vidas negras importan” es una frase que se popularizó al calor del reclamo por el asesinato de George Floyd, en 2020 en Minneapolis.

no mande ninguno para que ninguno obedezca y que cada quien sea lo que es con alegría. Porque la pena y el dolor vienen de quien quiere espejos y no cristales para asomarse a todos los mundos que soy.

En el mismo panel dice “La montaña”, que se refiere a la travesía planeada por lxs zapatistas para atravesar el océano Atlántico en 2021. Pretendían arribar a Vigo (España) y desplegar allí una bandera con la palabra “Despertad”. Tal como explica el subcomandante Galeano (también conocido como subcomandante Marcos) del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), esta gira buscaba realizar un recorrido por varios países para sembrar sus ideas (Enlace Zapatista, 2021). La travesía está representada en la casa de Zapantera con el nombre de la misma y la imagen del barco que navega en el océano. La idea de una esperanza que se abre, tanto para “despertar” a Europa como para invertir el viaje de la conquista de América, permite entender la casa también como una utopía decolonial.

En el interior de la instalación se despliega, a nuestro entender, su mayor potencia. El espacio abierto de la casa (desde las paredes hacia las puertas) invita a ingresar y experimentar una intertextualidad compuesta por un conjunto de elementos que reúnen dialécticamente, en un mismo espacio, estéticas diversas y consignas políticas. Afiches que originalmente pertenecían a las Panteras Negras, telas con bordados chiapanecos, muñecos, banderas del EZLN, otras con los colores de la insignia nacional mexicana, otras más con una pantera bordada, tapices que representan a lxs campesinos, entre diversos elementos, componen un panorama inmersivo en las luchas, las ideas y las utopías del zapatismo y de lxs militantes negrxs estadounidenses.

Así, la estética del afiche más vinculada a la lucha de las Pantera Negras se encuentra con los tapices bordados de tradición chiapaneca. Esta dialéctica visual (Didi-Huberman, 1997) generada al ingresar en la casa —y preanunciada en el exterior— no acaba en una mera

combinación de estilos: allí persisten elementos propios de ambas culturas que dialogan entre sí y que cruzan elementos simbólicos sin buscar una homogeneidad plena.

Puntualmente, dentro de la casa observamos los carteles que identifican la intersección producida entre los dos grupos que forman Zapatera Negra. Se trata de una obra creada por Omar Inzunza Pérez, conocido como “Gran OM”, para el encuentro realizado en 2012. En la imagen confluyen la mitad del rostro de una mujer zapatista con el pañuelo rojo que cubre la parte inferior de su cara, sobre un fondo amarillo junto al nombre “Zapatismo”, y la mitad del rostro de un hombre afrodescendiente con un gorro y el texto “Black Panther Party”, sobre un fondo pleno negro. La imagen resultante es un aporte significativo para pensar en la forma que dio lugar a la unión de los dos grupos. Por un lado, la presencia de una mujer y un varón; por otro, las características que identifican ambos colectivos, los fondos de diferente color, y, finalmente, los nombres de cada uno presentan la convergencia estética y política en la que no se pierden las historias, los atributos ni las particularidades de cada grupo. En este sentido, el afiche, pero también la casa en su totalidad, adquiere una forma paradójica de unidad-diferencia que refuerza la potencia política del conjunto.

Es, posiblemente, este efecto de sentido el que permite pensar que la casa (se) abre a una experiencia de intercambio social y cultural, diferente de la imposición y de la asimilación de una cultura en otra. Incluso, es notable que las lenguas de la casa convivan casi sin necesidad de traducción. Esto nos permite identificar un contraste con la casa derruida en la que se asilan y ocultan las personas fotografiadas por Ramírez Limón. En la casa *EDELO*, la invitación al encuentro es una propuesta en la cual se puede alojar y contener al otro constituido por múltiples desigualdades en relación con una ley universalizante e indiferenciada que expulsa lo que no se ajusta al patrón de poder:

es un espacio habitable que se opone al riesgo de vida que implica el cruce de fronteras sin permiso, el acecho de las fuerzas de control y la precariedad de un ambiente sin techo. Esta oposición no es solo relativa a las imágenes que muestran ambas obras, sino a lo que representan en la relación con los contextos y, fundamentalmente, a los imaginarios que muestran y construyen.

En este sentido, Duarte, artista de Zapantera Negra, sostiene que “es importante compartir lo que el arte puede hacer y ha hecho para crear el cambio”⁸ (párr. 5; traducción propia). ¿Qué se propone Zapantera Negra? Un cambio de paradigma, por un lado, con respecto a la convivencia en el marco de las diferencias y, por otro, con relación al ejercicio de las violencias, el racismo y la explotación que la casa permite imaginar y proyectar como un porvenir deseado. Esto implica, como dice Rancière (2011), una “reconfiguración de los lugares”, es decir, operar como “un nuevo recorte del espacio material y simbólico” (p. 33). En este mismo sentido, podemos leer en una de las banderas que cuelgan del techo una frase que dice “I am we” y “yo soy nosotros”. La fuerza de esta frase, que apela a lo colectivo y da cuenta de la forma específica que adquiere esa utopía, esclarece el sentido de la instalación y del imaginario que se propone crear.

La casa contiene ciertas obras reconocibles de Emory Douglas, publicadas por las Panteras Negras, como el afiche de la mujer con fondo abstracto a rayas acompañada por un texto de solidaridad hacia el mundo, y el cartel con un niño cuyos anteojos reflejan escenas de cuidado junto con la frase que afirma que sobrevivirán. Al mismo tiempo, como dijimos, conviven con tapices que contienen mujeres con la parte inferior del rostro tapado con pañuelos —una práctica de lxs zapatistas—, bordados de flores y frases como “No necesitas permiso para ser libres” (*sic*). De igual manera, vemos tapices que conjugan a ambos grupos, como el de la mujer negra apuntando

⁸ “It is important to share what art can and has done to create change”.

con una lanza, vestida con ropa tradicional chiapaneca. Se trata de elementos que afirman la búsqueda de dignidad, libertad y el reconocimiento de derechos. Como dice Duarte, Zapantera Negra busca redefinir una política emancipadora que ponga a la cultura y a la estética en el centro de la vida política (Duarte, 16 de septiembre de 2023, Instagram).

Entendemos que en esta instalación de Zapantera Negra, la casa habilita una experiencia inmersiva del albergar y guarecer, *una casa para todos los mundos*. De esta manera, la autoría colectiva no produciría una relación de desigualdad pedagógica como la que podría pensarse entre vanguardia y proletariado, entre partido y pueblo, entre artista y público. Por el contrario, la obra parece recuperar la idea de que ninguna persona ignora todo y nadie lo sabe todo (Freire, 1993), es decir, que se aprende de manera conjunta a partir de la experiencia en común.

Las imágenes y textos que esta casa proyecta, aun cuando su contenido político sea identificable, no terminan de decir todo aquello a lo que apelan. A diferencia de los dos casos anteriores, la propuesta del colectivo es una apertura hacia un futuro posible, un espacio donde se procura habitar la diferencia, realojar la esperanza y componer utopías que reconstruyan los lazos desarmados y vejados en los procesos de violencia, de desalojo forzado y de huida. Aquí, la perspectiva de un porvenir dichoso, producido a partir de una existencia colectiva, impulsa a pensar en lo que está por ser, en lo que se imagina como posible. Recordemos que, para García Canclini (2010), el arte se sitúa en la inminencia porque tiene una relación oblicua con “lo real”. De este modo, el sentido no está dado tanto por la expresión directa de los mensajes individuales que pueblan la casa, sino por lo que anuncian, por lo que resulta inminente.

Esto nos lleva a pensar en la politicidad de la instalación. Según Rancière (2011), el arte es político “por la clase de tiempos y espacios

que instituye, por la manera que recorta este tiempo y puebla este espacio” (p. 33). En este sentido, para continuar con los términos de Rancière (2011), la casa de Zapatera Negra propone una suspensión de la experiencia sensible ordinaria, puesto que procura la producción colectiva de un mundo diferente al actual, el imaginario de un espacio comprensivo y donde las jerarquías sociales, los roles y la funciones no se ajusten a un orden racista y explotador.

Al mismo tiempo, en la reunión de ambos grupos, la instalación de Zapatera Negra pone en cuestión una temporalidad homogénea. A las espacialidades diferentes (Estados Unidos y México) y a las modalidades estéticas heterogéneas, se suma la yuxtaposición de luchas que se originaron y desarrollaron en tiempos muy distintos (los años sesenta y los años noventa del siglo pasado). Esa dislocación temporal, fuera de una cronología progresiva, potencia la experiencia de habitar la casa. Esto se logra cuando la estética sesentista de los afiches norteamericanos y las formas del bordado artesanal chiapaneco se reúnen en una reivindicación *más allá de todo tiempo*. Podemos leer este efecto con el concepto de anacronismo que postula Didi-Huberman (2006), entendido como “un síntoma [que] jamás sobreviene en el momento correcto, [sino que] aparece siempre a destiempo, como una vieja enfermedad que vuelve a importunar nuestro presente” (p. 44).

Esta obra, como síntoma de un presente en crisis, importuna o estremece porque provoca, con todo lo anterior, la pregunta por el mundo sobre lo común y sobre las experiencias posibles. Justamente, si la política da lugar a que aquellos que no tienen voz ni tiempo para lo público disputen el lugar que se les asigna y pongan en discusión lo común (Rancière, 2007), Zapatera Negra hace emerger en el debate artístico ese espacio y tiempo donde personas negras, indígenas y campesinas polemizan sobre el orden actual e imaginan otros.

Reflexiones finales. El porvenir de una ilusión

Identificar e intentar volver inteligibles algunas prácticas culturales, así como el orden en que los sujetos y las cosas intervienen en ellas, invita a pensar con mayor atención el carácter coyuntural de sus arbitrariedades. Es decir, lo social —si alguna vez no lo fue de otra manera— se ha convertido en un laberinto de tácticas y estrategias, de tensiones y luchas en los múltiples escenarios de la vida.

En este trabajo procuramos adentrarnos en uno de esos laberintos: el de lxs desplazadx y acogidxs en ciudades de México. Como todo laberinto, la vida de lxs migrantes tiene un punto de partida y uno de llegada, pero el camino está lleno de azares, riesgos y peligros que pueden impedir lograr el tan ansiado objetivo. El camino, un tanto sinuoso, partió de una exposición artística en el Munal en la que se pudo leer un fundamento posible para iniciar la marcha: la violencia social que se despliega en las periferias del capitalismo figurada en la disposición de una cartelería popular atravesada por disparos de balas en la instalación *Mensajes cifrados* de Escobar. Aludiendo a la obra de Berni, hablamos de cómo la muerte, en la experiencia social de una franja de la sociedad, es vivida como eso que acecha en cada esquina.

Tomamos dicha obra como estrategia narrativa para analizar la elaboración de imaginarios sociales en territorios desamparados, ligados en este primer momento con una necesidad forzada de marcharse, quizá sin saber exactamente hacia dónde, porque lo que prima no es el lugar, sino la urgencia. La idea de errancia, en este aspecto, nos resultó útil para indicar los sentidos tanto en el desplazamiento físico —tan frecuente en condiciones de violencia— como a la manera de una mudanza simbólica desde la expulsión a la contención colectiva. “Lo urbano se nos impone en la errancia, y a la postre es receptáculo de la errancia misma”, como afirma Alcantud (2005, p. 19). Por otro lado, no puede darse por sentado que, si bien ciertas condiciones pudieron haberse acentuado en las últimas décadas, como sostiene

David Le Breton (2011), durante años los sujetos se “han movilizado de un lugar a otro”, se “han *desvivido*” como resultado de la “producción cotidiana de los bienes necesarios para su existencia, en un cuerpo a cuerpo con el mundo” (p. 17; destacado en el original).

Las obras de Escobar y Ramírez Limón muestran de diferente manera las condiciones de vida que llevan a ese desamparo. Los carteles perforados de Escobar transmiten una idea de violencia inminente en ciudades de Guatemala o México, en combinación con símbolos del consumo capitalista en las grandes metrópolis. Seguidamente, la fotografía *Migrantes ocultándose de la patrulla fronteriza* presenta la imagen de indefensión en el desplazamiento desde México hacia Estados Unidos. La proyección de un futuro de aquellas vidas a las que las obras parecen aludir, lejos de la certidumbre, la serenidad y la meditación, se organiza entre lo que persiste y lo que varía en la experiencia vital: en ese *between* parecería alojarse la esperanza.

En la producción de Zapantera Negra, la casa *En Donde Era La ONU (EDELO)*, surgida de la confluencia de los colectivos Panteras Negras y Zapatistas, promete un futuro de convivencia entre culturas y sin violencias. Puede ser leída como un contrapunto con las ideas producidas en las muestras anteriores. La obra de Zapantera Negra propone una nueva forma de vida, un espacio donde, aunque sea de manera provisoria, las subalteridades pueden alojarse. Siguiendo el lenguaje de Castoriadis ([1975] 2013), “las significaciones imaginarias son *creadoras* de objetos y organizadoras del mundo” (p. 560), que, en el caso analizado, podemos observar en su vocación por construir un espacio de convivencia diverso. En términos simbólicos, la *casa* puede ser leída como la materialización de un significado “emergente que busca reorganizar, redeterminar una multitud de significados” existentes (p. 562) para alterarlos y, de ese modo, afectar en términos estéticos y políticos el orden capitalista y la configuración privada de la propiedad. La potencia de estas nuevas elaboraciones simbólicas,

como la casa de Zapantera Negra, radica en que elaboran un significado cuyo “referente” —o materialidad— está en *construcción permanente* con el objetivo de instituirse como una nueva modalidad de relacionarse de los sujetos entre sí y con la naturaleza.

Las errancias de los imaginarios encarnados en las obras que analizamos se caracterizarían por una búsqueda de puntos más o menos fijos donde asirse, siguiendo las ideas de Alcantud (2005), espacios de cierta estabilidad. Vemos esto de distintas maneras: una errancia que se va constituyendo desde el sitio de ejercicio de las violencias hacia la huida a un lugar promisorio. Para alcanzarlo hay que atravesar zonas de riesgo extremo y se experimentarán otras formas de explotación y, por último, también lo observamos en una casa que *promete* —sin garantías— la utopía del resguardo. Esa estabilidad, aunque nunca absoluta, también podría ser pensada en un futuro promisorio y utópico, en un espacio de construcción colectiva. Según Beatriz Jaguaribe (2007), ello se acentúa en tiempos de crisis de los imaginarios de futuro, de pérdida de espacios públicos y de experiencias colectivas rupturistas. En escenarios donde los horizontes y las promesas de un futuro de bienestar se opacan, en los que las disputas por conceptualizar y nombrar lo real se tensionan de manera permanente, aquellos sujetos marginados por los intentos fallidos de ordenar las ciudades materializan formas de lo simbólico que proyectan deseos, necesidades, demandas sociales, políticas y económicas, y amplían el campo de lo imaginariamente posible.

Referencias bibliográficas

- Alcantud, J. A. G. (2005). *La ciudad vórtice: lo local, lugar fuerte de la memoria en tiempos de errancia*. Anthropos.
- Art Nexus (2022). Darío Escobar. La palabra es plata, el silencio es oro. <https://www.artnexus.com/es/news/62ed3eeeb426d929471ca158/dario-escobar-la-palabra-es-plata-el-silencio-es-oro>

- Berger, J. (2021). *Para entender la fotografía*. Gustavo Gili.
- Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets.
- Cortázar, J. (1973). *Libro de Manuel*. Sudamericana.
- Echeverría, B. (2000). *La modernidad de lo barroco*. Era.
- Duarte, C. (s.f.). *Zapantera Negra: An Artistic Encounter Between Black Panthers and Zapatistas*. Caleb Duarte. <https://www.calebduarte.org/zapantera-negra>
- De Certeau, M. ([1990] 2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Ediciones Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo.
- Duarte, C. (16 de septiembre del 2023). Presenting today at @calarts.art for the Visión 2030 Earth Edition, come check out the days events - Charla today on EDELO [Imagen]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CxRBHHIyoq/?next=%2Foledirtypatrick%2Ftagged%2F&hl=es-la&img_index=1
- Escobar, D. (17 de abril del 2023). Darío Escobar: Encrypted Messages. Featuring Escobar and José Falconi, with María Argel and Enrique Aureng Silva. *The Brooklyn Rail* [Archivo de vídeo]. <https://brooklynrail.org/events/2023/04/17/dario-escobar-encrypted-messages/>
- Freund, G. ([1976] 2017). *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili.
- Freire, P. (1993). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz Editores.
- García Canclini, N., Castellanos, A. y Mantecón, R. (1996). *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: Mé-*

- xico, 1940-2000. UAM-Iztapalapa/Grijalbo.
- García Canclini, N., Safa, P. y Grobet, L. (1989). *Tijuana. La casa de toda la gente*. INAH-ENAH.
- Heidegger, M. ([1927] 2007). *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica.
- Jaguaribe, B. (2007). *O choque do real. Estética, mídia e cultura*. Rocco.
- Le Breton, D. (2011). *Elogio del caminar*. Siruela.
- Longoni, A. y otros (2022). *Giro gráfico: como en el muro la hiedra*. UNAM/MUAC.
- Martín-Barbero, J. (1995). Secularización, desencanto y reen-cantamiento massmediático. *Diálogos*, (41).
- Rancière, J. (2007). *El desacuerdo: política y filosofía*. Nueva visión.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Capital Intelectual.
- Red Conceptualismos del Sur (2022). *Giro gráfico. Como el muro en la hiedra*. Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario Arte Contemporáneo.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara.
- Subcomandante Galeano (2021). *La Ruta de Ixchel*. Enlace Zapatista. <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2021/04/26/la-ruta-de-ixchel/nggallery/page/1>
- Vila, P. y Jelin, E. (1987). *Podría ser yo*. De la Flor.

Quienes escriben

Coordinadores

Eva Natalia Fernández

Es Licenciada en Docencia del Arte, Maestra en Arte Contemporáneo y Cultura Visual y Doctora en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad por la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ). Sus líneas de investigación versan en torno a los estudios visuales, los estudios culturales, los museos y el patrimonio, el campo curatorial latinoamericano y el Giro Desantrópico. Es docente en las Licenciaturas de Historia y de Humanidades y Producción de Imágenes, en la Maestría en Estudios Históricos y en el Doctorado en Teoría Contemporánea. Es Responsable del Laboratorio de Investigación y Producción Visual del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias de la Facultad de Filosofía. Dentro de sus últimas publicaciones destacan: *Contaminar los relatos: materialidades y representaciones desantrópicas* (2025) en Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas, *Borderline: representaciones de la violencia y prácticas emancipadoras en la obra de Teresa Margolles* en la revista Artelogie [En línea](2024) y *Peregrinaciones y quipus: nudos y trazas en la piel de la tierra* (2024) (en coautoría con Alejandro Vázquez). Ha sido *Professeur invité* pour l'année universitaire 2023-24, Universidad París 8, es Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (nivel Candidato) (2022-2025).

Ana Bugnone

Es Licenciada en Sociología y Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Se especializa en Sociología

del arte y Estudios visuales. Actualmente se desempeña como Investigadora de CONICET y Profesora de *Cultura y sociedad* y *Sociología del arte y los objetos visuales* (FaHCE-UNLP). Ha dictado cursos y conferencias en Holanda, México, Brasil, Chile, entre otros. Publicó libros como autora o Coordinadora, entre ellos, *Edgardo Vigo. Arte, política, vanguardia* (2017), *Estudios sociales del arte. Una mirada transdisciplinaria* (2020), *Cultura, arte y sociedad. Argentina y Brasil: siglos XX Y XXI* (2021), además de artículos y capítulos de libros. Dirige los proyectos de investigación *Entre Argentina y Brasil: particularidades históricas, socioculturales y políticas en el arte, la visualidad, el cine y la literatura* (s. XX y XXI) (IdIHCS-UNLP/CONICET), el PICT *Prácticas y objetos culturales en Argentina y Brasil. Un abordaje decolonial y Mujeres artistas bonaerenses: relevamiento, catalogación, análisis y difusión del archivo del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti* (CONICET–Prov. de Buenos Aires). Recibió el premio Egresada Distinguida de Posgrado de la UNLP. Integra la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos y el Núcleo de Sociología del Arte de la Universidad de Chile.

David Alejandro Vázquez Estrada

Es Doctor en Multiculturalidad, intervención social y desigualdad por la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla. Es docente de Teoría de la cultura, La dimensión simbólica de la cultura y Antropología urbana en la Licenciatura en Antropología, la Maestría en Estudios Antropológicos en Sociedades Contemporáneas y en el Doctorado en Teoría Contemporánea de la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ). Sus temas de investigación se desarrollan en torno a las relaciones cultura-naturaleza, giro desantrópico, patrimonio cultural inmaterial, identidad y memoria, dilemas de la ciudad y lo urbano y estudios críticos del turismo y la gentrificación. Es responsable del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias FFI (Universidad Autónoma de Querétaro) y jefe de la División de Investigación y Posgrado de la misma Facultad. Sus últimas publicaciones son *Nuevos ecosistemas interpandemia. Retos y posibilidades desde*

las humanidades (2024), con Enrique Fernández Domingo; *Somos lo que comemos. Alimentación y gentrificación en dos centros históricos declarados por la UNESCO* (2024) (en coautoría con Mahalia Ayala) y “Genealogías desantrópicas. Abordajes visuales para hilar nuevos parentescos” (2024) (en coautoría con Eva Fernández). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (Nivel 1) y actualmente dirige el proyecto “Gentrificación y turismo. Discursos, acciones y conflictos derivados desde las declaratorias de patrimonio enunciadas por la UNESCO” financiado FONFIVE-2024 de la Secretaría de Investigación.

Autores

León Felipe Barrón Rosas

Es Maestro en Letras Mexicanas y Doctor en Letras Latinoamericanas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus temáticas de interés y formación son Literatura latinoamericana, Teoría literaria, Teorías estéticas del siglo XX y XXI, Teorías críticas latinoamericanas y deconstrucción. Sus últimos trabajos publicados son *Severo Sarduy y Lezama Lima: la herencia en tiempos de aflicción* (2024), *La escritura política del neobarroco de Severo Sarduy* (2023) (en coautoría con Carla Suárez) y *El neobarroco: crítica a la modernidad capitalista* (2023). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (nivel Candidato), Profesor-investigador de Tiempo Completo con perfil PRODEP (Programa para el Desarrollo Profesional Docente) y actualmente es Coordinador de Artes Ediciones de la Facultad de Bellas Artes de la UAQ (Universidad Autónoma de Querétaro) y director de la revista académica *Hartes* de la misma institución.

Agustina Boyezuk

Es Profesora de Educación Física por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ejerce la docencia en el ISFT N° 227, a cargo de la materia *ESI en las prácticas deportivas*. Trabaja sobre la relación entre educación de los cuerpos y las sensibilidades, principalmente sobre

los discursos sexogenerizados que se producen y (re)producen en los deportes y en la educación física, a través del análisis de discursos referidos a la formación profesional, a la práctica y enseñanza de los deportes. Al mismo tiempo, es Estudiante de la Especialización en Educación Géneros y Sexualidades y doctoranda en la (FaHCE-UNLP), con beca doctoral del CONICET. Es autora de *Las canchas como territorios políticos. El voleý femenino argentino, una experiencia colectiva en El deporte en agenda: Debates, ideas y encrucijadas del deporte argentino actual* (2022) y dos reseñas que forman parte de *Breves ensayos sobre cuestiones de Educación Física. Relecturas de Romero Brest* (2023).

Marisol Facuse Muñoz

Es Doctora en Sociología del Arte y la Cultura (Université Pierre Mendès-France, Grenoble II), Máster en Sociología del Arte y el Imaginario (Université Grenoble Alpes), Magíster en Filosofía (Universidad de Concepción), Licenciada en Sociología (Universidad de Concepción). Actualmente se desempeña como Profesora Asociada del Departamento de Sociología, FACS, U. de Chile, y Coordinadora del Núcleo de Sociología del Arte y de las Prácticas Culturales. Es autora y co-autora de numerosos artículos sobre arte y sociedad, entre los que destacan: *The Museum as a Laboratory: An Approach to the Experience of Public Museums in Chile* (2024); *Archiva Chilena: prácticas de representación y cultura visual feminista en las instituciones del arte contemporáneo* (2023); *Political Theatre in the 20th Century. Elements for Archaeology* (2022); *La cuestión de la autenticidad en las músicas migrantes: desplazamientos y controversias en el espacio transnacional* (2022); *Los públicos de las escenas culturales migrantes: contribuciones para una sociología de la recepción* (2022).

José Miguel Feregrino Pichardo

Es Licenciado en Ciencias Políticas y Administración Pública por la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ). Actualmente es asis-

tente de investigación en esa misma universidad y autor de la tesis *Genealogía del consumidor de cannabis: Una aproximación biopolítica al prohibicionismo y los derechos humanos* (2023).

Eduardo Lautaro Galak

Es Profesor en Educación Física (2006), Magíster en Educación Corporal y Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), con post-doctorado en Educação, Conhecimento e Integração Social (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil). En sus diversos artículos y capítulos de libro publicados trabaja la relación entre educación del cuerpo y (re)producción política, principalmente a través de analizar genealógicamente discursos referidos a la formación profesional, a la estética, a la imagen en movimiento, al cientificismo, al género, al racismo y a la salud e higiene públicas. En la actualidad se desempeña como Investigador Independiente del CONICET (Argentina) y ejerce la docencia en la cátedra “Educación Física 5” y en posgrados en la UNLP. Es Profesor adjunto y Coordinador de la Licenciatura en Educación Física de la Universidad Pedagógica Nacional. Entre otros, es autor de los libros *Le pieghe del corpo* (2019), *Por uma epistemologia da educação dos corpos e da educação física* (2020) y *Breves ensayos sobre cuestiones de Educación Física. Relecturas de Romero Brest* (2023).

Juan Francisco García Aguilar

Es Licenciado en Derecho por la Universidad Nacional Autónoma de México, maestro en Estudios Avanzados en Filosofía y doctor en Filosofía por la Universidad de Salamanca, España. Actualmente se desempeña como Docente de las asignaturas de Filosofía Contemporánea y de Ética y Contingencia en la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ). Su línea de investigación es la intersubjetividad como reivindicación del sujeto fragmentado. Es secretario académico de la Facultad de Filosofía de la UAQ, Entre

sus publicaciones más relevantes se encuentran los libros *Fragilidad y entendimiento: impresiones del pensamiento kierkegaardiano* (2018) y *La carne que duele: el abandono y la metáfora intersubjetiva* (2021). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (Nivel 1).

Samuel Lagunas Cerda

Es Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, con maestría y doctorado en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Sus temas de interés se centran en el estudio de las literaturas y el cine latinoamericano, con énfasis en la ciencia ficción y la animación. Actualmente realiza tareas de docencia e investigación en la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ), donde imparte asignaturas relacionadas con la Teoría de la Imagen y los Estudios de Cine. Escribe crítica de cine para medios impresos y digitales y es coordinador del proyecto “Archivo Guadalupe Sánchez Sosa: la otra historia de la animación mexicana”. Es autor de tres libros de poesía, entre los que se destaca *Todo lo que es cuerpo es agua en tránsito* (2024). También escribió junto a Raúl Méndez el libro de ensayos *Dios, nueva temporada. Miradas teológicas al cine y la TV en el siglo XXI* (2020). Ha recibido premios nacionales e internacionales por su trabajo poético y es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII) (nivel Candidato).

Alejo López

Es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Se desempeña como Investigador asistente del CONICET con un proyecto centrado en el estudio de las transformaciones del Latinoamericanismo contemporáneo a partir de los procesos migratorios y los nuevos imaginarios en la literatura latinoamericana del siglo XXI. Es Profesor Adjunto de “Literatura latinoamericana II” en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE-UNLP) y ayudante de la misma asignatura en la Universidad de Buenos Aires.

Es Autor de diversos artículos y capítulos sobre literatura latinoamericana y latina de los EE.UU. en medios especializados de América Latina, Europa y Norteamérica. En 2015 publicó *Nideaquínideallá. Antología de Tato Laviera* y en 2019, *Y otras desgracias / And Other Misfortunes. Antología de Luz María Umpierre*, con una traducción y estudio preliminar a su cargo. Actualmente se desempeña como Director del Proyecto *Extraterritorialidad y procesos transnacionales en el Latinoamericanismo contemporáneo* (2022-2023), e investigador de diversos Proyectos de Investigación y Desarrollo sobre literatura latinoamericana contemporánea. Por otra parte, es Conferencista y Profesor dictante de cursos y seminarios sobre literatura latinoamericana y latinoestadounidense en universidades de la Argentina, Brasil y Alemania.

Ilse Mayté Murillo Tenorio

Es Licenciada en Historia por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), Maestra en Estudios Históricos por la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ) y Doctora en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad (UAQ). Sus temas de investigación están centrados en el diálogo entre el cine y la historia, representaciones de la violencia en el cine de ficción y documental, archivos y memorias cinematográficas. Se desempeña como Docente de la Facultad de Filosofía de la UAQ, en la Licenciatura en Humanidades y Producción de Imágenes, Maestría en Estudios Históricos y la Licenciatura en Realización Cinematográfica (Facultad de Artes). Sus últimas publicaciones son *El sueño a la distancia. Lugares de memoria en los documentales El edificio de los chilenos y La cordillera de los sueños* (2023) (en coautoría con Samuel Lagunas Cerda), *Usos y tendencias de la animación documental en el siglo en América Latina* (2023) (en coautoría con Samuel Lagunas Cerda) e *Imaginarios de las infancias en el cine mexicano del narcomundo: los casos de Vuelven y Noche de fuego* (2022) (en coautoría con Samuel Lagunas Cerda). Actualmen-

te, es responsable del proyecto *Cine, archivos y memorias: prácticas de organización, conservación y preservación del archivo fílmico Guadalupe Sánchez Sosa* (FONFIVE-UAQ). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (Nivel I).

Raíza Ribeiro Cavalcanti

Es Doctora en Sociología por la Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Máster en Sociología (UFPE), Cientista Social (UFPE) y Periodista por la Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP). En la actualidad se desempeña como Docente de *Sociología Crítica del Diseño, Pensamiento Contemporáneo y Comunicación y Sociedad* de la Universidad de Santiago de Chile. También como Coordinadora del *Estudio Diagnóstico de Políticas Institucionales en Artes y Humanidades* para la Red en Artes y Humanidades del Consorcio de Universidades Estatales (CUECH). Es autora y coautora de artículos sobre arte, imaginarios, museos, archivos e instituciones de la cultura, entre ellos, *Imagens dissidentes: a persistência do desejo na construção de imaginários heterodoxos* (2023), *Archivos Migrantes: memoria y devenir de las prácticas culturales de comunidades de personas migrantes* (2023) y *The Museum as a Laboratory: An Approach to the Experience of Public Museums in Chile* (2024). Es miembro de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLAT), y de grupos y proyectos de investigación en la Universidad Nacional de La Plata (Argentina) y la Universidade Federal do Paraná (Brasil).

Emiliano Sánchez Narvarte

Es Profesor en Comunicación y doctor en Comunicación por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), maestrando en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Universidad Nacional de San Martín (USAM). Se especializa en la historia intelectual de los estudios en artes en América Latina en el siglo XX. Es docente de la cátedra Introducción a los Estudios Sociales, Culturales y Ambientales y

de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur. Coordinó y escribió el estudio introductorio del libro *Innovaciones artísticas y rebeliones sociales*, de Néstor García Canclini (2024). Publicó los libros *Antonio Pasquali. Un itinerario intelectual transnacional* (2022) e *Intelectuales y políticas de comunicación en América Latina* (2020).

Martina Scalise

Es Profesora de Educación Física por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (FaHCE-UNLP). Desarrolla su actividad docente en el nivel inicial, primario y secundario dependiente de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires (Argentina) y en el nivel superior, en el curso de ingreso a la carrera de Educación Física en la (FaHCE-UNLP). Sus temas de investigación son la educación física, la cultura física y el deporte en el primer peronismo: el caso de los Torneos Evita (1948-1955). Es autora de una reseña que forma parte de *Breves ensayos sobre cuestiones de Educación Física. Relecturas de Romero Brest* (2023). Obtuvo una beca de estímulo a la vocación científica (2021) por el Consejo Interuniversitario Nacional, Argentina.

José Domingo Schievenini

Es Maestro en Estudios Históricos por la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ) y doctor en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Se desempeña como Profesor-investigador de tiempo completo. Sus líneas de investigación son la historia de las drogas y la historia del narcotráfico en México, así como las actuales políticas públicas en materia de sustancias; temáticas que aborda desde la historia jurídica, la historia global y las teorías contemporáneas del derecho penal y del derecho constitucional. En el pasado reciente ha presentado resultados de sus investigaciones en la Alcohol and Drugs History Society Conference en la Universidad de Utrecht

y en la Universidad de Shanghai, y también dentro de la Breaking Convention en la Universidad de Greenwich. Publicó artículos de investigación en obras colectivas editadas por University of Chicago Press y por el MIT Press y coordinó los libros *Drogas, historia y derecho: crisol del continente americano* (2022) y *La prohibición de las drogas: un análisis multidisciplinar* (2015) Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (Nivel 1).

La presente edicion de
*Imaginarios Expandidos. Perspectivas interdisciplinarias
sobre cuerpos, ecosistemas y ciudades.*
Se publicó en Noviembre del 2025.

Este libro propone distintas perspectivas interdisciplinarias a propósito de las categorías de cuerpo, ecosistema y ciudad en la producción de imaginarios que se expanden trascendiendo los registros de lo cultural, social o político. Más que tratarlas como dimensiones separadas, en este texto se recogen experiencias de las corporalidades, los territorios y las agencias a partir de su vinculación y práctica en el mundo. Es una apuesta teórica que encuentra en el desvanecimiento de las fronteras disciplinarias las condiciones de posibilidad que invitan a experimentar, con una perspectiva integradora, la colaboración entre cuerpo, ecosistema y ciudad. De esta manera, el libro está organizado en tres apartados que revisan, partiendo de la transversalización del conocimiento, las problemáticas en relación con las políticas del cuerpo y las corporalidades politizadas, las agencias territoriales y los ecosistemas posibles y, finalmente, las ciudades revueltas y memorias en tránsito. En los diez capítulos que integran este libro se reflexiona —en clave interdisciplinaria— desde la literatura, el cine, las artes visuales, la antropología y la filosofía, sobre objetos de estudio diversos como los museos y los monumentos, la memoria, el consumo medicinal de plantas, los cortometrajes y los acontecimientos históricos de violencia, que son estudiados desde la producción de imaginarios que suscitan reflexiones que subvierten los abordajes simples repensándolos en clave local y planetaria.