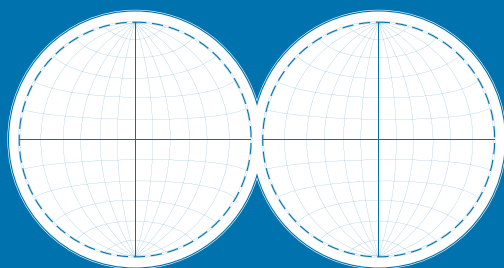




**Geoes
téticas
del
Caribe**





Geoes



téticas del Caribe



7 Presentación Seminario Geoestéticas del Caribe 2010

11 42 Salón Nacional de Artistas.
Seminario de Geoestéticas del Caribe
Javier Gil

15 Parajes de la isla encallada, tras las huellas de la criollización
Alberto Abello Vives

39 Espacialidad, performance, auto-exotismo
Amalia Boyer

51 Lo que deviene: desde el cuerpo hasta el paisaje
Oscar Leone

61 La relación arte y territorio
Aproximaciones a una geoestética a partir de Deleuze y Guattari
Gustavo Chirolla

75 Los viajes del viento
Ciro Guerra

77 El patio de la casa como territorio estético y su relación con el espacio artístico
Néstor Martínez Celis

85 El carnaval.
Geoestética y visualidad en el Caribe de Colombia
Eduardo Hernández Fuentes



89 Aproximación a una geoestética
de la visualidad en Cuba y otros
enclaves del Caribe
Ibís Hernández Abascal

109 Un salón horizontal en geoestéticas
Rafael Ortiz

117 El trabajo del artista
Esteban Álvarez

121 Vocal o bozal o vocantes de un vocógrafo,
Roberto Burgos Cantor
Adriana Urrea

143 Rescate del vacío
Roberto Burgos Cantor

149 Los territorios de la vida.
Interpretación de la cosmovisión
wayuu desde una mirada poética
Miguelángel López-Hernández

155 Un Caribe sin melanina.
¿De qué Caribe me habla usted?
Manuel Zúñiga M.

167 Biografías

Presentación Seminario Geoestéticas del Caribe 2010

Geoestéticas del Caribe desarrollará su segunda versión en Santa Marta los días 21, 22 y 23 de septiembre, como antesala y parte del 42 Salón Nacional de Artistas el cual tendrá lugar en la región Caribe. El 42 Salón Nacional recoge las curadurías y creaciones producidas en las distintas regiones del país a lo largo del 2009, pero no lo hace mecánica ni pasivamente, el Caribe opera como un anfitrión que desplaza al visitante y se ve desplazado por el accionar de este. En un diálogo artístico e intercultural algunas obras y acciones visitantes se redefinirán en su contacto y relación con el Caribe.

El propio mundo caribeño, como lo ha planteado Glissant, se define relacionalmente y por tanto, sólo es pensable desde una poética de la relación abierta a lo nuevo. Una Geoestética plantea las relaciones entre estética y territorio, produciendo acciones artísticas en la demarcación y creación del mismo, con posturas corporales, gestos, sonidos, composiciones de elementos expresivos, conjunciones rítmicas de actividades, en la conversión de una materia en materia expresiva. Es así como el arte detona una suerte de expresividad geo-gráfica, una especie de gesto de creación de mundo que se realiza habitando un espacio, relacionándose con él, pensando y sintiendo desde un lugar, se produce así un proceso de territorialización por medio del cual se constituye un espacio vital, que al recorrerlo, experimentarlo, dejarse afectar por él, hace que las experiencias estéticas resalten las fuerzas que lo habitan, los deseos que pujan por manifestarse, emergen intensidades y mundos posibles que descansan esperando ser activados. En ese sentido tales prácticas y experiencias producen conocimiento y pensamiento no sobre la realidad sino con ella.

El seminario se centrará en las relaciones de lo visual con el territorio Caribe a partir de planteamientos alrededor del concepto de “Geoestética”, se irá conduciendo dicha noción al campo de lo visual, para finalmente darle un marco conceptual a algunas de las acciones del 42 Salón Nacional de Artistas, abrirá su reflexión a un diálogo más amplio entre la cultura del Caribe y otras disciplinas y prácticas artísticas alrededor de la relación de estética y territorio.

AGENDA:

Geoestéticas del Caribe,
Santa Marta,
Museo Bolivariano
de Arte Contemporáneo –
Quinta de San Pedro Alejandrino:
21, 22 y 23 de septiembre de 2010

Martes 21

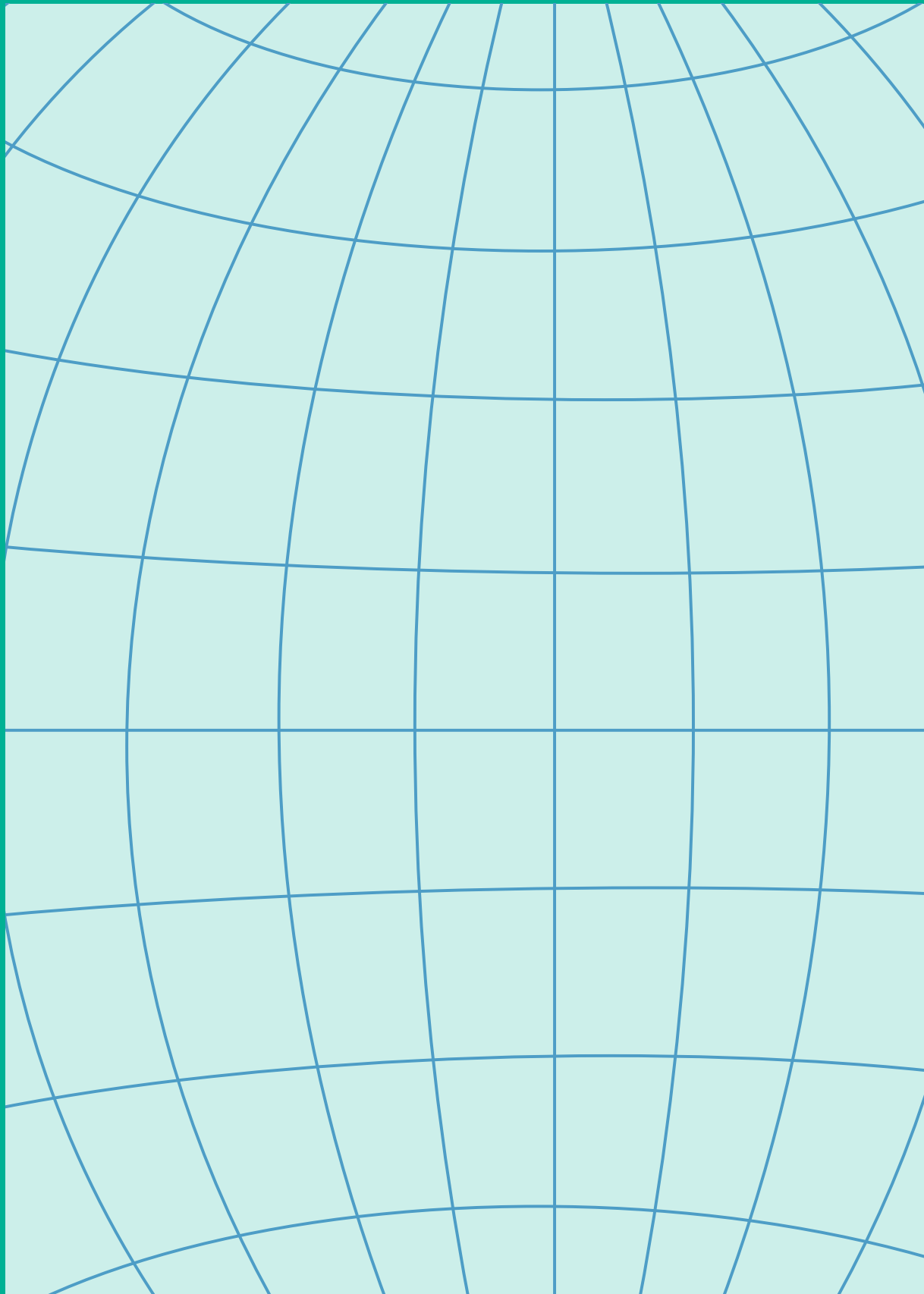
- 8.30-9.00 a.m. Sesión inaugural
- 9.00-10.00 a.m. Parajes de la isla encallada, por Alberto Abello Vives
- 10.00-10.20 a.m. Receso
- 10.30-11.30 a.m. Espacialidad, performance y auto-exotismo,
por Amalia Boyer
- 11.30-12.30 a.m. Lo que deviene, por Oscar Leone
- 12.30-2.30 p.m. Receso Almuerzo
- 2.30-3.30 p.m. La relación arte y territorio, por Gustavo Chirolla
- 3.00-3.30 p.m. Los viajes del viento y las relaciones de una estética
cinematográfica con el territorio Caribe,
por Ciro Guerra
- 3.30-4.30 p.m. Participantes Mesa redonda Gustavo Chirolla, Amalia
Boyer, Ciro Guerra y Oscar Leone.
Modera: Alberto Abello
- 4.40-5.00 p.m. Receso
- 5.15 p.m. Proyección de la película *Los viajes del viento*
de Ciro Guerra

Miércoles 22

- 8.30-9.30 a.m. El cielo dentro de mi casa, por Néstor Martínez
- 9-30-10.30 a.m. Geoestética y visualidad en el Caribe de Colombia, por Eduardo Hernández
- 10.40-11.00 a.m. Receso
- 11.00-12.00 a.m. Geoestética y visualidad en el Caribe, por Ibis Hernández
- 12.30-2.30 p.m. Receso Almuerzo
- 2.30-3.30 p.m. Un salon horizontal en geoestéticas, por Rafael Ortiz
- 3.30-4.15 p.m. Zona Franca en el Salón Nacional. Artistas extranjeros activando el territorio y comunidades del Caribe. Esteban Alvarez y artistas internacionales invitados
- 4.15-5.30 p.m. Producción visual y producción de territorio. Participan en la Mesa redonda Ibis Hernández, Eduardo Hernández, Néstor Martínez y Esteban Álvarez. Modera Rafael Ortiz
- 5.30-5.45 p.m. Receso
- 5.45 p.m. Proyección de la película *¿...Y cómo para qué de arte de qué...?* de Diego García Moreno

Jueves 23

- 8.30-9.30 a.m. Nuevos desarrollados; geoestéticas del Caribe, por Adriana Urrea
- 9.30-10.30 a.m. Palabra y territorio, por Roberto Burgos Cantor
- 10.30-10.50 a.m. Receso
- 11.00-12.00 p.m. Los territorios de la vida, palabra y territorio wayuú, por Miguel Ángel López
- 12.00-1.00 p.m. Un Caribe sin melanina, por Manuel Zuñiga, lectura de Martha Herrera
- 1.00-2.00 p.m. Mesa redonda con la participación de Adriana Urrea, Roberto Burgos y Miguel Ángel López. Modera Javier Mejía



42 Salón Nacional de Artistas. Seminario de Geoestéticas del Caribe

Javier Gil

Aproximación a una Geoestética

Una Geoestética plantea las relaciones entre estética y territorio. Se producen acciones artísticas en la demarcación y creación de territorios con posturas corporales, gestos, sonidos, composiciones de elementos expresivos, conjunciones rítmicas de actividades, en la conversión de una materia en materia expresiva. Esta relación y producción mutua de arte y territorio excede al hombre como lo demuestra el comportamiento de ciertas especies.

Se generan prácticas geográficas desde lo estético, y prácticas estéticas desde y con el territorio. El arte detona una suerte de expresividad geográfica. Una especie de gesto de creación de mundo se realiza habitando un espacio, relacionándose con él, pensando y sintiendo desde un lugar. Se produce así un proceso de territorialización por medio del cual se constituye y vitaliza un territorio como espacio fundamental.

Más allá de extensiones en un territorio, se movilizan intensidades, fuerzas y potencias. La experiencia estética mediante palabras, sonidos, gestos, colores, imágenes y corporalidades las acciona como modo de reacción ante un conjunto de situaciones específicas. Así se configura el territorio como espacio vivido. Ese despliegue estético puede modificar las coordenadas y definiciones de un territorio, produciéndose un acontecimiento de sentido, una creación de mundo. Al entrar en

relación con este, al recorrerlo y experimentarlo, al dejarse afectar por el territorio, las experiencias estéticas nombran y hacen visibles las fuerzas que lo habitan, los deseos que pujan por manifestarse, hacen emerger intensidades y mundos posibles que descansan esperando ser activados. En ese sentido, tales prácticas y experiencias producen conocimiento y pensamiento no sobre la realidad, sino con ella.

Experimentamos en y con el territorio para responder a lo que nos sucede. Cultura y territorio se gestan mutuamente. Por un lado se preserva y se le da continuidad a una cultura y a una tradición mediante ciertos acoplamientos y repeticiones de comportamientos en y con el territorio. Pero también la cultura (y sobre todo el arte como instancia creativa) rompe modelos, normas y referencias, produciéndose desterritorializaciones y nuevas reterritorializaciones. Se construye saber y sentido tanto en la constitución y conservación de un territorio, como en su pérdida, en la pérdida de referencias y en la necesidad de construir otros territorios liberando otras formas de vida y otros sentidos. Piénsese en los fenómenos de desplazamiento forzado de grupos poblacionales, o en la multiplicidad de referencias de un mundo globalizado e intercultural que producen una cultura destradicionalizada, desligada del territorio físico y abierta a una pluralidad de estímulos de distinta procedencia. Nuevos territorios se configuran desde la pérdida misma de sentido. Se configuran resistencias vitales y nuevas de formas de vida respondiendo a cambios y alteraciones. El arte también surge como poder de creación y de desfamiliarización con lo instituido y regularizado como cultura.

Posibles desarrollos de una Geoestética

- * Prácticas culturales que estabilizan una relación con el territorio a partir de gestos repetidos y de la orquestación de elementos. Son prácticas que consolidan modos de ser, tradiciones culturales, donde participan expresiones estéticas. En este punto cabe dar cuenta de las relaciones establecidas entre elementos culturales con elementos geográficos (como el río, el mar, la montaña).
- * Prácticas artísticas que toman aspectos de la cultura y los desterritorializan creando nuevas sensaciones estéticas, recomposiciones, composiciones novedosas que solo aparecen con las mismas obras de arte. En este caso, el arte no es representación de una realidad dada sino creación, reterritorialización, creación de realidad y territorio, liberación de fuerzas y mundos posibles que claman por visibilizarse. Se practica el lugar recogiendo signos culturales, pero al anular sus conexiones y gramáticas habituales se configuran nuevos usos y sentidos.
- * Prácticas artísticas y culturales que más que representar elementos geográficos los emplean como elementos expresivos o devienen con ellos. Se trata de experimentaciones con el territorio desde las cuales se producen relaciones de gran intensidad entre el sujeto y la tierra, la fauna y la flora.

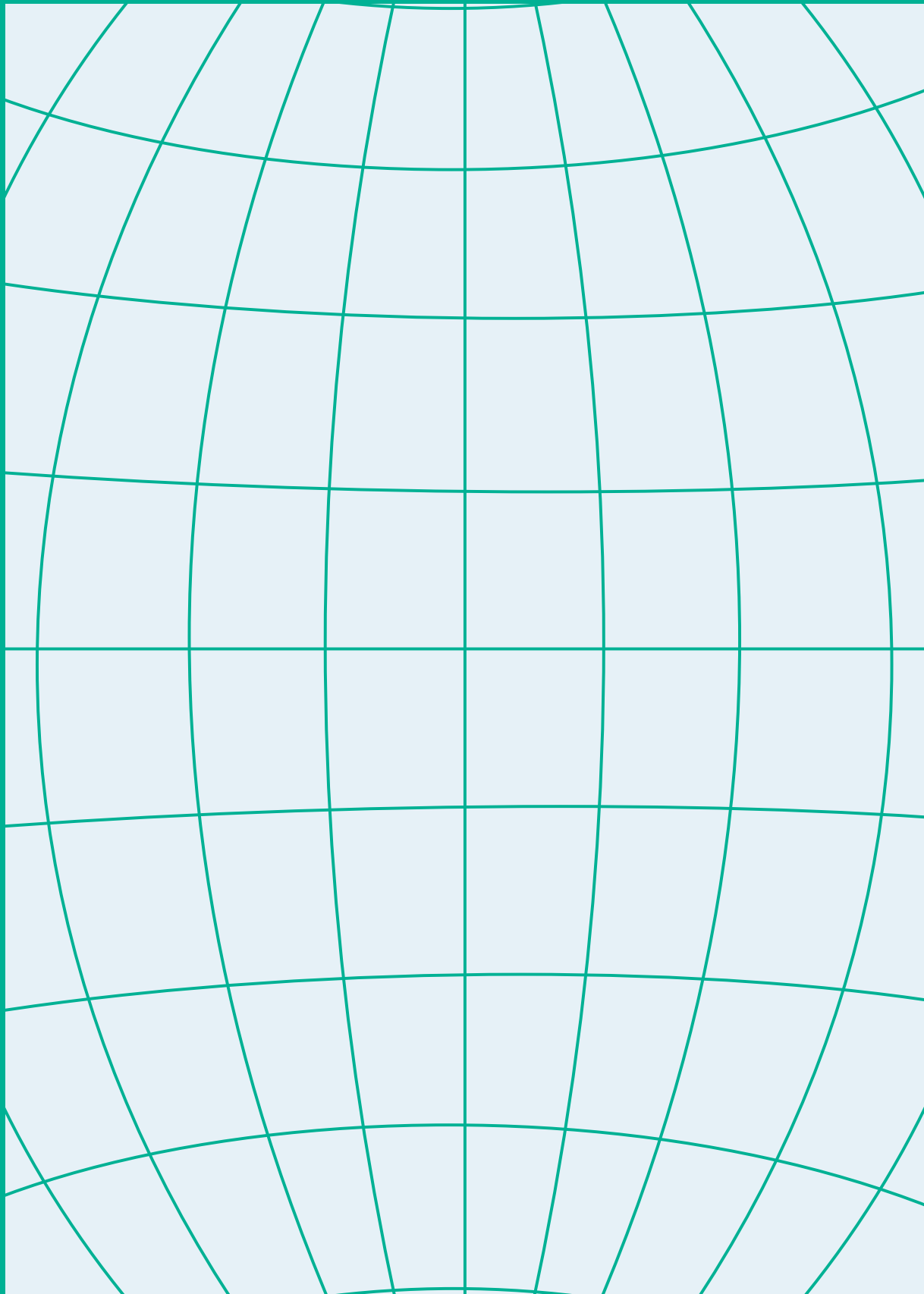
- * Acciones corporales que metaforizan o simbolizan elementos del territorio. Acciones corporales, culturales o artísticas, en las que se escenifican acoplamientos y composiciones con elementos del territorio, bien sea de manera ritual o en otros contextos vitales.
- * Producción de sonoridades y ritmos, literarios o musicales, estrechamente relacionados con el paisaje natural y cultural. Imaginarios geográficos y su asociación con elementos estéticos: el mar, el desierto, la montaña.
- * Expresiones estéticas múltiples que concurren en una especie de instalación-composición multisensorial. El carnaval y la fiesta.
- * Mutaciones culturales generadas desde la respuesta estética a desplazamientos territoriales.
- * Construcción de nuevos territorios culturales desde una poética de la relación entre diversas culturas.

En un Seminario de Geoestéticas es factible situarse en uno u otro aspecto, lo fundamental es hacer explícito la forma como se produce pensamiento, conocimiento y expresión desde el lugar que se habita. O hacer visibles las correlaciones entre construcción de territorio y prácticas artísticas. O favorecer un diálogo entre prácticas y desarrollos teóricos: posibilidad de dimensionarse y enriquecerse mutuamente entre prácticas estéticas y culturales, y prácticas teóricas y filosóficas. O propiciar un diálogo entre materias expresivas (disciplinas artísticas) alrededor de estas preguntas y situaciones; por ejemplo, establecer afinidades entre un ritmo literario y un ritmo sonoro desde un territorio particular.

Geoestética del Caribe y 42 Salón Nacional de Artistas

El 42 Salón Nacional de Artistas (que se llevará a cabo desde septiembre de 2010 hasta febrero de 2011 en el Caribe colombiano) iniciará con el Seminario de Geoestéticas del Caribe. Este sirve de plataforma para algunas de las acciones y reflexiones implícitas en el Salón Nacional. Recoge las curadurías y creaciones producidas en las distintas regiones del país hechas en 2010, pero no lo hace mecánica ni pasivamente. El Caribe opera como un anfitrión que desplaza al visitante y se ve desplazando por este. En un diálogo intercultural, algunas obras y acciones visitantes se redefinirán en su contacto y relación con el Caribe. Este, como lo plantea Glissant, se define relacionalmente y por tanto solo es pensable desde una poética de la relación abierta a lo nuevo.

Esta acción del Salón Nacional se complementará con las actividades de artistas extranjeros cuya práctica se desarrollará en diálogo con algunas comunidades del Caribe. De este modo, la apuesta curatorial concibe el territorio como vector de y en movimiento, expuesto a prácticas artísticas que lo activen y dinamicen de maneras impredecibles. Estos encuentros corroboran esa figura, derivada del propio Glissant, ligada a una estética archipiélica por la cual el pasado —lejos de perpetuarse en una identidad atemporal— se modifica desde los apremios del presente.



Parajes de la isla encallada, tras las huellas de la criollización

[montaje en construcción]¹

Alberto Abello Vives

0

Introducción bajo la fuerte lluvia

He tenido el honor de abrir este seminario sobre Geoestéticas del Caribe, preámbulo al 42 Salón Nacional de Artistas, por invitación del Ministerio de Cultura, el colectivo Maldejo y el Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo (MBAC). Me ha parecido apropiado, en esa búsqueda de un pensamiento caribeño, salir al encuentro del Caribe colombiano como territorio del espacio geográfico sede del Salón. Lo haré desde la perspectiva de las tensiones contemporáneas entre lo global y lo local, la incidencia de las fuerzas que rigen los flujos de la llamada globalización y el acontecer político, económico, social y cultural de esta región subnacional de Colombia. Recurriré a ilustrar algunos asuntos locales aquí tratados con obras de artistas que, con sus aportes en el campo de la plástica, contribuyen a pensar el Caribe. Si bien la historia de la plástica del Caribe colombiano se encuentra signada por esa salida al territorio, al contexto urbano, social y natural, contribuyendo a explicar la región que se habita, surge la pregunta, que se mantiene a lo largo del presente ensayo, sobre las aportaciones de los artistas actuales a la comprensión de la realidad.

1 Este texto corresponde a la transcripción de la conferencia inaugural presentada por el autor por encargo de los organizadores. Recoge reflexiones, información y análisis que expresan la visión del autor pero que han sido presentados y publicados en otros momentos. En cuanto al concepto de *criollización*, el autor retoma las visiones de Fernando Ortiz (Cuba) y Edouard Glissant (Martinica). La idea de un “montaje en construcción” invita a concebir esta conferencia como parte de un ejercicio de investigación sobre el Caribe que adelanta el autor.

Me complace mucho estar esta mañana nuevamente en Santa Marta. Ciudad que, con la fuerte temporada invernal, ha sufrido, como ya ocurre de manera recurrente, una nueva crisis, cada vez peor, ocasionada por inundaciones producidas por el desbordamiento del río Manzanares.

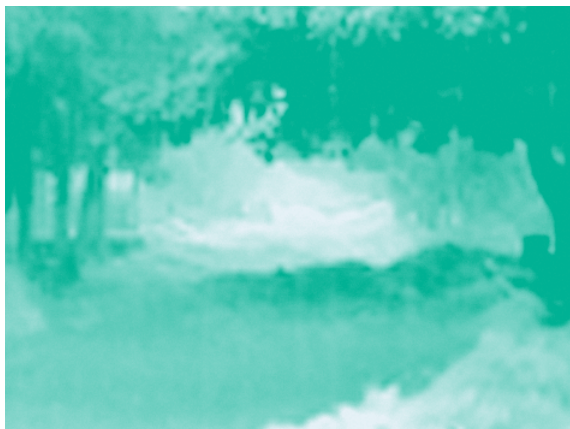
Al iniciarse la ocupación española, esta ciudad conoció la suerte que le esperaba, como primera ciudad fundada, al cambiar el rumbo de los ríos, modificar el clima y romper los eslabones entre el mar y la montaña. Hoy escuchamos con dolor la voz de la montaña que anuncia la tragedia.

Los malos presagios y consecuentes destrozos por las inundaciones que ocurren aquí, o allá donde el artista habita, son la cuenta de cobro por no entender la manera de hacer las cosas de la naturaleza. La pobreza que empuja a los sin techo a ocupar cualquier lugar para buscar la sombra, o la voracidad inmobiliaria que ha llevado a construir enormes torres habitacionales en la desembocadura de los ríos, o la inescrupulosa expansión de la frontera agropecuaria para aumentar la concentración de la propiedad territorial, cualquiera de ellas, hace que lo que ocurre en Santa Marta ocurra también en distintos puntos de un territorio que llamaré, en este ensayo, la Isla Encallada.

Presento aquí esta imagen en la que la exuberancia de la realidad trastoca los sentidos. Se trata simplemente de una fotografía tomada por Gizelle Mazard una tarde de lluvia cualquiera en Barranquilla. Aunque es una fotografía, parece a simple vista un hermoso paisaje —posiblemente fuera del Caribe— pintado por un artista. Y es simplemente la realidad a la que se enfrentan los habitantes de una ciudad caribeña gracias a la improvisación y al insensible olvido en el que caen los grandes temas que afectan sin remedio a estas gentes.

La obra de la artista samaria Teresa Sánchez exhibida en el MBAC hace pocos años, sin embargo, de regreso a Santa Marta —sede del evento—, nos recuerda ese primer río, vital, limpio, lleno de fuerza, gozoso, como los ríos de piedras blancas enormes que el pueblo samario sabe gozarse los fines de semana, pero que quienes tienen a cargo la construcción de la ciudad no han sabido cuidar.

Hemos roto los eslabones, hemos instaurado el desequilibrio. El artista samario Oscar Leone recuerda la Línea Negra de los Hermanos Mayores de la Sierra Nevada:



Sin título, Gizelle Mazard.



Río, Teresa Sánchez.



DentroAdentro, Oscar Leone.

Dice la tradición de los cuatro pueblos indígenas que habitan la Sierra, conocidos como los Hermanos Mayores, que en la protohistoria hubo unos lugares donde Serankwa, el Padre Creador, encontró propicio sembrar la semilla de la vida. A estos espacios se les identificó como lugares sagrados porque allí se guarda la memoria de todas las criaturas, así como las manifestaciones y acontecimientos que ocurrieron o pueden ocurrir en el mundo. Cada uno de estos lugares tiene una madre o un padre espiritual que rigió la existencia de los animales, las plantas, los minerales y, por supuesto, la vida de los hombres. En el ámbito de la relación hombre-naturaleza, desde estos sitios sagrados se establecen los criterios o lineamientos para ordenar y regular el territorio, partiendo de aspectos tan trascendentes como el nacimiento, el bautizo, el matrimonio y

la muerte, así como otros acontecimientos de la vida social, económica y política como la construcción de una casa, la edificación de un templo, la siembra o la tala de un bosque.

La intercomunicación entre estos lugares sagrados y algunos Ezwama (o cerros tutelares) a través de pagamentos o trabajos espirituales realizados por los Mama (autoridades tradicionales de estos pueblos indígenas), materializa la existencia de la Línea Negra —traducción aproximada de la palabra Shibaks en lengua koguían— concepto que hace posible el equilibrio entre el mundo físico y el mundo espiritual y que, por lo tanto, es capaz de mantener a la Sierra (y al planeta) a salvo de la muerte y la destrucción. La ubicación de estos puntos, coincide en muchos casos con cerros, desembocaduras de ríos, algunos acuíferos, espacios lagunares, glaciares y costeros, lugares todos donde se instaura el equilibrio, a través de los ciclos del agua².

Hace algunos años estuve aquí, en esta misma Quinta de San Pedro Alejandrino, para la presentación de mi primer libro de ensayos en cuya carátula se auguraba una región afectada por el ciclón de las reformas neoliberales de los años noventa. Hoy retorno a este lugar para presentar, por la brevedad del tiempo, algunos parajes de esta región subnacional que me he permitido llamar la Isla Encallada.

Es precisa una explicación y quiero comenzar citando a Antonio Benítez Rojo para quien

el hecho de que las Antillas constituyen un puente de islas que conecta de “cierta manera”, es decir de una manera asimétrica, Sudamérica con Norteamérica [...] le confiere a todo el área, incluso a sus focos continentales, un carácter de archipiélago, es decir, un conjunto discontinuo [...] en resumen, un campo de observación muy a tono con los objetivos del Caos [...] La

experiencia de esta exploración ha sido para mí aleccionadora a la vez que sorprendente, pues dentro de la fluidez sociocultural que presenta el archipiélago Caribe, dentro de su generalizada inestabilidad de vértigo y huracán, pueden percibirse los contornos de una isla que se “repite” a sí misma, desplegándose y bifurcándose hasta alcanzar todos los mares y tierras del globo, a la vez que dibuja mapas multidisciplinares de insospechados diseños³.

Al igual que Edouard Glissant, Benítez Rojo utiliza la metáfora geográfica del archipiélago, en este caso integrado por un conjunto de islas que se repiten, metáfora que será apropiada a lo largo del viaje que emprenderemos por los parajes de una isla encallada: el Caribe colombiano como fragmento de ese archipiélago, como una isla más del mar de las Antillas, una de las más extensas y habitadas, pero una isla particular, que además de presentar las mismas características que acercan al resto del conjunto posee rasgos diferenciadores poco explorados que la separan de las demás. Me refiero a su relación con esa “máquina” de la Plantación definitiva para explicar el Caribe hoy, a la independencia “temprana” de la Nueva Granada (Cartagena de Indias en 1811) frente a la mayoría de las Antillas; a la supervivencia y resistencia de población indígena en el actual Caribe colombiano y a la riqueza de tener una diversidad de lenguas indígenas y criollas vivas. La evolución histórica de sus asuntos en los últimos dos siglos ha estado pendiente de la manera como se configura la Nación continental colombiana y buena parte de su actual condición social y económica se explica por las relaciones complejas de Región-Nación. Se trata de una isla atrapada en una problemática nacional, un territorio subnacional que reclama siempre al centro de un país por castigar a los habitantes de su periferia sometiéndolos a precarias condiciones de vida. Un país con un profundo desarrollo regional desigual y, como consecuencia de ello, su Norte ha quedado varado, sin poder arrancar definitivamente. De ahí la metáfora de la “isla encallada”.

Nos encontramos ante una *nueva isla* del Caribe, a la que se ha querido en los últimos años llamar Caribe colombiano y que, en la metáfora, aparece desprendida de la Española en el siglo XV, para dar luego inicio a la ocupación del territorio de los Hermanos Mayores y finalmente encallar en el lugar donde los Andes encuentran al mar Caribe para morir en él. La Isla Encallada es entonces este Caribe colombiano, que no despega, atrapado, por la privación de necesidades y capacidades



Carátula del libro *La región y la economía mundial* de Alberto Abello.

3 Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Editorial Plaza Mayor, San Juan de Puerto Rico, 2010.



Ubicación geográfica del municipio de Galeras.



Cuadros vivos, Festival Folclórico de la Algarroba.

básicas, en el lugar exacto donde la Nación bicentenario está en deuda.

Quiero rendir tributo a los pobladores de Galeras, ese pequeño municipio de Sucre, quienes inspiraron esta exposición de hoy. Cada enero, al despuntar el año, olvidando por momentos la pobreza y el dolor, se congregan para celebrar su Fiesta del Algarrobo. Ellos la hacen apropiándose de una tradición transatlántica que puede apreciarse también en el Festival del vino de la Isla Madeira, en la Semana Santa de San Marcos de Colón en Honduras, en la Semana Santa de Araure en Venezuela, en Cuba, o en Montevideo. Se trata de una celebración con *cuadros vivos* en los que

los mismos pobladores representan acontecimientos de la agricultura, la historia, la política o la religión. Estas fiestas religiosas o patrióticas han sido apropiadas por los habitantes de Galeras que se organizan cada año, por familias y grupos, para plasmar en vivo ilustraciones de libros, revistas o diarios sobre temas tan variados como la mitología local, momentos de la Historia Patria o estampas de la Historia Sagrada.

En homenaje a los hombres y mujeres de Galeras, intento hacer esta mañana una nueva puesta en escena de los *cuadros vivos* con una modificación: en esta ocasión la realidad vuelve al lugar de la ilustración y el territorio y el contexto ingresan de nuevo al “cuadro”, se devuelven a la obra de la mano de un artista. Para ello, tomo prestadas obras de artistas de la Isla Encallada e intento representar con estas —escogidas de manera arbitraria— la realidad. Debo aclarar que posiblemente la intención de los artistas nunca fue la que —repito, de manera arbitraria— le otorgó.

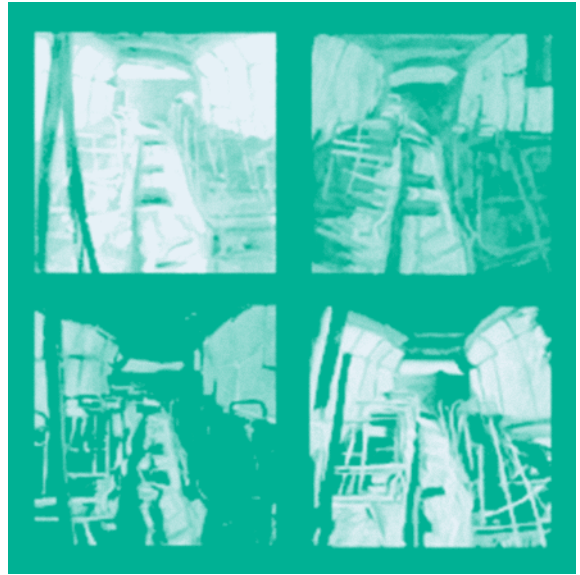
Sin embargo, quisiera insistir en el reconocimiento al arte y la literatura como pioneros en salir al encuentro del Caribe; mucho antes de que se consolidaran los grandes avances en la investigación provenientes de las Ciencias Sociales, fueron los escritores y artistas —incluidos músicos—

de mediados del siglo pasado quienes nos ofrecieron sus aproximaciones al mundo del Caribe. Las obras de Luis Carlos López, Héctor Rojas Herazo, Gabriel García Márquez, Alejandro Obregón, Cecilia Porras, Enrique Grau, Lucho Bermúdez, Pacho Galán, llenaron el vacío de la espera por una academia que aun no despertaba al ejercicio disciplinado de la investigación. Sus discursos poéticos y estéticos son las primeras páginas que conoció esta Isla Encallada. Me arriesgo a plantear que, en el campo de la plástica, esta salida incesante al contexto que grita y quema continúa.

Se presentan aquí varios parajes que a manera de fichas de un rompecabezas sin armar permitan reflexionar sobre esta “Isla” particular, también sin armar. Porque si bien es un territorio que comparte en medio

de la diversidad cultural y ambiental su historia y sus problemas, es muy difícil que aun pueda entenderse como una unidad.

La presentación de los parajes se hace en este texto a la manera de un pasajero. Llevo años estudiando este contexto en, entre, de, desde, para y por el Caribe, pero confieso que tantas veces me he sentido con las manos atadas para explicar este territorio de complejidades. Las ideologías setenteras que privilegian la mirada totalitaria de la Nación, los grilletos institucionales ochenteros que restringen el libre pensamiento o el mismo tsunami de los noventa, cuando se invitó con pretensiones de pensamiento hegemónico a subir a la cresta de la supuesta ola del futuro, han sido momentos para las miradas apenas fragmentarias. Debo insistir que muchas de estas incomprensiones aun están presentes en estos parajes.



Pasajeros, Manuel Zúñiga

Con esta obra de Manuel Zúñiga, rindo homenaje también a la poeta y profesora de la Universidad de Cartagena, Ivón Durán, quien años atrás al salir de clases murió calcinada, frente a la Torre del Reloj y el Camellón de los Mártires, en un fatal accidente provocado por quienes usaban la fuerza y los atentados en nombre de los movimientos sociales. ¿Acaso no se encuentra, en un accidente como ese, una de las tantas razones que sirven para explicar la ausencia en nuestro medio de movimientos sociales en términos de Arturo Escobar?

Dos vías permiten recorrer la Isla Encallada, gracias a ellas, artistas, escritores y científicos han explicado su paisaje. Desde tiempos prehispánicos, la historia de esta Isla Encallada ha sido recorrida por dos caminos paralelos, como lo explicábamos en la sala de Historia del Museo del Caribe⁴:

El camino de la resistencia, la emancipación, las luchas por la independencia, las reivindicaciones sociales y regionales y el camino por la búsqueda incesante de la superación de la adversidad asociada al atraso social y económico y a la estigmatización de su gente, factores que han tenido consecuencias directas en las posibilidades de desarrollo regional. Pero las causas de este atraso no están en su gente, pues la historia de la región también ha sido recorrida por el camino de la creatividad constante y la contribución al enriquecimiento cultural.

En el Caribe colombiano se han renovado y modernizado las letras, los ritmos y la plástica. Acá la cultura popular y el estrecho contacto con el ambiente se convierten en la esencia de la creación transformadora.

4 Transcripción libre de los comentarios de Alberto Abello sobre la historia regional realizados en la Sala de Historia del Museo del Caribe, Barranquilla, 2009.

El canto a los trabajos campesinos, los instrumentos indígenas y africanos y el acordeón europeo interpretados por hombres sencillos; las historias de la gente narradas de boca en boca; los cuerpos voluptuosos de los mulatos; la vida animal y los paisajes marinos han servido de inspiración para la creación. Así, en el último siglo, estos aportes han conquistado espacios y ganado el reconocimiento nacional y las expresiones nacidas en este medio son reconocidas como colombianas en el mundo.

Desde las últimas décadas del siglo XX, el Caribe de Colombia ha sido estudiado desde muchas disciplinas. Los investigadores se han preguntado por las relaciones de la región con la Nación, por el impacto de su inserción en la globalización y la han explicado como parte del Gran Caribe, y entendido como un mundo desigual y diverso.

En el Caribe colombiano la mezcla de elementos supera lo ordinario. Una naturaleza excepcionalmente dotada, una marginalidad extrema y una pobreza creciente no impiden que este sea, al mismo tiempo, la cuna de un pensamiento nuevo y renovador en los más diversos ámbitos humanos y un permanente contacto con lo universal.



Ubicación geográfica del Archipiélago de San Andrés y Providencia.

1

Pienso que el primer paraje de la Isla Encallada debe ser el “caballito de mar” a la deriva a 800 metros del puerto de Cartagena (me refiero a San Andrés y Providencia por su parecido físico con un caballito de mar). En algún momento fui invitado a hablar ante un público conformado por estudiantes isleños de primaria y cuando les pedí que dibujaran sobre un papel el lugar donde vivían, para reflejar con ello la sensación de insularidad, algunos pintaron un enorme pedazo de tierra rodeado de mar. Otros, tal vez percibiendo tempranamente lo que confirmarían siendo mayores, pusieron un punto remoto en la inmensidad del mar lejos de la costa norte

colombiana. Ambas percepciones infantiles evidencian una realidad marcada por el “aislamiento” de una isla que, por circunstancias históricas, ha terminado mirándose a sí misma y a la enorme distancia que la mantiene alejada del resto de Nación a la que pertenece.

Ningún otro paraje de la Isla Encallada muestra, con tanta nitidez, esa doble situación que se vive entre los procesos de configuración de la nacionalidad colombiana, por un lado, y las relaciones incómodas entre la débil nación y la potencia imperial del Norte sumergida en un falso sueño, por el otro.

Tomo prestada de Usungulé esta imagen: *Nation*. Una visión nada particular de la idea de Nación desde la San Andrés incomprendida en los procesos de conformación nacional. Allá nunca “pegó”, como se dice aquí en el Caribe colombiano, la idea de una nación de una sola lengua, armada a partir de un proceso de poblamiento hispano, con una

sola religión... una sola cultura. Aun están vivos los recuerdos de las misiones enviadas, desde las cumbres andinas, para vestir con el uniforme de la colombianidad a esa minoría de colombianos cuya principal riqueza es precisamente la fortuna de enriquecer la diversidad.

Nada de lo que un viajero observa allí, incluido el deseo de mayor autonomía, se escapa a lo acontecido desde la adhesión a la Independencia de la hoy Colombia por parte de los isleños. En ninguna página de las pocas reflexiones que produjo el Bicentenario de la Independencia nacional aparece siquiera reseñado el llanto del pequeño archipiélago colombiano que se agrava todos los días dada su posición geoestratégica para el tráfico de estupefacientes.

En octubre de 2009, cuando fui invitado a presentar mi trabajo *La nieve sobre el mar* en la Universidad Nacional de San Andrés, como parte de un seminario sobre la frontera colombo-nicaragüense, decía:

Si tienen la oportunidad de ver el maravilloso montaje del monólogo *Come back, come back*, realizado por la actriz isleña Marilyn Bizcaíno y dirigido por Juan Carlos Moyano, podrían encontrar allí pistas para responder a las inquietudes que nos produce ese paraje desconocido para los continentales. Es una obra de teatro en la que las mujeres de estas islas del Caribe —abuela, madre, hija—, “doblan y desdoblan el destino profundo de la vida cotidiana, con oficios y nostalgias, con ternura y persistencia; mientras que los hombres van y vienen como la espuma del mar. Los mejores hombres son navegantes o pescadores. Muchos son devorados por las aguas o se vuelven prisioneros de la mala suerte y nunca retornan”⁵.

La indagación previa de la abogada María Matilde Rodríguez⁶ sobre los isleños presos acusados de narcotráfico en las cárceles de México, así como la documentación que posee sobre las decenas de desaparecidos (isleños sobre los cuáles no se ha vuelto a tener noticias), me estimularon a realizar un trabajo de campo en la isla de San Andrés en el que se pudo corroborar, con una gran documentación, que los hijos de los isleños, en gran medida pertenecientes al grupo de la población nativa entre los 18 y los 40 años, se han convertido en una importante fuente de trabajo especializado para el negocio de la droga colombiana.

Posiblemente el modelo de las *travesuras del cangrejo* ha seguido



Nation, Taller Usungulé.

5 *Come back, come back*. Texto de promoción. Monólogo dirigido por Juan Carlos Moyano con la actuación de Marilyn Biscaíno.

6 A ella y a las innumerables voces anónimas de la Isla agradezco infinitamente la colaboración brindada para realizar este trabajo y entender esta problemática.

su curso⁷. Wilson sugirió en sus estudios de antropología sobre la isla de Providencia la interpretación del sistema social a la luz de dos valores afianzados con mucha fuerza: la respetabilidad (heredada de la vieja sociedad colonial, afianzada por la Iglesia católica y buscada activamente) y la reputación que aparece como respuesta a la exclusividad y exclusión de la respetabilidad y “su realización puede algunas veces involucrar actuaciones que, en la visión de lo ‘respetable’, son antisociales, ilegales, o características de quienes están excluidos de movilidad socioeconómica”⁸. Al buscar ganar la reputación, valor que no se hereda y es exigido en mayor medida a los hombres del Caribe, se desarrollan muchas habilidades que se centran en su fortaleza física y espiritual e incluyen el buen vestir y el lucir bien. En ello, el dinero no es un fin, sino un medio y la habilidad para la navegación el rasgo máspreciado. Con una buena reputación se alcanza un lugar en la sociedad, respeto y buen nombre; se consigue un espacio en el mundo y, a la vez que hace la igualdad, se establece la diferencia⁹.

Tal vez nos encontramos ante la última de las *travesuras del cangrejo* como en la tesis de Wilson. Con su piel negra, dominio del inglés y de la lengua criolla, herederos de una tradición de navegantes, condiciones todas ellas que los convierten en un grupo humano con ventajas excepcionales (únicas), los isleños, con una astucia que envidiaría la imaginaria Anance, se han convertido —ante la inexistencia de oportunidades laborales y de generación de ingreso— en agentes del transporte de drogas por el mar Caribe, desde cualquier lugar de la línea costera del continente, en la que realizan actividades grupos al margen de la ley que controlan buena parte de ella, hasta destinos variables en Centroamérica, México o Estados Unidos. Como capitanes y ayudantes de las llamadas *go fast* transportan el cargamento desafiando el rigor de la política antinarcóticos de la principal potencia mundial. A la hora de un fracaso en su misión, les es fácil mimetizarse entre la población de las costas centroamericanas que posee características similares.

Los capitanes y ayudantes de las lanchas rápidas son descritos y reconocidos como muchachos de barrio, queridos por la comunidad, criados en familia con valores y creencias religiosas, deportistas, excelentes alumnos de los cursos de navegación y pacíficos; los mueve la ambición de ganarse el reconocimiento de las mujeres, llamar la atención y alcanzar el modo de vida y alto nivel de consumo que ven en los medios de comunicación (usar

7 Peter Wilson al escribir el epílogo, en 1995, para la segunda edición de su obra *Crab Antics* publicada originalmente por Yale University Press en 1973, se preguntaba si el modelo de las travesuras del cangrejo, entendidas éstas como las relaciones dialécticas entre la respetabilidad y la reputación, que caracteriza los sistemas sociales del Caribe, ha seguido su curso.

8 Mintz, Sydney. “Prólogo” a la segunda edición de *Crab Antics* de Peter Wilson. Ver Wilson, Peter. *Las travesuras del cangrejo*. Universidad Nacional de Colombia, San Andrés, 2004.

9 Wilson, Peter. *Op. cit.*

ropa de marca y adornos de valor, adquirir vehículos nuevos, consumir licores, andar *en bonche* escuchando música). No son propietarios de las embarcaciones o de la droga y mucho menos conocen el negocio. La droga es un mercado con información asimétrica y los isleños participan como agentes en un eslabón de la cadena en el que aportan sólo sus atributos y conocimientos al transporte de la carga por el Caribe occidental, pues dominan lo que otros desconocen: el mar.

Realizan sus primeros contactos en el archipiélago y, una vez tomada la decisión, viajan en línea comercial a Barranquilla o Cartagena, los dos puertos en el continente; allí son recogidos para ser conducidos a hoteles donde son apuntados en una lista de espera para la partida. Por la noche, en medio de la oscuridad, conducen a gran velocidad embarcaciones con motores fuera de borda, guiados por los novedosos aparatos de orientación y enrutamiento, cuyo manejo realizan con gran destreza. Si leemos el discurso sobre la “señalización” del mercado de trabajo con que Spence recibiera el Premio Nobel de Economía en Estocolmo en 2001, diríamos que ha ocurrido una selección racional del equipo humano al satisfacer las expectativas del mercado laboral de las drogas, a pesar de la racionalidad limitada del negocio precisamente por su imperfecta capacidad de previsión. En casos como éste, el resultado es altamente eficiente y facilita mejoras en la productividad; las otras opciones del mercado podrían reducir la eficiencia, aumentar los costos y rebajar la productividad.

Los isleños sólo tienen tres opciones: coronar (cumplir la misión, hacer la entrega y recibir el pago satisfactoriamente), caer presos o morir. Los términos del acuerdo con los dueños del negocio organizados en micro carteles sólo conciben la primera posibilidad¹⁰. Pero entre estos, los isleños poseen alta reputación para satisfacer las necesidades de transporte. Se reitera entonces con ellos una modalidad de contratos sucesivos conocida en la teoría económica como “contratos incompletos”. Son contratos para prestar un servicio demandado de manera recurrente, servicio en el que existe alta incertidumbre y riesgo en ambos lados de la transacción y ocurren permanentes cambios aleatorios (para este negocio: punto de partida, localización del control militar, condiciones climáticas, localización de los receptores de la carga). Al resultar la operación exitosa, parte de los honorarios ingresan a la isla y la circulación monetaria aumenta. Esta forma de trabajo por su condición de ilegal no se reporta y se convierte en el camino a seguir entre los jóvenes. Pero no todos logran coronar, el número de detenidos en el exterior y aislados de su mundo es alto, como lo es el número de desaparecidos pues sus familias no vuelven a saber de ellos¹¹. El dolor familiar, como lo pude constatar en el trabajo

10 Mientras quienes suministran la droga y las *go fast* en el continente están organizados en microcarteles con vínculos con organizaciones militares al margen de la ley, los isleños no actúan de manera organizada.

11 No existe información oficial sobre el número de detenidos en las cárceles de Florida, México y en los países centroamericanos. Ver *The Archipiélago Press*,

de campo, es invisible. Sobre este drama humano se habla en las esquinas y por todos los senderos de San Andrés pero no existe ninguna información oficial al respecto.

La isla, además de surtir la mano de obra para el transporte marítimo de la carga de narcóticos, ha vuelto a ser estratégica por su localización. La autonomía de las *go fast* exige el reabastecimiento de combustible desde el archipiélago y ahí surge un negocio suplementario, ya que el precio del galón de gasolina en alta mar multiplica el precio en las estaciones de servicio de la isla¹². Sin embargo, esta no es la primera oleada del narcotráfico en la isla. En 1995, *The New York Times* referenció a San Andrés como paraíso de la droga; en efecto, durante los años noventa la isla —preferida por los carteles del continente— operó como punto en la cadena de distribución y vivió un *boom* por la adquisición de tierras, las construcciones y el montaje de negocios con recursos provenientes del lavado de activos.

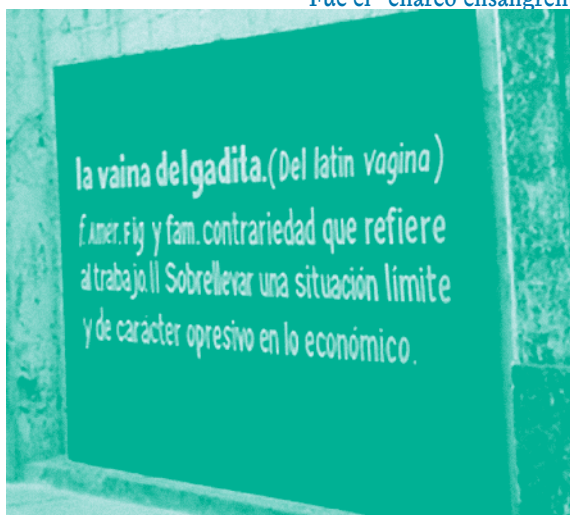
2

El Caribe ha sido siempre un espacio de tránsito de la riqueza material. Fue el “charco ensangrentado”, a la manera de Germán Arciniegas, que

sirvió de cabeza de playa para el acopio de los metales brillantes que iluminaron, lejos de él, el salto cualitativo de la economía de mercado de su momento mercantil al industrial.

El tránsito entre Europa y América, entre la Norte América del Este y la del Oeste lo convirtió en lugar codiciado para las potencias decimonónicas y en espacio tomado a raíz de los sucesos de Panamá de 1903. La posterior apertura del canal interoceánico por el Istmo aumentó la capacidad de abismar a los habitantes del Caribe con el tráfico de mercancías en buques cada vez más enormes. La Isla perdió su territorio más codiciado cuando el istmo le fue desprendido. Mientras tanto el Caribe sigue viendo pasar la riqueza sin beneficiarse de ella.

La costa de la Isla Encallada, como lo anota el historiador Fabio Zambrano, ha cumplido el papel de bisagra entre el interior andino y la economía mundial. Por esta isla atraviesa de la montaña al mar y del mar a la montaña buena parte del comercio exterior de Colombia. Pero la Isla Encallada, según analistas, “perdió” el siglo XX. El saldo es: bajos ingresos de sus habitantes (muy por debajo del de los colombianos andinos), baja participación en la economía nacional, tasas de desarrollo social inferiores a las del resto del país y empleo informal como actividad laboral predominante. En otras palabras: pobreza material y frágil calidad de vida.



Aguantando cable, la vaina delgadita, Rafael Ortiz y Wilger Sotelo.

San Andrés, 20 de febrero de 2005 y 10 de marzo de 2005.

12 Ver *The Archipelago Press*, San Andrés, 10 de febrero de 2005.

Porque “la vaina está delgadita” las gentes ocupan el espacio público; hacen cabriolas en las puertas de buses destartados a la manera de los *sparrings* cartageneros; dejan de tejer el insigne sombrero de vueltas para dar vueltas por los barrios de una gran ciudad desconocida y vender café; cargan portacomidas multicolores al hombro para ofrecer alimentos a los trabajadores de la calle; organizan en una carretilla todo un almacén de ropas para recorrer los barrios; organizan como mototaxistas un servicio de transporte barato y eficiente pero inseguro; siguen tirando el trasmallo a un mar muerto para revender sus desechos y anuncian “a cien el minuto” como si vendieran el tiempo por fracciones. Se produce entonces, al manifestarse todo ello en las ciudades, una estética despreciada por los puristas del patrimonio tangible y el urbanismo.



Exámen, Álvaro Barrios.

La siguiente información no se puede obviar:

- La Región Caribe presenta mayores niveles de desnutrición que las demás regiones colombianas y mayores índices de mortalidad infantil¹³.
- En el año 2005, la pobreza por ingresos en el Caribe colombiano era del 56,7%, por encima del promedio nacional (49,7%) y el doble de la de Bogotá (28,4%)¹⁴.
- La indigencia en la Región Caribe en el año 2005 golpeaba al 16,4% de su población, superior al promedio nacional (15,7%)¹⁵.
- En el Caribe colombiano, el 47,2% de las personas presentaron (según el censo de 2005) alguna Necesidad Básica Insatisfecha (NBI), por encima del promedio nacional que se ubica en 27,8%. Cabe resaltar que Atlántico está muy por debajo del promedio nacional con el 24,7% de NBI.

El resultado final lo podría estar ilustrando Álvaro Barrios y sobran las palabras.

3

La construcción de la nacionalidad ha trasegado por la invisibilidad de los descendientes de africanos que llegaron a Cartagena en la trata colonial de esclavizados aunque han sido el magisterio de la resistencia y una cantera de aportaciones culturales. En el blanqueamiento del país [iqué paradoja! terminamos dedicados al blanqueamiento de activos] todo fue válido y condujo a la invisibilidad de los afrodescendientes y a su empobrecimiento.

13 Viloria, Joaquín. “Nutrición en el Caribe colombiano y su relación con el capital humano”, en *Documentos de trabajo sobre economía regional*, No. 93. Banco de la República, Cartagena, 2007.

14 Ver Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. “El Caribe colombiano frente a los Objetivos de Desarrollo del Milenio”. Disponible en: <http://www.pnud.org.co/sitio.shtml?apc=jDa-1--&x=59496>

15 *Ibidem*.



Ubicación geográfica de Cartagena.

Cartagena, ciudad negra, fue pintada de blanco a la hora de desempolvar falsos blasones y de blanquear a sus habitantes. Cuando una nueva generación de arquitectos irrumpió a finales del siglo XX y pintó de colores las fachadas, la respuesta del historiador de la tradición de la ciudad no se hizo esperar: “la ciudad es hispana, la quieren volver caribe, negra”, sin mirar siquiera a su alrededor.

Es la ciudad de la desigualdad por excelencia, allí el 10% más rico de la población percibe cerca del 50% del ingreso de toda la ciudad. Y el 10% más pobre, apenas el 1% del ingreso total. Y esto coincide con los colores de la piel. Es la

ciudad donde es más fácil pasar de no pobre a pobre que pasar de pobre a no pobre. Existe una alta vulnerabilidad entre sus habitantes y esto se agrava con el color de la piel, la etnia o si se es madre cabeza de familia.

Según Pérez y Salazar, el 33,78% de los cartageneros tiene un ingreso promedio por debajo del 50% del ingreso mediano de las principales áreas metropolitanas¹⁶. Según estos mismos autores las personas de piel

negra en la ciudad de Cartagena, que son la mayoría, residen en los barrios más pobres, y estos a su vez son los barrios en donde habita la población con menores logros educativos. Parece que estuviéramos en un callejón sin salida. Además de conjugarse espacialmente los asuntos de clase y raza, las oportunidades para el futuro, como lo es la educación, son tremendamente desiguales en su calidad.

Getsemaní es un pequeño reducto en el corazón de Cartagena, una ciudad de un millón de habitantes, donde los afrodescendientes habitan y siguen adueñándose de los espacios históricos que les son propios. Aunque la *gentilificación* también aquí se ha acelerado (como ha ocurrido de manera inmisericorde en otras zonas del Casco Viejo), Getsemaní —cuna de la Independencia de 1811— aún vive. Amenazado, pero vive. Los ojos de la industria inmobiliaria están puestos sobre este pequeño barrio y todos los días se sienten las presiones, pues todos los días



Teselas, callejón angosto, Ruby Rumie.

cambia un poco.

A su “callejón angosto” llegó hace años Ruby Rumié quien instalada allí se ha apropiado de la vida del barrio y ha visibilizado sus habitantes ante el mundo. Luego, por supuesto, de la magistral composición de aquella salsa clásica de Luis Pérez Argáin: *Soy getsemanisense*, interpretada por la Sonora Dinamita.

16 Pérez, Gerson y Salazar, Irene. “La pobreza en Cartagena: un análisis por barrios”, en *Documentos de trabajo sobre economía regional*, No. 94. Banco de la República, Cartagena, 2007.

Aaaaaaaaaaaaaa!!!
Barrio de Getsemani
con tus grandes deportistas
boxeadores, beisbolistas
cantantes y pregoneros
que lo sepa el mundo entero
que aquí en la plaza del pozo
fue que un cubano glorioso
dio el grito de independencia
aquí nació la insurgencia
del pueblo cartagenero
para que los chapetones
se envuelvan de nuestro suelo.

Aquí es preciso acoger sin discusión la propuesta de Benítez Rojo de incorporar el ritmo —la música y la danza— para ampliar lo que él llama “el concepto eurocéntrico de objeto estético”¹⁷.

Rumié, con su práctica artística de inmensa sensibilidad social, ha introducido una estética renovadora del arte del Caribe. Los últimos veinte años la han visto transformarse, con valor, como persona, como habitante de la ciudad y como artista.

4

¿Quiénes son los nuevos habitantes de las ciudades? ¿De Santa Marta, Barranquilla, Cartagena o cualquier otra?

La Isla Encallada ha presenciado el desplazamiento involuntario de cientos de miles de sus habitantes de las zonas rurales y los pequeños poblados, víctimas de una guerra, con una estética macabra, entre bandas organizadas al margen de la ley para la apropiación del territorio, de su riqueza y de las rutas para el tráfico de drogas. Los habitantes de esta isla han sido víctimas de atroces masacres y expulsión violenta de su hábitat.

Primero la guerrilla, luego el paramilitarismo aupado por empresarios y políticos con la complicidad de las fuerzas estatales, han producido uno de los más grandes movimientos de desplazamiento en el mundo. Con el alma rota por el dolor, los desplazados se enfrentan a una nueva realidad, a un nuevo mundo que no los sabe acoger. Traen consigo, como lo hicieron los esclavos traídos a la fuerza de África, su memoria como única fuente de riqueza. Aun en la urbe no se interpretan adecuadamente sus signos.

El 18 de febrero del año 2000, aproximadamente 400 paramilitares cometieron lo que algunos medios catalogan como la “*mayor masacre de la historia*”, en la que murieron 100 personas y se produjeron miles de desterrados en El Salado, un municipio del centro del departamento de



Ubicación geográfica de Santa Marta, Barranquilla y Cartagena.

17 Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Editorial Plaza Mayor, San Juan de Puerto Rico, 2010, p. 393.



Tríptico. Primer cuadro,
Cristo Hoyos.



Silencio II, Luis Quessep.

Bolívar¹⁸.

No existe conciencia de las intenciones del paramilitarismo sobre el territorio y la organización, a su manera, de la región Caribe. A sangre y fuego ha ido haciendo la contrarreforma agraria, coptando el Estado y sometiendo, bajo un anacrónico sistema de rentas por seguridad, a la economía regional y a los ciudadanos.

Según Acción Social, el Caribe colombiano aporta el 30% de la población desplazada de Colombia, a la vez que su población es obligada a abandonar sus tierras y predios, su hábitat, su cultura y su propio mundo, la región es receptora de desplazados de otras regiones. Parajes como la Sierra Nevada de Santa Marta, los Montes de María y el Sur de Bolívar son grandes áreas donde se han producido los mayores y más graves casos de desplazamiento forzado.

El informe titulado *La situación de los derechos humanos en el Caribe colombiano: entre la hegemonía paramilitar y la arbitrariedad institucional*¹⁹ acusa cómo la disputa territorial por las zonas estratégicas ha traído como consecuencia la intensificación del conflicto y mayores amenazas sobre la población civil. La impunidad ha sido un factor clave para la repetición de los crímenes, la concentración de la propiedad territorial y el desplazamiento forzado.

5

El territorio de Córdoba es la mejor vitrina del modelo de “desarrollo” paramilitar para la Isla Encallada. Lo que hasta ahora puede observarse es un modelo basado en la expansión de la frontera agrícola, pero no para beneficiar al campesinado, con larga historia de luchas por la tierra, como lo recuerda Orlando Fals Borda, sino para ser uno de los bastiones de la contrarreforma agraria, de la perpetuación del latifundio heredado de la vieja y caduca hacienda colonial. Reconcentración de la propiedad agropecuaria dedicada a la ganadería bovina y aumento de la pobreza son las dos caras de la moneda.

El principal sector de la economía cordobesa sigue siendo el agropecuario a pesar del aumento de la participación de la minería sobre su producción total y la principal actividad es la ganadería bovina (muy por encima de las actividades mineras)²⁰.

18 Ver *El Tiempo*, 21 de febrero de 2010.

19 Disponible en: <http://www.revistapueblos.org/spip.php?article257>

20 Viloría, Joaquín. “La economía del departamento de Córdoba: ganadería y minería como sectores clave”, en *Documentos de trabajo sobre economía*

En Córdoba, la inequitativa distribución de la tierra se mueve en paralelo con la subutilización de la misma en diferentes zonas del departamento. El índice de GINI de Córdoba en tenencia de la tierra es de 0,75, lo que indica alta concentración. Sumado a lo anterior, un estudio del Banco Mundial estimó que aproximadamente sólo el 30% de las tierras aptas para la actividad agrícola están destinadas a tal actividad.

Córdoba sigue siendo uno de los territorios más pobres de la Isla Encallada (pobreza por necesidades básicas, pobreza por ingreso, pobreza por cobertura de servicios públicos, calidad educativa, etc.). Allí pasaron muchas cosas y siguen pasando. Córdoba fue uno de los fortines de las AUC y corrieron ríos de sangre que atravesaron veredas y zonas rurales. Desde Montería y sus alrededores se ordenaron las más escabrosas masacres y se cometieron los más espeluznantes crímenes que la Isla Encallada jamás había presenciado, los cuales trajeron consigo una nueva estética del crimen. Mientras tanto el Estado, el territorio y la economía permanecían bajo el control militar de estas fuerzas ilegales. Control que llegó a los más recónditos lugares de la vida social: recientemente se supo, a raíz de la condena a un exrector por homicidio, que —como reza una noticia de un medio impreso nacional— la “infiltración de AUC dejó 277 muertos en la U. de Córdoba”²¹.

Quiero rendir homenaje a Yolanda Izquierdo, líder del magisterio cordobés, asesinada por levantar la voz. Emerge como símbolo de los hombres y mujeres víctimas de esta era de barbarie.

6

En medio de esas circunstancias, pobreza, desigualdad, falta de oportunidades, desplazamiento forzado, el futuro para muchos niños, adolescentes y jóvenes no tiene la luminosidad del Caribe.

Tuve que decirle a mi mamá lo que pasaba con el doctor Ricardo, aunque creo que ella lo sabía y no decía nada. Yo creía que se iba a poner brava, que mi iba a echar de la casa, pero se quedó callada y pensativa. Sáquele lo que pueda, hija, me dijo. Dígale que le compre ropa nueva, que le regale zapatos [...] Yo hubiera preferido que me dijera que eso estaba mal [...] Y no. Me dijo que le sacara todo lo que pudiera [...]”²²

En Cartagena, la cifra de niños explotados sexualmente se estima que pasó, en los últimos años, de 450 a 3.000. Los estudios indican que en temporada turística alta la cifra puede llegar a 5.000 niños y niñas metidos en el mundo de la prostitución infantil. Porque la Isla ha terminado siendo un destino sexual para extranjeros, provenientes de países de alto ingreso y poder adquisitivo, de habla enredada y



Ubicación geográfica de Montería.

regional, No. 54. Banco de la República, Cartagena, 2004.

21 *El Tiempo*. 9 de septiembre de 2010, p. 1-17.

22 Collazos, Oscar. *Rencor*. Seix Barral, Bogotá, 2006.



Mi primera vez, Rafael Ortiz.



Ubicación geográfica de Santa Marta.

primas. Economías como la del departamento del Cesar fueron “reestructuradas” y la crisis definitiva y última del algodón, economía con excedentes que permitió la existencia de la Valledupar de hoy y beneficios que se irrigaban a sectores amplios de la población y el territorio, dio paso a una economía minera que no ha alcanzado la irrigación esperada de sus beneficios. Sin embargo, “al carbón hay que sacarlo a como dé lugar” indican los altos precios internacionales, así no se garanticen las condiciones técnicas adecuadas para impedir la contaminación ambiental y se lleven por el medio todo el potencial turístico de la Isla. A la hora de sacar el carbón pronto no importa el lugar, ya que cualquier paraje que llegue al mar sirve. Hoy el paisaje de amplios parajes de la Isla ha cambiado y lo cubre una capa negra. Para garantizar el negocio no importa a lo que haya que recurrir: llámese corrupción o paramilitarismo.

conversación a través de señas²³.

En la Isla Encallada este fenómeno, relativamente reciente y creciente, tiene las mismas características de otras islas del Archipiélago. Los problemas asociados a la pobreza, a la escasez de oportunidades y a la poca educación empujan a parte de la población a vivir el drama de usar el cuerpo como recurso de supervivencia. Pero acaso, ¿esa estética corporal, esa idea de dinero fácil y ese mar de superficialidades, que emiten los medios de comunicación y entran por todos los poros, no tienen su cuota de contribución en este flagelo? En muchas ocasiones la explotación sexual viene acompañada del tráfico y consumo de drogas y del incremento de la criminalidad.

7

Hay un paraje en la Isla Encallada, donde el mar transparente y la arena blanca se pintan de negro. Me refiero a la contaminación por carbón, uno de los rasgos más desesperanzadores de la historia de las últimas décadas. Momo del Villar seguramente murió pensando que la riqueza carbonera de La Guajira y el Cesar traerían la prosperidad y alejarían a la pobreza, como en un principio divulgaban los promotores de esta nueva era de la minería. Seguramente estaba convencido de la realidad de la explotación y el transporte limpios, sin contaminación, que aseguraban.

A la par que ha decaído la agricultura en la Isla Encallada ha emergido con fuerza el sector minero que ha consolidado su rol como exportador de materias

En Santa Marta, las empresas usan el litoral para transportar, por medio de barcazas, el carbón a barcos fondeados. Más de una vez el carbón ha caído al mar contaminando las playas y la misma ciudad; muchos pescadores artesanales han dejado el oficio a causa de la contaminación y el turismo —tabla de salvación del Caribe— se ve aquí amenazado.

Recuerdo mi última visita a Punta Betín donde se encuentra Inveimar, vi asombrado cómo el polvillo cubría a los equipos y a los investigadores con tapabocas. Me pregunto: ¿qué pasará con las proyectadas ampliaciones de la explotación carbonífera? ¿A dónde vamos a parar?

Rindo aquí homenaje a Alfredo Correa De Andreis que, con el valor que no tienen todos los académicos, fue asesinado en una calle de Barranquilla por indagar por el impacto de un puerto para el carbón en el río Magdalena.

8

El crecimiento urbano ha traído como consecuencia el incremento de la contaminación ambiental. La mayor parte de las aguas residuales son dirigidas, sin tratamiento alguno, a los cuerpos de agua. Los sistemas de organización, recolección, disposición y reciclaje de basuras son deficientes. Los cuerpos de agua terminan siendo cloacas infectas a la espera de soluciones costosas que nunca terminan de llegar. El Caribe, el mar de las postales, termina siendo destino final de buena parte de la contaminación del país.

Durante el Primer Festival de las Artes de Cartagena en 1999, Bibiana Vélez preparó una instalación en la que combinaba uno de sus lienzos marinos, un gran tornado, con los desechos plásticos recogidos en varios lugares del litoral.

En Cartagena, por ejemplo, la sedimentación y los metales pesados transportados por el Canal del Dique, los vertimientos de aguas servidas del alcantarillado del Distrito Turístico y los vertimientos industriales de las zonas industriales son las principales fuentes de contaminación de su bahía. Todos sus cuerpos de agua han sufrido grandes transformaciones, como es el caso del ecosistema de arrecifes coralinos, el cual pasó a ser un ecosistema estuarino por los aportes de agua dulce del Canal del Dique. Asimismo, los ecosistemas de la Ciénaga de la Virgen y el sistema de caños y lagos internos han reducido el tamaño del espejo de agua debido a la ocupación de sus riberas. La reducción del espejo de agua de la Ciénaga de la Virgen se ha debido principalmente a factores como: el crecimiento poblacional, demanda por tierras urbanizables, exclusión social, falta de oportunidades del mercado laboral y cercanía al mercado público de Bazurto²⁴.

Con la contaminación creciente, los sin techo ocupan ciénagas y caños



Ubicación geográfica de Barranquilla.

24 Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA). *Perspectivas del medio ambiente urbano: GEO Cartagena*. Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente, Alcaldía de Cartagena de Indias, Establecimiento Público Ambiental de Cartagena - EPA Cartagena, Observatorio del Caribe Colombiano, Cartagena, 2009.



Ubicación geográfica de Santa Marta y Santo Domingo.

remover los obstáculos que impiden una verdadera transformación social y económica. Me referiré brevemente a lo que llamé recientemente, en la revista *Semana*, los tres niveles de la Integración Caribe que podrían contribuir al “desencallamiento” de la Isla:



La Pinta, la Niña y la Santa María, Alfonso Díaz.

putrefactos, construyen sus ranchos con los desechos de la ciudad y edifican otras ciudades donde nunca se detiene el lente de las industrias turística e inmobiliaria. Los niños atraviesan la podredumbre para llegar a la escuela y las infecciones elevan las tasas de morbilidad y mortalidad. Estas son las nuevas imágenes urbanas.

9

El corto y rápido recorrido por estos parajes de la Isla Encallada invita a reflexionar sobre las posibilidades de destrabar la actual situación y encontrar las condiciones para

- a. **Región-Nación.** No cabe duda de que al momento de escribir estas notas está nuevamente abierta la discusión sobre las vías del desarrollo regional y los procesos de mayor descentralización y autonomía, pero nunca antes, en las últimas décadas, había llegado a las altas esferas del gobierno central. Sin embargo, propongo tener los ojos bien abiertos ya que, por las condiciones arriba descritas, los grupos al margen de la ley tienen intereses particulares sobre el territorio e incidencia en sectores del Estado, y estarán necesariamente interesados en un reordenamiento territorial y en una reforma de la estructura político-administrativa.
- b. **Región.** Independientemente de lo que ocurra con la propuesta elegida (sea gobierno regional, Fondo de Compensación, o una combinación de ambos), se hace necesario profundizar en la construcción de región a través de vínculos sociales, empresariales, institucionales y asociativos, de unidad ante la diversidad y a favor de propósitos comunes.
- c. **Isla-Archipiélago.** Tiene que ver con el retorno de la mirada al archipiélago al que pertenece, a la manera de viaje de regreso, por ello las carabelas de Alfonso Díaz. Los vínculos son bajos, los flujos han desaparecido, la cooperación y los

negocios son escasos. Hay demasiados obstáculos para hacer del Caribe una unidad, pero hay demasiadas razones para derribar obstáculos y avanzar en mecanismos alternativos de integración con el resto de la región.

10

Para terminar quiero expresar mi voz de alerta. La historia de la región en la Nación está llena de arquetipos desobligantes de lado y lado y el Caribe es visto como la región perdedora y no apta para el esfuerzo colectivo y productivo. Desde la Conquista la mirada sobre el caribeño ha estado marcada por estigmas, falsas apreciaciones, narraciones asombrosas y desprecio intelectual. El Caribe es visto como la región de Colombia no capacitada para el progreso, la que contrasta con una región vecina donde sus habitantes sí son emprendedores y tenaces. Se ha construido un arquetipo de los “costeños” reproducido día a día y cuya última escalada es la de los medios de comunicación que se encargan de reproducir falsas esencias de identidad. Lo grave es que, entre broma y broma, hemos terminado creyendo que somos eso: pura “cheveridad” y “bacanería” ramplonas. Una cosa es plantear que no habrá cambio de estación, mejor calidad de vida o “desarrollo” sin entender el contexto cultural y la cultura como medio y fin mismo de del desarrollo, y otra regocijarse en el arquetipo.

Conclusiones

En estos parajes la caribeñidad se transforma, la cultura se remueve, los signos y las significaciones cambian, se introducen nuevas estéticas en la construcción del territorio: las ciudades se transforman, las viejas costumbres se rompen, se introducen nuevos valores, el performance adquiere el sello de los nuevos tiempos en los que la violencia y el tráfico de estupefacientes incorporan nuevos movimientos, nuevas formas de relacionarse, nuevas estéticas. Incluso la música y la danza, a las que Benítez Rojo propone ampliar el estudio del objeto estético y que enriquecen ese característico performance del Caribe, no escapan a las transformaciones de lo que ocurre en estos parajes. Son huellas profundas de nuestra *criollización*.

Nos referimos a los caminos de la resistencia y la libertad que marcaron la *caribeñidad* de esta Isla Encallada en el Archipiélago Caribe, caminos que hoy se transforman por el impacto de los fenómenos contemporáneos. En esa rica *criollización* planteada por Fernando Ortiz y Edouard Glissant, que muta día a día, similar y diferenciada en cada isla del Archipiélago, aparecen ya las huellas de nuevos cambios culturales, las nuevas estéticas, aun por estudiar.

Este breve recorrido, que ha de ampliarse, es una invitación a la comprensión de la pluralidad y la mayor complejidad del Archipiélago Caribe a partir de los sucesos contemporáneos. Este “viaje” es apenas un “montaje en construcción”.

El caso colombiano, esta Isla Encallada, se acerca y se distancia del resto de islas, pero la situación puede cambiar. Se ha avanzado en la

comprensión local aunque poco se conoce el Archipiélago y no existen puentes que faciliten la comunicación y el encuentro. Ya lo decía también en el Museo del Caribe:

En la marcha hacia el futuro hay que extraer lecciones del pasado y del presente. Se requieren transformaciones profundas. Se trata de buscar nuevos caminos. Y para encontrarlos es necesario discutir lo que resulta, hasta ahora, indiscutible.

Las próximas generaciones, como estos niños de El Colegio del Cuerpo, tienen la palabra. Reencontrarse con la senda de un nuevo desarrollo [si deseamos seguir llamándolo así] y la búsqueda de la ansiada prosperidad regional pasan por buscar el encuentro de esos dos caminos por los que han transitado: el camino de la lucha contra la adversidad y el camino de la creatividad. Pasan por la capacidad de deconstruir viejas concepciones propias y ajenas²⁵.

Desde aquí extendiendo la invitación a continuar con el ejercicio del examen interdisciplinario que propone este seminario sobre Geoestéticas del Caribe. Arte, literatura y ciencia, saberes y poéticas, que han de enriquecer el debate y la comprensión de este singular territorio caribeño. Termino con unas palabras de García Márquez:

Mi profesor Juan Bosch, autor, entre otras muchas cosas, de una historia monumental del Caribe, dijo alguna vez en privado que nuestro mundo mágico es como esas plantas invencibles que renacen debajo del cemento, hasta que lo cuarteatan y lo desbaratan, y vuelven a florecer en el mismo sitio²⁶.

25 Transcripción libre de los comentarios de Alberto Abello sobre la historia regional realizados en la Sala de Historia del Museo del Caribe, Barranquilla, 2009.

26 García Márquez, Gabriel. *Caribe mágico*, 1996. Disponible en: http://www.bdp.org.ar/facultad/catedras/comsoc/redaccion1/unidades/2008/07/caribe_magico.php.

Bibliografía

- Abello, Alberto. *La región y la economía mundial*. Ediciones Cedetrabajo, Bogotá, 1997.
- Abello, Alberto. “Comentarios”, Sala de Historia del Museo del Caribe, Barranquilla, 2009.
- Aguilera, María y Meisel, Adolfo. “¿La isla que se repite? Cartagena en el censo de población de 2005”, en *Documentos de trabajo sobre economía regional*, No. 109. Banco de la República, Cartagena, 2009.
- Avilez A., Moisés Adrian. “Desplazamiento forzado y conflicto en el Caribe: Contexto y visión del desarraigo”, en *GenerAcción Política. Revista Virtual*, No. 2, 2008. Disponible en: http://generacion1.blogspot.com/2008_10_01_archive.html.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Editorial Plaza Mayor, San Juan de Puerto Rico, 2010.
- Cinep. *Banco de datos de violencia política y derechos humanos. Región Caribe*. Disponible en: <http://www.nocheyniebla.org/node/86>.
- Collazos, Oscar. *Rencor*. Seix Barral, Bogotá, 2006.
- Come back, come back*. Texto de promoción. Monólogo dirigido por Juan Carlos Moyano. Actuación de Marilyn Biscaíno.
- Coordinación de Derechos Humanos en Barranquilla. “La situación de los derechos humanos en el Caribe colombiano: entre la hegemonía paramilitar y la arbitrariedad institucional”. Disponible en: <http://www.revistapueblos.org/spip.php?article257>
- El Tiempo*. 21 de febrero de 2010.
- El Tiempo*. 9 de septiembre de 2010.
- El Tiempo. “Primeros ex funcionarios públicos condenados por ‘Parapolítica’ en el Atlántico”. Disponible en: http://www.eltiempo.com/colombia/caribe/ARTICULO-WEB-PLANTILLA_NOTA_INTERIOR-7299080.html
- Festival Folclórico de la Algarroba. “Concurso Cuadros Vivos”. Disponible en: <http://festivalgarroba.blogspot.com>
- Galvis, Luis Armando y Meisel, Adolfo. “Persistencia de las desigualdades regionales en Colombia: Un análisis espacial”. *Documentos de trabajo sobre economía regional*, No. 120. Banco de la República, Cartagena, 2010.
- Garay, Jesús A., Vélez G., Ana María, Marín Z., Bienvenido. “Cooperación Interinstitucional para la vigilancia de la calidad de las aguas marinas y costeras en Colombia”, en *Gestión Ambiental*, vol. 6, 2003.
- García Márquez, Gabriel. *Caribe mágico*, 1996. Disponible en: http://www.bdp.org.ar/facultad/catedras/comsoc/redaccion1/unidades/2008/07/caribe_magico.php.

- Información Minera de Colombia. “Drummond rechaza cargos por contaminación”, 2007. Disponible en: <http://www.imcportal.com/newsfiles/20070923134826.pdf?PHPSESSID=72e605369f617792b3f511ee8c7725d0>
- Leone, Oscar. Texto de la obra *DentroAdentro*. Santa Marta, 2010.
- “Logística internacional del turismo”, en *El Tiempo*, 21 de febrero de 2008.
- Meisel, Adolfo y Pérez, Gerson Javier. “Geografía física y poblamiento en la Costa Caribe colombiana”, en *Documentos de trabajo sobre economía regional*, No. 73. Banco de la República, Cartagena, 2006.
- Mintz, Sydney. “Prólogo”, en Wilson, Peter. *Crab Antics: the Social Anthropology of English-speaking Negro Societies of the Caribbean*. Yale University Press, New Haven, 1995.
- Pérez, Gerson Javier. “Dimensión espacial de la pobreza en Colombia”, en *Documentos de trabajo sobre economía regional*, No. 54. Banco de la República, Cartagena, 2005.
- Pérez, Gerson y Salazar, Irene. “La pobreza en Cartagena: un análisis por barrios”, en *Documentos de trabajo sobre economía regional*, No. 94. Banco de la República, Cartagena, 2007.
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. *El Caribe colombiano frente a los Objetivos de Desarrollo del Milenio*. Disponible en: <http://www.pnud.org.co/sitio.shtml?apc=jDa-1--&cx=59496>
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. *Memorias Feria de Conocimiento Compromiso Caribe contra el Hambre*, 2008. Disponible en: <http://www.pnud.org.co/sitio.shtml?apc=jAa-3--&cx=57543>
- Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA). *Perspectivas del medio ambiente urbano: GEO Cartagena*. Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente, Alcaldía de Cartagena de Indias, Establecimiento Público Ambiental de Cartagena-EPA Cartagena, Observatorio del Caribe Colombiano, Cartagena, 2009.
- Proyecto Cartagena cómo vamos. *Una mirada integral a la pobreza y a la desigualdad en Cartagena*, 2006. Disponible en: http://www.cartagenacomovamos.org/temp_downloads/informe_pobreza01.pdf
- Romero, Julio. “Diferencias sociales y regionales en el ingreso laboral de las principales ciudades colombianas”, en *Documentos de trabajo sobre economía regional*, No. 67. Banco de la República, Cartagena, 2006.
- Semana. “El Caribe se pellizca”, 2007. Disponible en: <http://www.semana.com/nacion/caribe-pellizca/107777-3.aspx>
- The Archipelago Press*. 20 de febrero de 2005.
- The Archipelago Press*. 10 de marzo de 2005.
- Vloria, Joaquín. “Nutrición en el Caribe colombiano y su relación con el capital humano”, en *Documentos de trabajo sobre economía regional*, No. 93. Banco de la República, Cartagena, 2007.

- Viloria, Joaquín. “Ciudades portuarias del Caribe colombiano: propuestas para competir en una economía globalizada”, en *Documentos de trabajo sobre economía regional*, No. 80. Banco de la República, Cartagena, 2006.
- Viloria, Joaquín. “La economía del departamento de Córdoba: Ganadería y Minería como sectores clave”, en *Documentos de trabajo sobre economía regional*, No. 54. Banco de la República, Cartagena, 2004.
- Wilson, Peter. *Las travesuras del cangrejo*. Universidad Nacional de Colombia, San Andrés, 2004.

Espacialidad, performance, auto-exotismo

Amalia Boyer

El espacio no es simplemente una dimensión física pre-existente *en* donde se establecen relaciones o *sobre* la cual se implantan identidades. De acuerdo a los teóricos del “giro espacial”, el espacio es producido (Lefebvre¹, Harvey²). En tanto tal es relacional, múltiple y constituye un proceso abierto (Doreen Massey). Espacialidades, interrelaciones e identidades se co-constituyen. De ahí que las diferencias de género y raza no puedan ser comprendidas únicamente a partir de análisis históricos. La geografía feminista, en diálogo con la filosofía y el arte, radicaliza la tendencia contemporánea del “giro espacial” al postular una teoría performativa de la producción de espacialidades (Gillian Rose). Adicionalmente, la noción de un tercer espacio o “espacio paradójico”, permite dar cuenta del entrecruzamiento de culturas y, más específicamente, de las subjetivaciones femeninas. Es aquí donde geografía feminista y *literatura femenina* del Caribe se hacen eco mutuamente. La escritora y académica de Guadalupe Maryse Condé, crea y construye múltiples geografías que cuestionan los mitos de los orígenes, tanto el de la Unidad de la isla (*creolité*) como el de la Diversidad del archipiélago (Glissant). La identidad caribeña se constituye como múltiple pertenencia a lo familiar y a lo exótico. Esta contradicción o “auto-exotismo”, es la paradoja cultural del Caribe (Nathalie Schon).

Introducción

En los últimos años he intentado analizar la relación entre subjetividad, pensamiento y espacio, a partir de algunas de las propuestas de los teóricos del “giro espacial”. El “giro espacial” en las ciencias humanas y sociales está relacionado con el replanteamiento teórico y práctico de los problemas espaciales donde el espacio ya no es concebido como absoluto, sino como relativo. El espacio es una función de los procesos naturales pero, a su vez, es producido por la acción social transformadora del mundo material.

1 Lefebvre, Henri. *La producción de l'espace*. Editions Anthropos, París, 1999.

2 Harvey, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu, Buenos Aires, 2008.

Este enfoque ha producido nuevas teorizaciones sensibles a la diferencia y a la especificidad que cuestionan la homogeneización producida por los discursos occidentales de corte historicista, o coloniales. De ahí que se le vincule con el “giro cultural” y con la renovación del interés por la geografía como punto de convergencia de las disciplinas. Dada su naturaleza bífida, a la vez física y humana, la geografía constituye un campo rico en variedad, extensión y potencial³. La indeterminación intrínseca a su naturaleza, su capacidad de estar a caballo entre dos caras distintas de la realidad, la convierten en punto focal de los intereses más diversos. Por un lado, la geografía está ligada al ordenamiento territorial, a la explotación de recursos y a la regulación de la circulación (de mercancías, cuerpos, información, etc.), convirtiéndose en la aliada indispensable de los intereses (de preservación/expansión) estatales, bélicos y comerciales. Por otro, surte de metáforas a teóricos, escritores y artistas en búsqueda de nuevos imaginarios. La geografía emerge así como un *objeto de estudio* de gran interés, no reservado solo a geógrafos. Pero también se erige en *principio* de racionalidad o *modelo* ontológico, de la propia actividad filosófica, estética o artística. Esto es posible debido a que la geografía cumple una función estratégica con respecto a la definición de otro tipo de discursos a partir de los efectos espacializantes, críticos, políticos, de empiricidad y de positividad que sobre ellos tiene.

Espacialidad

En un hermoso ensayo dedicado al espacio, la geógrafa inglesa Doreen Massey⁴, se da a la tarea de despojar dicha noción de las asociaciones desafortunadas a las que ha sido sometida por la Filosofía, las Ciencias naturales y las Ciencias Sociales, esto con el fin de que podamos perseguir un imaginario alternativo, uno que nos permita imaginar espacios para estos tiempos que no se dejan reducir a un discurso sobre la “globalización” entendida como un suerte de “ley natural” a la que supuestamente todas/todos y en todas partes deberíamos someternos por igual. Aborda, entonces, el espacio como un reto que, en su criterio, ha sido persistentemente evitado, así como las implicaciones políticas que traen consigo otras formas de practicarlo.

3 Desde Ptolomeo en la Antigüedad, la Geografía se ocupa tanto del *topos* como de la *chora*. Mientras que la topología se encarga de la medición de la epidermis de la Tierra y requiere habilidades y conocimientos científicos (matemáticas y física), la Chorografía que se encarga de la descripción de regiones requiere de las habilidades del artista (escritura e ilustración). La dificultad presentada por la Geografía durante el momento de las grandes clasificaciones en el siglo XIX alimentó una polémica que aún hoy no se ha zanjado respecto de si se trata de una ciencia natural o de una ciencia humana, y que caracteriza los debates internos propios de la disciplina en el desarrollo histórico de las diversas corrientes y sub-disciplinas que constituyen su cada vez más vasto y variado campo.

4 Doreen Massey nació en Manchester, Inglaterra, en 1944. Estudió Ciencias Sociales y Geografía en Oxford y Philadelphia. Ganó el Premio Vautrin Lud (el Nobel de Geografía en 1998). Actualmente es profesora de Geografía en la Open University, Reino Unido. Ver Massey, Doreen. *For Space*. Sage, Londres, 2005.

Las definiciones del espacio, por muy científicas que parezcan, se insertan en un juego de asociaciones que no son transparentes a quienes las formulan pues hacen parte de ciertas tradiciones cuyo legado refuerza un imaginario que estamos llamados a cuestionar ya que, argumenta Massey, la forma como imaginamos el espacio tiene efectos sociales y políticos concretos.

El ensayo de Massey toma como punto de partida sus propias “rumiaciones persistentes” sobre asuntos como las batallas de la globalización, las políticas de lo local, la cuestión de las desigualdades regionales, su propio encuentro con “la naturaleza” y la complejidad de las ciudades, aspectos que según declara algunas veces no la han conducido a ninguna parte, pero otras veces sí. A pesar del estilo dubitativo y humilde de su propuesta, Massey está convencida de que nuestras asunciones implícitas sobre el espacio, son de gran importancia y por ello es necesario que lo concibamos de manera diferente.

Tomando como ejemplo la toma de la ciudad de Tenochtitlán por Cortés, Massey enfatiza la importancia de las concepciones del espacio y de la coincidencia de acontecimientos como aquello que forma la estructura del espacio-tiempo. Aunque los aztecas sabían que pronto llegarían unos hombres armados, con sus cuerpos vestidos y sus rostros descubiertos, barbudos y de tez blanca, contra quienes tendrían que enfrentarse, y a pesar de ser un imperio que había aplastado a los pueblos vecinos, estos fueron conquistados por Cortés. Ahora bien, si se toma en cuenta que la ciudad de Tenochtitlán era la más grande del mundo en ese momento (cinco veces el tamaño de Madrid), y que el Imperio Azteca era uno de los más temibles, resulta difícil comprender su derrota. Según Massey esto fue posible debido a una coincidencia de acontecimientos: Cortés y sus hombres llegaron por el lado cuya dirección geográfica los Aztecas identificaban como el de la autoridad (la dirección de Acatl) en un año significativo histórica y cosmológicamente para ellos (the Year One Reed); por su parte Cortés y sus hombres viajaban convencidos de que estaban cruzando una superficie que esperaba ser conquistada. En las narraciones de la conquista se habla del espacio como si fuese el equivalente del mar y de la tierra, como si se tratase de un continuo dado de antemano. Este imaginario estableció diferencias: Cortés aparece como el hombre activo que hace historia, como el conquistador que viaja sobre una superficie donde yace Tenochtitlán aguardando ser descubierta; como si la cultura azteca fuese un simple fenómeno *sobre* una superficie; como si la gente de esa ciudad no tuviera su propia historia. Estas diferencias produjeron efectos políticos de enormes magnitudes que ya todos conocemos. Por ello Massey se encarga primero que todo de señalar la urgencia de reorientar nuestra imaginación del espacio en tanto superficie.

Massey muestra también cómo el espacio ha sido equivocadamente identificado con la representación. En la historia de la Filosofía y de las Ciencias Sociales se ha asociado “especialización” con fijación del sentido. La representación, más aun, la conceptualización, ha sido concebida como una espacialización⁵. Las características que se le atribuyen al espacio (lo estático) son desplazadas para pensar la

espacialización. Se cree entonces que esta es equivalente a la producción de “espacios”, como si se tratara simplemente de disponer las cosas, unas junto a otras; como si el espacio no fuese más que una dimensión cuantitativa divisible, una multiplicidad discreta. De esta forma se establece la equivalencia entre representación y “espacialización”. Pero lo que está en juego es una cierta representación del espacio, una que lo opone al tiempo en tanto dinámico, indivisible y abierto. Esto se hace patente en Bergson⁶ quien critica a la ciencia por su incapacidad de captar lo vivo de la naturaleza. Por otra parte, se cree que el movimiento y la duración (o el tiempo) no son divisibles cuantitativamente y que se “espacializa” el tiempo cuando se le mide.

Por ello, es necesario desarraigar al “espacio” de la constelación de conceptos con los que ha sido asociado repetida e irreflexivamente (lo estático, lo cerrado, la representación) como una forma de comenzar a alinearlos junto a nociones que enriquezcan el paisaje político (la heterogeneidad, la relacionalidad, la apertura, lo coetáneo⁷). Se trata, en otras palabras, de “liberar el espacio” de una serie de asociaciones, para que encuentre una nueva vida más productiva⁸. Con este proyecto en mente, Massey hará un análisis del espacio que la conducirá a la afirmación de que este no es algo dado de antemano sino que, más bien, es el producto de relaciones (es relacional); si esto es así entonces el espacio es múltiple, por lo cual constituye un proceso abierto. Estos tres aspectos de un nuevo imaginario del espacio son puestos en relación con el imaginario político actual por medio de: Primero, la defensa de la necesidad de una política anti-esencialista que ponga en el centro de su agenda el problema de la constitución de identidades y las relaciones mediante las cuales estas son construidas. Segundo, el énfasis de los discursos políticos sobre la “diferencia” y la heterogeneidad. Tercero, en la insistencia de estos discursos sobre la apertura del futuro como único horizonte genuinamente político. Se trata de un “espacio de cabos sueltos y eslabones perdidos. Para que el futuro esté abierto el espacio también debe estar abierto”⁹.

Performance

Por su parte, Gillian Rose¹⁰ desarrolla la propuesta de Massey (1991 y 1993) en cuanto a que las relaciones sociales desiguales se expresan y constituyen mediante la diferenciación espacial. A este análisis, agrega la hipótesis de que género y espacio son realizados (*performed*) uno en relación con el otro y se constituyen mutuamente¹¹. Según Liz Bondi:

Rose ha explorado la producción espacial de los discursos de género

6 Bergson, Henri. *La evolución creadora*. Editorial Cactus, Buenos Aires, 2007.

7 *Ibidem*, p. 13

8 *Ibidem*, p. 19.

9 *Ibidem*, p. 12.

10 Gillian Rose nació en 1962 en Inglaterra. Estudió geografía en Cambridge University. Actualmente es profesora de Geografía en la Open University, Reino Unido.

11 Rose, Gillian. *Feminism and Geography: the Limits of Geographical Knowledge*. Polity Press, Cambridge, 1993.

y las posibilidades de su transformación. Ella argumenta que las concepciones dominantes del espacio privilegian las construcciones binarias del género y fuerzan las diferencias no dualistas para que entren dentro de este molde [...] Enfocando las experiencias que tienen las mujeres del espacio, Rose (1993, 150) describe la paradoja de cómo las mujeres son simultáneamente “prisioneras y exiliadas”, ya que se encuentran atrapadas en espacios hegemónicos, al interior de los cuales no pueden acceder a posiciones legítimas¹².

La posición paradójica de las mujeres contiene la posibilidad de articular versiones alternativas de la feminidad en los bordes de los discursos disponibles. Al enfatizar la mutua constitución de espacio y género, y al “espacializar” los esfuerzos de Luce Irigaray¹³ por imaginar la diferencia sexual, Rose intenta ofrecer “maneras de pensar, soñar, y practicar otros espacios que conducen a otras formas de producir relaciones diferenciales”¹⁴. Así, para trascender la estructura binaria de género es necesario abrir un espacio para otro tipo de diferencias dado que: “*género y espacio son necesariamente cointerpretaciones*”¹⁵ (Bondi 2006).

Siguiendo a Butler¹⁶, Rose insistirá en la necesidad de conectar y subsumir el performance a la “performatividad”, es decir, a las prácticas reiterativas (o citacionales) que producen y subvierten discursos y saberes, que a la vez autorizan y limitan a los sujetos y sus performances. Pero también le interesa llevar el pensamiento de Butler en nuevas direcciones para afirmar que los espacios necesitan ser pensados “performativamente”, y que es necesario sacar más provecho de la complejidad e inestabilidad de los performances y de los espacios realizados (performed). Por lo tanto, Rose se propone reflexionar sobre su propia producción teórica, sobre la particularidad de los performances académicos al interior de su propia disciplina: la Geografía.

En el ámbito teórico, una de las vías tomadas por Rose¹⁷, consiste en intervenir el debate existente entre geógrafos acerca del espacio real. La distinción entre espacio real y espacio no-real es, según Rose, un performance que expresa un poder específico, el poder “masculinista”. Lo que subyace a dicha distinción es una generización del espacio. La distinción se construye en términos generizados. El espacio real es sólido, concreto, único, aprehensible. El espacio no-real es fluido, abstracto, ambiguo, engañoso. La generización jerárquica de los términos naturaliza

12 Mi traducción de Liz Bondi, “Gender and the Reality of Cities: Embodied Identities, Social Relations and Performativities”, en *Labrys, estudios feministas/études féministes*, enero-junio 2006. Disponible en: <http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys9/libre/liz.html>.

13 Irigaray, Luce. *Espéculo de la otra mujer*. Traducción de Raúl Sánchez Cedillo. Akal, Madrid, 2007. Título original, *Speculum de l'autre femme*. Minuit, París, 1974.

14 Mi traducción. *Ibidem*.

15 Mi traducción. *Ibidem*.

16 Butler, Judith. *Gender Trouble*. Routledge, Londres, 1990.

17 Rose, Guillian. “As if the Mirror had Bled. Masculine Dwelling, Masculinist Theory and Feminist Masquerade” en *Body Space, Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, Nancy Duncan (Ed.). Routledge, Londres, 1996.

el espacio mediante la afirmación de que algunos espacios son reales y otros no lo son. Es entonces necesaria una deconstrucción feminista de dichos términos. Rose emprende dicha tarea cuestionando su propia práctica investigativa y teórica lo cual la lleva a eliminar la realización de encuestas por considerar problemática la relación entre investigador-encuestador / objeto de estudio-encuestados. Rose se niega a entrar en relación con los “otros” de esta forma dado que, lo que está en juego es más bien la co-constitución performativa del investigador (sujeto) y del investigado (objeto de estudio) por medio del espacio del saber dando lugar a la legitimación de una relación esencialmente asimétrica.

Por lo tanto, el espacio que le interesa a Rose no es el *first space* (primer espacio) que atañe a la geografía física, ni el *second space* (segundo espacio) de la geografía humana, sino el *third space* (tercer espacio) o espacio paradójico. Este tipo de espacio paradójico se remite a “la mezcla de sentidos o significados que surgen cuando dos culturas interactúan, como en el caso del colonialismo (ambivalencia, hibridez, espacio liminal, espacio paradójico)”¹⁸.

Auto-exotismo

Las Antillas francesas son el lugar de una ambigüedad profunda debido a que se encuentran entre dos tipos de espacio: la región francesa y un conjunto de islas con estructuras coloniales. Esta ambigüedad es la fuente principal de inspiración de las obras literarias antillanas¹⁹. Ahora bien, identificar una fuente común, no supone afirmar la homogeneidad de su producción literaria. Una mirada atenta a las convergencias y divergencias entre los imaginarios de diversas literaturas es provechosa no solo para pensar grandes conjuntos como el de la francofonía²⁰, sino también para pensar diferencias más específicas como la existente entre la literatura de Martinica y la de Guadalupe²¹, o entre literatura femenina y masculina. En este sentido, el lugar y función que cumple el exotismo permite observar

18 Mi traducción de: Online glossary for *Urban Social Geography, an Introduction*. Disponible en: http://www.thebicyclingguitarist.net/studies/geog_glossary.htm#third_space. También es importante señalar que Edward Soja publicó en 1996, un libro titulado *Third Space* cuya comprensión del término supone otro modo de pensar el espacio pues aunque recurre a las nociones de espacio (material y mental) implica ir más allá en su alcance, substancia y significado. Este libro es un aporte importante al desarrollo de dicha noción, no obstante vale la pena subrayar que fue publicado posteriormente a las discusiones iniciadas por las geógrafas feministas si bien su famoso *Postmodern Geographies* (1989) ya que se encontraba en la línea del “giro espacial”.

19 Schon, Nathalie. “Archipels de l'errance”, en *L'imaginaire de l'archipel*. Karthala, París, 2003(a), p. 9.

20 Fonkua, Romuald. “Discours du refus, discours de la différence, discours en «situation» de francophonie interne: le cas des écrivains antillais”, en *Convergences et divergences dans les littératures francophones*. París, L'Harmattan, 1992.

21 Schon, Nathalie. *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*. Karthala, París, 2003(b).

diferencias entre autores que nos remiten tanto a las transformaciones específicas de la historia de cada isla (abolición de la esclavitud, estructura de clases), como a las de los sujetos encarnados que escriben. Diferencias significativas en las maneras de abordar la relación entre lo “propio” y lo Otro, modifican la integración del exotismo a la búsqueda de identidad. Si bien las obras literarias antillanas expresan una ambigüedad producto de una integración demasiado rápida de tres continentes distintos (África, Europa, América), la voluntad de asimilación del antillano nunca logra deshacerse por completo del exotismo que constituye su identidad. Así, la “exteriorización de la mirada” lo convierte en extranjero de sí mismo al sentirse antillano y ciudadano francés al mismo tiempo. Esta mirada condiciona la relación del individuo con lo real.

Por ello, el rechazo o afirmación de este exotismo constitutivo de la identidad antillana es uno de los puntos por medio de los cuales se pueden comenzar a establecer diferencias entre autores de Martinica y de Guadalupe, pero también entre escritoras y escritores.

Por ejemplo, en las novelas de la escritora de la isla de Guadalupe, Maryse Condé²² (*Heremakhonon*, *La colonie du nouveau monde*, y *Desirada*), la cuestión de la errancia cultural se expresa por medio del desdoblamiento de sus heroínas y de la multiplicación de realidades²³, siendo la locura uno de sus tópicos centrales. La locura es un revelador del malestar ocasionado por la sensación de un vacío interior, por el rechazo a la imagen de sí misma que le devuelven los modelos existentes (africano o europeo), y por la toma de conciencia de lo paradójico en el auto-exotismo. La irrupción de la locura en la obra literaria de Condé permite el paso de lo concreto a lo abstracto, de los estereotipos “cómodos” (mujer caribeña, africana o europea) a la errancia de una identidad múltiple, de la isla hacia el archipiélago.

En cambio, los autores martiniqueses de la *créolité* como Patrick Chamoiseau²⁴ (*Texaco*) y Raphaël Confiant²⁵ (*Commandeur du sucre* y *Regisseur de rhum*), oponen la solidez de los mitos fundadores a la

22 Maryse Condé nació en Point-à-Pitre, Guadalupe, en 1938. Escribe novelas históricas en francés que abordan problemas culturales, de raza y de género. Estudio literatura inglesa en la Sorbona en París. Vivió en África durante un tiempo donde enseñó en Guinea, Ghana, y Senegal. También tuvo una carrera académica exitosa en EE.UU. donde enseñó en la Universidad de California, Berkeley, UCLA, The University of Virginia y se retiró como profesora emérita de Columbia University.

23 Schon, Nathalie. *Óp. cit.* 2003b, p. 11.

24 Patrick Chamoiseau, nació el 3 de diciembre de 1953 en Fort-de-France, Martinica. Ha publicado novelas (*Chroniques des sept misères*, *Solibo Magnifique*), cuentos (*Antan d'enfance*, *Chemin-d'école*) y ensayos literarios (*Éloges de la créolité*, *Lettres créoles*). En 1992 recibió el premio Goncourt por su novela *Texaco*.

25 Raphaël Confiant, nació en 1951 en Lorraine, Martinica. Ha escrito novelas (*Bitako-a*, *Marisocé*, *Le nègre et l'animal*, *Eau de Café*), cuentos (*Commandeur du sucre*, *Ravines du devant-jour*) y ensayos literarios (*Éloge de la créolité*, *Lettres créoles*, *Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle*). Ganó el Premio Casa de las Américas en 1993.

locura del mundo afrancesado. Así las cosas, parece válido contrastar una mirada anclada en el pasado con una que pone en valor la necesidad del cambio por venir. Por lo tanto, si bien no se trata de reducir la obra literaria de Maryse Condé a una lectura con “perspectiva de género” o feminista, la cuestión de una *literatura femenina*, se impone cuando se toma como punto de referencia el auto-exotismo presente en su obra. En otras palabras, la ambigüedad de la identidad como punto de convergencia de la literatura antillana no disipa las divergencias que se expresan en las preguntas planteadas por algunas de sus escritoras. Tanto Maryse Condé como Gisèle Pineau²⁶ no cesan de preguntarse si el hecho de ser de “aquí” y de “allá” al mismo tiempo, no trae como consecuencia el que permanezcamos en la condición de eternos extranjeros. La identidad se construye en una relación íntima con el exotismo. ¿Pero qué se entiende exactamente por exotismo? ¿Por qué es tan importante para el pensamiento antillano?

El “exotismo” es un término que se aplica a partir del siglo XVIII para referirse al aspecto efímero, superficial y extraño de algo o de alguien. Implica la separación entre rasgos endógenos (lo familiar, lo cercano) y rasgos exógenos (lo extraño, lo lejano). De ahí que muchos escritores de las Antillas, en particular los *criollistas*, desconfíen del exotismo.

El exotismo como corriente literaria estuvo de moda durante las dos primeras décadas del siglo XX. En esa medida es posible ver que el comienzo del siglo no marca principalmente el inicio de algo radicalmente nuevo, sino que más bien expresa los últimos espasmos de una epopeya: el proyecto colonialista. El término como tal se introduce a finales del siglo XIX para indicar un “cierto gusto por las costumbres o formas del arte prestadas a pueblos lejanos y utilizadas como *décors* de teatro o como puntos de picante”²⁷. Es posible poner en relación esta corriente con el comienzo de las narrativas y crónicas de los grandes viajes de descubrimiento y colonización. Desde el siglo XVI ya eran muy apreciados los objetos traídos desde Extremo Oriente, y las crónicas eran leídas con avidez. En el siglo XVIII, es notable el tema de las *chinoiseries* en los talleres de alfombras de Sèvres y los Gobelinos. En el propio siglo XX, escritores como Pierre Loti (oficial de marina autor de *Las desencantadas*, *Los últimos días en Pekín* y *Madame crisantemo*) y Claude Farrere (también oficial de marina, autor de *El humo de opio*, quien obtuvo el premio Goncourt por su novela *Los civilizados*) y otros (Edmond Jaloux, Jules Boissière, Albert de Pourville, Stéphane Moreau) alcanzaron éxito con sus escritos coloridos pero inundados de rasgos del universo colonial. En este contexto, el “exotismo” al que se refiere Victor Segalen en su proyecto de una estética de lo diverso (1904-1918), representa un verdadero desplazamiento del sentido del término.

26 Gisèle Pineau nació en París en 1956 de padres originarios de la isla de Guadalupe. Vive en Guadalupe por un tiempo pero regresa a París para estudiar Literatura en Nanterre, detiene sus estudios y estudia Enfermería en Salud Mental. Escribe desde los siete años. Ha publicado varias novelas en francés: *La grande drive des esprits* (1993), *L'Esperance Macadam* (1995), *L'exil selon Julia* (1996), *L'Âme prêtée aux oiseaux* (1998).

27 Manceron, Gilles. “Segalen et l'exotisme”, en *Essai sur l'exotisme*. Fata Morgana, París, 1986, p. 10.

Aunque retiene la expresión, le sirve para describir e una problemática totalmente distinta. Como bien señala Manceron, “ya no se trata, para Segalen, de integrar a una visión del mundo bien europea elementos del decorado traídos de ultramar, sino de considerar otras civilizaciones en sí mismas, sin evaluarlas por medio de criterios occidentales”²⁸. Por ello, todo acercamiento a una civilización distinta a la propia debería comenzar, según Segalen, por un conocimiento de su lengua, de su arte, de su pasado y de sus tradiciones. A Segalen no le interesan las meras impresiones de viaje. Lo que le interesa no son las reacciones del viajero al medio sino la reflexión a propósito de la acción del viajero sobre el medio. El exotismo esencial es “el del objeto para el sujeto” indistintamente de quién o qué se encuentre de un lado y del otro²⁹. En otras palabras, no solo los habitantes de Polinesia son exóticos para el observador europeo sino que este es asimismo exótico para aquellos. Segalen extiende el concepto de exotismo a la noción de “lo diferente”, a la “percepción de lo diverso”, al “conocimiento de algo que no es un sí mismo”. La sensación de exotismo se produce por un *décalage* en el tiempo y en el espacio. Estas reflexiones de Segalen tienen un impacto para la estética³⁰ y la filosofía en la medida en que intentan pensar las relaciones entre culturas. Se rechaza el punto de vista eurocéntrico en las relaciones que Europa mantiene con otras civilizaciones sin por ello caer en el extremo contrario de mistificarlas (por considerarlas más antiguas, más espirituales, etc.). El exotismo no consiste en una pérdida de las raíces, en un desarraigo, ni en la idealización de una cultura ajena a la propia. El exotismo sirve para “mantener la distancia absoluta entre sí mismo y el otro, en saborear tanto desde un punto de vista sensual como intelectual, ese vaivén indispensable entre su propia especificidad y la particularidad del otro”³¹. Este movimiento permite un conocimiento del mundo en su diversidad pero también contiene una dimensión estética importante: es una manera de percibir lo bello en la diferencia gracias a una distancia comparable a la que necesitamos para apreciar un cuadro. Es también un procedimiento poético: del encuentro o choque entre diversos surge la imagen poética. Esta resignificación del término por parte de Segalen se aleja definitivamente de la literatura colonial que abundaba en su época, de lo que hacían “los proxenetas de la sensación de lo diverso”, según la fórmula que utilizó para denunciar a sus coetáneos.

Escritoras como Condé y Pineau, están de acuerdo con Victor Segalen³², en que la mirada distante de la relación exótica produce un espacio que autoriza el desarrollo de la imaginación³³. Este tercer espacio, problematiza la división clara entre espacio familiar y espacio extranjero. De hecho, lo que está en juego con la identidad antillana es que lo extraño no se acomoda de manera clara y distinta del lado de lo lejano. Así, aunque con frecuencia el/la narrador/ra tiene una mirada

28 *Ibidem*, p. 11.

29 *Ibidem*, p. 11.

30 Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2009.

31 Manceron, Gilles. *Op. cit.*, p. 13.

32 Segalen, Victor. *Essai sur l'exotisme*. Fata Morgana, París, 1986.

33 Schon, Nathalie. “Archipels de l'errance”, en *L'imaginaire de l'archipel*. Karthala, París, 2003(a), p. 15.

exterior de su entorno cotidiano que no logra ser asimilada por quien la toma prestada, su mirada similar a la del Otro, a la del extranjero, no se confunde con la de este³⁴. Es cierto entonces que el colonizado es moldeado de acuerdo con los prejuicios, valores y verdades del colonizador³⁵. No obstante, la confrontación con un *Ailleurs* amenazante, también resulta indispensable para comprender el exotismo interior de la identidad antillana. El sentimiento doble de apego y rechazo de una cultura (francesa o africana), es lo que propiamente entendemos por auto-exotismo. El *auto-exotismo* no depende entonces de una distancia geográfica como tal, sino más bien del *juego de una mirada distante sobre lo familiar y cercana sobre lo extraño*.

La conservación de aspectos exóticos como parte integral de nuestra interioridad no solo puede pensarse como resultado de un proceso de colonización que podría revertirse o superarse, sino que es un problema que persiste y se renueva en el contexto de un mundo globalizado. La relación interior con el exotismo desestabiliza la separación clara y distinta entre identidades fijas. Esta situación puede interpretarse como amenazante pero también como liberadora hasta cierto punto.

Por ello, encontramos en las Antillas una literatura tradicionalista que intenta establecer y reforzar la separación entre un “acá” y un “allá”, pero también otra literatura más introspectiva que, aunque no se deshace del todo de dichas nociones, presenta personajes cuyo conflicto interior (caracterizado por el debate entre un “acá” y un “allá”) es finalmente aceptado. De esta forma, el exotismo ya no es un modelo impuesto desde fuera sino que se convierte en una escogencia, hace parte tanto de nuestras relaciones con lo extraño como con lo familiar. La supuesta certeza de lo familiar pierde su carácter de *evidencia*. Las identidades ya no son pensadas como puntos de partida fijos y estables sino como procesos de errancia y transformación.

Los personajes de Maryse Condé no se sostienen sobre un suelo cultural estable, ya que al no tener una identidad claramente definida están invadidos por un sentimiento de extrañeza que en ningún momento afirma las tendencias multiculturalistas de muchas literaturas postcoloniales, sino que ponen en escena la confusión cultural de nuestros tiempos. Condé describe las errancias físicas y espirituales de sus personajes pero estos no entran en un juego de intercambios con lo foráneo. Al contrario, parece que siempre estuvieran en otra parte (*ailleurs*), como si no vivieran plenamente en el presente³⁶.

Lo que expresa la obra literaria de Condé es el cuestionamiento de los automatismos culturales, que a su vez implica una toma de conciencia de la complejidad de la identidad. El exotismo, entonces, ya no es visto como una “desviación” que habría que evitar. Así, es posible ver en Condé una evolución del auto-exotismo en relación con la “realidad”

34 *Ibidem*, p.169.

35 Ménil, René. “Problème d’une culture antillaise”, en *Tracées*. Jean Michel Place, París, 1999.

36 Knutson, April. “Maryse Condé: créer les textes de la diaspora antillaise”, en *Elles écrivent des Antilles. Haïti, Guadeloupe, Martinique*. L’Harmattan, París, 1997.

cultural: en *Heremakhonon* se presenta el rechazo del conflicto interno y la búsqueda de raíces, en *Desirada* aparece el rechazo a una identidad única, y en *La colonie du nouveau monde* se pasa del rechazo a la aceptación del auto-exotismo. Sin embargo, y tal como señala Schon³⁷, esta evolución no sigue el orden de una progresión que nos conduce hacia la autenticidad. En *Desirada*, que es la más reciente de las novelas mencionadas, la heroína confronta una multiplicidad de versiones sobre su propia historia familiar que la obligan a descartar la posibilidad de que todas ellas sean igualmente reales. La identidad que surge en esta novela es, en consecuencia, una identidad apátrida que integra las islas del Caribe en un archipiélago cultural que reconcilia lo familiar con lo exótico. De este modo, la “archipiélidad” caribeña es concebida como errancia entre múltiples identidades. La concepción del archipiélago caribeño como un espacio paradójico de orden imaginario pretende criticar la fijación geográfica y el encierro insular que caracterizan la búsqueda de un mito del origen, el de la Unidad tanto como el de lo Diverso, ambos sospechosamente bien acogidos por los circuitos comerciales. Ahora bien, la crítica de Condé no se queda en la denuncia de la mercantilización cultural de los discursos, sino que la autora escribe desde un estado de cuestionamiento más profundo. Ella no cesa de cuestionar la validez de sus propios argumentos para dar cuenta de un “real antillano” prefiriendo explorar en sus novelas, distintos aspectos de una identidad múltiple³⁸. Sobre esta base, la autora rechaza vehementemente todo discurso que no sea capaz de dar cuenta de la ambigüedad y de la libertad cultural.

Por otra parte, para los escritores Chamoiseau y Confiant se trata de reivindicar la autenticidad del *créole* en el marco de una lucha entre las lenguas. Sin embargo, allí donde los criollistas ven dos tipos de literatura (la europea del colonizador y la creole), Condé, pero también Gisèle Pineau, solo ven distintas formas de expresión. Entonces, ¿qué tipo de relación puede establecerse entre esta diferencia de posiciones y la producción de nuevos espacios y “espacialidades”? ¿Existe una conexión profunda entre la “archipiélidad” paradójica, la identidad múltiple e incierta, y la escritura? ¿Es posible afirmar la existencia de una escritura femenina?

La escritura masculina parte de un sujeto que pre-existe a la escritura mientras que la escritura femenina en cuestión se refiere a un sujeto que aún está por afirmarse. La mujer antillana tiene un lazo ambiguo con la Historia de la Isla, no encuentra un espacio propio en los escritos de la metrópolis, ni tampoco en los cuentos de los isleños.

En *Moi, Tituba sorcière*, Condé realiza la reconstrucción histórica de un personaje que elige renunciar a su libertad y someterse a la esclavitud con tal de estar al lado del hombre que ama, pero este la traiciona. En la colonización los destinos de hombres y mujeres no se desdibujan de manera idéntica, las penurias de la esclavitud no se sortean de la misma forma. Mientras que a Tituba le abren un proceso y la declaran bruja, su amado encuentra acomodo en relaciones eróticas con sus nuevas amas. A su vez, las mujeres blancas que creía cercanas por haberlas criado o

37 Schon, Nathalie. *Óp. cit.*, 2003(a).

38 Schon, Nathalie. *Óp. cit.*, 2003(b), p. 320.

sanado, también la traicionan. Inesperadamente, será un hombre judío quien le dé el trato más justo y le devuelva su libertad.

La “archipielidad” a la que hace referencia Maryse Condé es la de la errancia entre identidades múltiples. Así, a partir de la divergencia de visiones sobre “lo real” antillano, africano o europeo, Condé inaugura un nuevo imaginario archipiélico con fronteras permeables y diferencias irreales. Se puede afirmar entonces que su obra literaria produce “performativamente” un espacio paradójico (el archipiélago – relacional), unos procesos identitarios basados en la errancia (multiplicidad), y una escritura femenina gracias a su poética de la divergencia (apertura).

*Je suis un animal ambigu mi-poisson, mi
oiseau, une chauve-souris nouveau modèle.
Une fausse sœur. Une fausse étrangère.*

MARYSE CONDÉ

Lo que deviene: desde el cuerpo hasta el paisaje

Oscar Leone

*Andar
sin llegar a nada
hasta convertirse en camino.*

ANISE KOLTZ



*Lo que suelen ofrendar a los dioses
antes de la temporada de pesca,
Performance, Oscar Leone,
fotografía Ana Pérez, 2003.*

Recorrer el espacio es un imperativo del cuerpo para reconocerlo en sus profundidades [...] Derivar dentro de él, es un imperativo del espíritu creativo que reclama interacciones y encuentros más allá de aquello que no opera dentro de las posibilidades del riesgo y que se instaura en el ámbito de un estudio cerrado como campo de reclusión y confinamiento. Salir (afuera) implica una suerte de incertidumbre, una inversión de estrategias y una nueva actitud postural, siempre nómada, en aptitud de caza o en pie de lucha, siempre dispuesta al acecho, alimentada por las fuerzas poéticas de la

ensoñación. El arte en ese sentido es una estrategia y un arma para la guerra, es un hacer inútil que estalla en su inutilidad y opera dentro de un campo de fuerzas desconocidas, cartografiadas en los confines de un tiempo que es tiempo real y tiempo imaginario, capaz de desajustar otras realidades, adherirse a ellas y luego entrar en relación con aquellos y aquellas que lo impregnan de sentido¹.

Preludio

Quando me invitaron a participar en este ciclo de conferencias, se me pidió que, más que un cuerpo teórico y de enunciados conceptuales (para eso están los filósofos), lo que esperaban era que compartiera las

experiencias que he tenido en el Caribe, construidas a partir de mi movilidad, en permanente interacción con sus espacios y sus gentes.

No obstante, no quiero renunciar a ciertos fenómenos, relaciones y enunciados, que sirven de trasfondo a las operaciones creativas y existenciales, que fundan el motivo y el destino de mis trabajos. En ese sentido quiero empezar por el principio, nombrándome, siguiendo la lógica de la presentación por medio de mi artist statement o mi declaración de artista:



De *Campo de trigos con cuervos* (Van Gogh), “Cuervos”, *Sueños* (Akira Kurosawa), disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=LzHvw-Biz8E>

Como artista, construyo relaciones entre Naturaleza y Cultura a partir de una idea fundacional: el paisaje geográfico es el teatro donde el paisaje humano y social pone en escena sus percepciones, tensiones y adaptaciones dentro del precioso drama de la vida. Mi obra, realizada para sitios específicos, persevera en una idea de intervención como sinónimo de cambio, intentando demostrar que toda acción humana, desde una pisada hasta el emplazamiento de un templo o una autopista, provocarán siempre, en mayor o menor grado, una afectación sobre el paisaje. A partir de allí lo que busco a través de mi arte es movilizar hacia la escena social, una idea de ecología que se sustenta en el concepto de respeto, encontrando en el cuerpo el camino para denunciar la fragilidad y sacralidad de todo cuanto existe.

Ahora bien, una vez evacuada la lógica formal de la presentación, destinaré el inicio de mi recorrido a la posibilidad de reflejarme en unas imágenes que para mí tienen que ver con una idea de intervenir el espacio en actitud de performance (de presentación), estrategia artística que moviliza con el cuerpo las preocupaciones de un creador, pero que en la escala de las definiciones aún adolece —creo yo que en forma venturosa— de cierto estado dúctil, viscoso y movedizo. Estas imágenes, preludio de un explosivo momento de la historia, espero llenen de inspiración y entendimiento el destino poético de mis encuentros permanentes con el espacio (fragmento del filme *Sueños* del director japonés Akira Kurosawa).

En este sentido, cada vez que se me pregunta acerca de mi oficio opto por el uso de las analogías y debo confesar que, si me fuera posible portar en mi cuerpo un dispositivo electrónico capaz de reproducir ese instante cuando un hombre se interna en un cuadro de Van Gogh —para devenir mediante el propio cuerpo en el paisaje que el artista construyó con el gran insumo de sus emociones—, creo que podrían saltarme, sin lugar a dudas, todas esas complejas explicaciones que a menudo la gente me pide².

2 Si me pidieran definir mi oficio, tal vez la manera más clara de describirlo sería mediante uno de los capítulos del filme *Sueños* de Akira Kurosawa, donde un estudiante de arte camina por la sala de un museo y se queda extasiado mientras contempla un Van Gogh. Entonces este hombre es transportado a las profundidades de cuadro (*El puente de Langlois*) y luego desciende con su cuerpo, a la ribera de un río, siente el olor y el color de las gentes y de los caminos que pronto se abrirán a medida que avanza, para

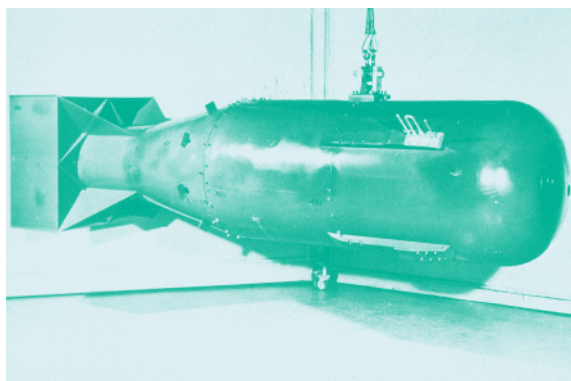
*El cuerpo traza así una experiencia
y con ella deviene en un tiempo y un espacio,
que es puro tránsito, puro recorrido³.*

Siguiendo ese recorrido por los *Campos de trigo con cuervos*, quisiera tomar como interludio esta pintura, recreada con fascinación por Kurosawa al final de su sueño, para presagiar tal vez la llegada de un siglo, el siglo que nos ha precedido —en el cual quizás seguimos viviendo—, inaugurado por el vuelo de los pájaros, que unas décadas después de la pintura del cuadro (1890) bombardearían los paisajes de pueblos y ciudades durante la Primera y la Segunda Guerra.

Primera Estación: A Little Boy... mi padre ha nacido

El objeto del siglo XX.

El año 1945 marca el final de la Segunda Guerra Mundial, la ocupación nazi ha sucumbido ante la arremetida de las fuerzas aliadas,



La Little Boy, la bomba que cayó sobre Hiroshima

Europa ha sido devastada y en estas otras tierras de pobres gentes y de comarcas sitiadas aún por la manigua, los ecos de las bombas se escuchan por terceras voces, mientras luchas intestinas y fratricidas levantan sospechas acerca de los escenarios de la guerra. Ese mismo año nació mi padre y también, lejos de allí, meses después, otro “muchachito” descendería a los brazos del mundo, en los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki.

Objeto pecuniario, hijo del Proyecto Manhattan, liberadora sentencia emitida por los Estados Unidos de América a las naciones

del orbe, la bomba no es mi padre; diría que la bomba es mi abuela (o), su accionar macabro excede las capacidades de toda inocencia, cualidad intrínseca del neonato.

salir al encuentro de aquel que pinta en la soledad del trugal recién cortado. He aquí la figura misma del pintor, personificado por Martin Scorsese, quien con su mirada perturbadora deviene en la imagen de artista atormentado cuya imagen cobra vida, por el deseo de otro artista, Kurosawa. Por medio de este gesto vital, el director se aproxima a lo que hago, que no es más que ir a vivir dentro del cuadro, hacer de la propia vida y de la vida de otros y sus situaciones un cuadro. Convertirse en la línea o el punto, ser el color, extraer con un gesto el azul, derivar en los verdes y los grises, crecer en ocres o magentas. Creo que la performance me ha permitido descender por los campos, tocar la superficie de las aguas, deviniendo con mi propia existencia (y a veces con los otros) en obra misma.

Debo decir que este contexto, muy distante de mis padres y de mis abuelos, ha sido puesto en escena porque lo que busco con esta apropiación es reconocermé, no en términos locales o nacionales, sino más bien en términos planetarios. Siguiendo pues esa lógica, la bomba atómica, con su devastadora presencia termonuclear y calificada por muchos como “el objeto del siglo XX”, trae a este espacio de encuentro el sentido de responsabilidad. Al respecto, cito las palabras del sociólogo estadounidense Richard Sennett, quien en un encuentro con su maestra Hannah Arendt durante la crisis de los misiles en 1962, recuerda el interés de ella en que él “extrajera la lección correcta, a saber: que, en general, las personas que producen cosas no comprenden lo que hacen”⁴.



Hongo atómico, Nagasaki, 9 de agosto de 1945.

Tal enunciado, dice el autor, cobra sentido en la voz de Arendt:

Para quien la invención de la materia autodestructiva se remonta en la cultura occidental al mito griego de Pandora. Diosa de la invención, Pandora fue enviada por Zeus a la tierra como castigo por la transgresión de Prometeo. En los trabajos y los días, Hesíodo describió a Pandora como “el amargo regalo de todos los dioses” que, al abrir su caja (según algunas versiones, una jarra) de nuevas maravillas, “esparció dolores y males entre los hombres”. En el desarrollo posterior de la cultura griega, sus gentes creyeron cada vez con mayor convicción que Pandora representaba un aspecto de su propia naturaleza; la cultura fundada en cosas hechas por el hombre corre continuamente el riesgo de lesionarse⁵.

Tal vez sea la seducción por lo maravilloso, lo que confiere al acto de abrir la caja —afirma Sennett— la aparente ilusión de neutralidad. Como respuesta a esta idea de responsabilidad, están las explicaciones que Oppenheimer (cerebro del Proyecto Manhattan) anotó en su diario: “Cuando ves algo técnicamente atractivo, sigues adelante y lo haces; solo una vez logrado el éxito te pones a pensar qué hacer con ello. Es lo que ocurrió con la bomba atómica”⁶.

Con la bomba pues, más allá de las verdaderas motivaciones de Truman y Oppenheimer, obturadores de este gran dispositivo que alteró el paisaje planetario (en términos políticos, ambientales, económicos y culturales), pienso aquí en la noción de “intervenir el paisaje”, la cual no puede ser concebida únicamente en términos geográficos, ya que los imaginarios

4 Sennett, Richard. *El artesano*. Anagrama, Barcelona, 2009, p.11.

5 *Ibidem.*, p. 12.

6 Testimonio de Oppenheimer ante un comité gubernamental en 1954, reimpresso en Jeremy Bernstein, *Oppenheimer: Portrait of an Enigma*. Duckworth, Londres. 2004, pp. 121-122.



Robert Smithson, *Spiral Jetty*,
disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=vCfm95GyZt4>

tienen un espacio de acción, por medio del cual el espíritu de la cultura traza sus recorridos.

Ahora bien, sin ánimos de formular una teoría o una hipótesis, sino más bien elaborar una reflexión sobre aquello que pasó, me atrevería a decir que antes que los trabajos de Robert Smithson y Walter de María ingresaran a la escena del arte, el hongo atómico, su explosión en cadena, las lluvias ácidas y sus consecuencias radiactivas son, en términos estéticos (solo estéticos, mi afirmación no expresa sentimientos éticos), la primera, deslumbrante y más monstruosa acción de intervención sobre el paisaje.

Debo decir ahora sí, que en términos éticos, esta implosión de recursos radioactivos produjo otras consecuencias además de la devastación: algunos hombres y mujeres detuvieron la marcha y decidieron emprender, por medio del arte, acciones de responsabilidad. Al principio todo fue ambiguo; volvamos a Robert Smithson, por ejemplo: *Spiral Jetty* es una intervención de proporciones descomunales, sin precedentes en la historia del arte, cuyos mecanismos de emplazamiento y materiales utilizados implicaron la misma lógica avasallante, calculadora y monetaria del pensamiento colonial y expansionista de la primera mitad del siglo XX.

Joseph Beuys, por su parte, ex piloto de guerra, aterrizó en la escena del arte con su visión iniciática (y mesiánica) desde Crimea durante la Guerra donde, según él, había sido rescatado por un grupo de nativos que lo envolvieron en un manto de fieltro, grasa y emplastos vegetales para salvarle la vida después que el avión, pilotado por él, fuera bombardeado. Beuys deviene así en artista chamán, que revela al mundo la idea de escultura social, pero pronto las secuelas de la guerra y sus víctimas rodearían el discurso del artista de cierto aire de charlatanería y un gran problema de autoridad moral. Sin embargo, a Beuys le debemos el valioso aporte de la escultura social, porque mediante esta brillante iniciativa, se pudo preparar a la escena artística para la entrada en vigor de algunas prácticas que involucran plenamente al arte con la esfera social.

En un sentido más compasivo y militante con la naturaleza, siempre vulnerada, los artistas ingleses Andy Goldsworthy y Richard Long optaron por distanciarse de las estrategias propuestas por el *land art* estadounidense y sus productos, para propiciar diálogos con el espacio exterior al utilizar nuevas fórmulas para reordenar el paisaje con los elementos que le son propios. Así, hojas secas, troncos, piedras, arena, huellas y materias líquidas fueron los insumos que ellos utilizaron para expresar sus ideas.

En este ir y venir afuera del estudio (ahora el espacio exterior), con una gran dosis de asombro ante la expansión de posibilidades en el universo del artista, el cuerpo se activó como un gran dispositivo que pondría en contacto al ser humano con las fuerzas de la naturaleza. Ana Mendieta encarnó ese intercambio con los flujos naturales, tratando de

unir la escisión entre el ser humano y el universo que, en este caso, por decisiones políticas, ha perdido el vínculo con el origen. Con este insumo del cuerpo quiero empezar ahora sí, mi deriva hacia algunos de los espacios donde he venido construyendo mi obra en los últimos años.

Segunda estación: cronologías y lugares

De las edades del agua, la arena,
el lodo y el espejo, al trabajo con
los músculos de la voluntad

Comienzo aquí mi recorrido parafraseando a mi maestra y mentora María Teresa Hincapié, para quien “el arte era el trabajo con los músculos de la voluntad”. Con esta definición, ella solía comprometer a sus alumnos a asumir una posición política y espiritual, que implicaba recuperar una aptitud postural mediante la práctica de una disciplina.

De esta definición, inexacta para mí en la memoria, trato de recoger su postulado fundamental, mediante el cual todo artista tendría que optar por la comodidad, materializada en la soledad del estudio o, por la libertad y el riesgo, puestos a prueba intentando operar un arte que se integre con la vida.

Durante 2003, la voluntad de ser fiel al legado de María Teresa se hace manifiesta cuando decido emprender un discurso de “resistencia” contra el trabajo utilitario al ir a cavar durante varios meses un hoyo en la playa, dentro de la zona turística de Pozos Colorados (Santa Marta). En este escenario, hecho para el tránsito de bañistas y pescadores, troqué la opción de *lo funcional* y *lo pragmático* —dada mi formación en el campo del comercio internacional— por la inutilidad de *lo vago* y *lo poético*. El objetivo fue acometer, con el acto de cavar y empujar arena con mis extremidades en una repetición extenuante, esta nueva y definitiva empresa que, a partir de ahí, me pondría a prueba: el arte. Este primer capítulo de mi hacer acción, que tomé por nombre *Lo que suelen ofrendar a los dioses antes de la temporada de pesca*, procreó en algunos instantes encuentros meditativos con el entorno, mientras el cuerpo era sometido a fuertes tensiones y prolongados movimientos de tracción y fuerza contra la materia.

El cuerpo aquí, en actitud de mimesis se pondría en situación, adoptando una postura, una nueva potencia, que a partir de entonces me daría la posibilidad de generar un desajuste en el paisaje, al introducir nuevas imágenes o acontecimientos que entraran en sintonía con los ritmos que son inherentes al espacio.

Al año siguiente, en *Por este fuego infinito* (2004) continué mi periplo por el mismo espacio, esta vez, decidido a seguirle la pista a la faena con el chinchorro de arrastre, un arte de pesca utilizada tradicionalmente en el litoral, que involucra el trabajo gregario y exige un gran esfuerzo



Una cosa es una cosa,
Performance, María Teresa
Hincapié.



Túneles de ausencia, Oscar Leone, intervención en el espacio, fotografía Ana Pérez, 2004.

físico a sus participantes. Así, fui a jalar durante varios días una red, buscando el gesto de una quemadura, en compañía de un grupo de pescadores sometidos a extensas jornadas de trabajo en mitad del silencio y compartiendo la esperanza de una pesca abundante, acaso esquiva, en esas aguas. Para lograr tal cometido invertí la ecuación mediante la cual el cuerpo intervenía el paisaje, al transformarme en objeto de intervención y utilizar el cráneo como receptor de la huella del sol que devendría también en la huella del trabajo.

Siguiendo una lógica transformadora del espacio, para *Túneles de ausencia* (2004) hallé una gran fuente de inspiración en *Sun Tunnels*

(1973-1976) de Nancy Holt, obra construida con el emplazamiento de unos tubos de hormigón en el desierto Great Basin en Utah (Estados Unidos) que, al ser perforados, reprodujeron el patrón de algunas constelaciones, expresando además la voluntad de la artista de enmarcar el paisaje desde el interior, atravesado por la luz del sol. Coincido aquí con Nancy Holt en la necesidad de regresar la mirada al paisaje; es por eso que encuentro en el cuerpo la voluntad de volver a construir una visión a escala humana del espacio que nos circunda, que sea capaz de expresar nuestro permanente deseo de adhesión al infinito. No obstante, tal idea de

conectar ese deseo de adhesión, de fuga hacia el espacio, contrastaría con las tensiones que envolvieron al cuerpo en ese intento. Fue allí donde emergió la pulsión junto a la cual el cuerpo —que deviene objeto que interviene— buscaba situarse, una pulsión que encarnaba la idea del derrumbe.

Podría decirse entonces que el cuerpo es ahora puro devenir y a este estado se sumaría *Estela* (2005), acción ralentizada donde busqué reencontrarme con un tiempo circular, un tiempo de origen para volver a tocar con mis pies lo que Gaston Bachelard tal vez llamaría “la edad del lodo y la edad de la arena”⁷. *Estela* se realiza a partir de un recorrido ralentizado sobre una salina,



Estela, Oscar Leone, Acción de intervención en el espacio, fotografía Ana Pérez, 2005.

dibujando con los pies una espiral sobre la superficie. La performance, documentada por medio fotográfico, capta las transformaciones que sufre el paisaje por la luz, en su tránsito hasta el anochecer.

En estos dos capítulos de mi obra en la zona de Pozos Colorados, me vi convocado por los tiempos cíclicos unidos a la vida del humedal, o mejor dicho a los vestigios de lo que otrora fue un gran humedal, el cual ha ido desapareciendo en las últimas décadas ante el afán de muchos por hacer

rentable el espacio que lo acoge, a los fines industrioses del desarrollo.

De las edades del agua: una cuerda se estira (el cordón). Ha nacido una línea (intertítulo)

En el año 2005 también, tomando como punto de partida el trabajo de la pesca con el chinchorro de arrastre, formulé el proyecto *Dentroadentro* (Residencia Artística Nacional en Artes Visuales-Ministerio de Cultura) que tuvo como fin una cosmovisión de las comunidades indígenas que habitan la Sierra Nevada de Santa Marta en el Caribe colombiano y que lleva por nombre la Línea Negra (*Shibaks* en lengua koguián). Esta encarna la sacralidad de algunos territorios ancestrales donde confluyen dos mundos: el mundo de las presencias y los seres vivos, y el mundo de las cosas invisibles. Para garantizar el equilibrio entre ambos y, por tanto, el equilibrio de la naturaleza, cada tiempo habrá que ir a hacer ofrendas (o pagamentos) a estos lugares sagrados.

A partir de una intervención en el espacio (acaso un pagamento), que consiste en emplazar una línea en el paisaje, la obra plantea dar visibilidad al concepto de la Línea Negra, sustento del ordenamiento de los territorios ancestrales. Hasta ahora esta intervención, que pretende itinerar a nueve lugares, ha sido ejecutada en tres momentos o movimientos: el primero de ellos en el santuario de Fauna y Flora Los Flamencos, Camarones, Guajira (2005); el segundo en la Quinta de San Pedro Alejandrino, Santa Marta (2006); y el tercer movimiento en Nueva Venecia, Complejo Lagunar Ciénaga Grande de Santa Marta (2008).

Este último espacio, lugar donde según los hermanos mayores habita la Segunda Madre (la Primera Madre es el mar), servirá como escenario para mis siguientes proyectos.

Hablaré de *La caza de Asterión* proyecto que se materializó en 2008 durante dos momentos, de los cuales me referiré al segundo, puesto en escena el 22 de noviembre de ese año, dentro de un evento comunitario realizado en Nueva Venecia, uno de los tres pueblos palafitos, ubicados en el Complejo Lagunar Ciénaga Grande de Santa Marta. La Acción, de carácter colectivo, realizada con un grupo de mujeres y hombres del pueblo, honraría a las víctimas de un infausto suceso acaecido el 22 de noviembre de 2000, la masacre de Nueva Venecia, perpetrada por grupos paramilitares que cobraron la vida de treinta y siete hombres de esta comunidad y de poblaciones aledañas. En noviembre de 2009, durante la Bienal de Bogotá (2009), el proyecto fue deconstruido, en un conjunto de doce fotografías de hombres, todos de espaldas, ubicados frente al pueblo.



Dentroadentro (tercer movimiento), Oscar Leone, Acción de intervención en el espacio, fotografía María Cristina Agudelo, 2008.



La caza de Asterión, Oscar Leone, Performance, fotografía Juan Carlos Camargo, 2008.

El concepto de la pieza, en todo caso plantea un cuestionamiento a la idea de “hacer justicia” o “impartir justicia”, mediante el uso de la cámara para reconstruir el momento de un disparo; como sustento de ese cuestionamiento tomé un ensayo de Susan Sontag para quien “fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando, digno de una época triste, atemorizada”⁸. La pieza que lleva el nombre de un texto de Jorge Luis Borges, pero que realiza una maniobra de transposición en uno de sus caracteres (reemplazando casa por caza), enlaza con la leyenda antigua de Teseo y el Minotauro, para realizar un cuestionamiento también acerca de la verdadera naturaleza del monstruo y la verdadera naturaleza del héroe.

De las edades del agua, la madre: proyecto Madreagua

Este proyecto plantea la necesidad de construir una reflexión, desde el arte, acerca de las presiones antrópicas que existen sobre el complejo Lagunar de la Ciénaga Grande de Santa Marta, en especial, el recurso agua como articulador de dinámicas ecológicas, socio-culturales y económicas, que movilicen a los diferentes actores sociales hacia una participación activa en pro de la conservación de la ecorregión. En lo institucional, esta iniciativa es producto de la alianza entre la Fundación Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo y la Unidad Administrativa Especial del Sistema Nacional de Parques Nacionales Naturales, Territorial Caribe.

Desde el ámbito artístico, *Madreagua* planteó la intervención de dos artistas invitados, Germán Botero (Colombia) y Lynne Hull (Estados Unidos), con propuestas de arte en el paisaje que buscarían, además del hecho artístico, entrar en relación con la comunidad. *Madreagua*, cuya primera fase está punto de finalizar, fue desarrollado mediante ocho expediciones de reconocimiento de la Ciénaga Grande y sus poblaciones; durante ese tiempo, los tres artistas participantes formulamos las propuestas de intervención, realizamos la producción, así como el desarrollo de algunas actividades que involucrarían activamente a la comunidad.

En el caso del maestro Botero, su propuesta consistió en diseñar un centro de visitantes para el área. Este, que será construido, cuando se obtenga la financiación, prestará los servicios de centro comunitario en Nueva Venecia (corregimiento de Sitio Nuevo, Magdalena) y de espacio museográfico, que muestre la biodiversidad del lugar y las formas de vida que caracterizan a sus gentes.

Lynne Hull, artista ambiental, que trabaja en función de salvaguardar la vida silvestre (suministra espacios para especies como aves, peces, tortugas, algunos mamíferos o microorganismos, y ayuda a construir redes comunitarias capaces de restaurar lazos en beneficio de la conservación). Ella presentó un proyecto que buscaba redescubrir símbolos de la comunidad (pez, canoa, casa, manglar) que les son

inherentes e identifican en calidad de pueblos-palafitos, cuya subsistencia depende de los recursos que la Ciénaga les brinda. Estos elementos fueron ubicados en uno de los sitios más representativos de Nueva Venecia: el colegio, espacio elegido luego de consultarlo con personas de la comunidad.

Por último, mi propuesta dentro del proyecto *Madreagua* incluyó dos acciones *in situ*, acordes con mi intención de seguir reflexionando en torno a la necesidad de liberar al paisaje natural de nuestros deseos permanentes de intervención, y de propiciar en el paisaje social, la posibilidad de repensar un espacio donde seamos capaces de recuperar la noción de respeto.

La primera de estas acciones, *AguaCero*, parte de la premisa, de que la sola presencia del cuerpo encarna la idea de intervención. Tal idea implica reflexionar sobre la visión que el cuerpo cobra con su verticalidad en presencia del paisaje, para luego activar la posibilidad de anularlo del plano. Esta visión favorece la elaboración de otra premisa: cuando se observa el paisaje, de inmediato el cuerpo realiza tres procedimientos, esto es, registrar el espacio, interpretarlo y luego intentar intervenirlo a partir del deseo. De otro lado, la acción alude nuevamente a la masacre al poner en evidencia el derrumbe del cuerpo y su desaparición.

Mi segunda propuesta, *Ronda para canción de cuna*, convocó a un grupo de quince mujeres, cada una en su respectiva canoa, para realizar una acción que consistió en dar vueltas alrededor de un islote de manglar, con el deseo de reencontrar un espacio de inocencia y la voluntad de reconocer la tarea potenciadora de lo femenino.

Para concluir, quiero retornar al texto de Anise Holtz que sirve de epígrafe a esta conferencia, haciendo alusión a la errancia que implica construir una voluntad de vida, que trascienda toda instrumentalidad y que en el camino tal vez pueda convertirse en instrumento. No sé si estas operaciones de diálogo con el territorio sirvan para dar visibilidad a algunos territorios en riesgo, solo puedo decir que espero sean capaces de dar un testimonio.



AguaCero (proyecto *Madreagua*), Oscar Leone, video-performance, fotografía Eduardo Revollo, 2010.

La relación arte y territorio

Aproximaciones a una geoestética a partir de Deleuze y Guattari

Gustavo Chirolla

*No hay obra que no deje a la vida
una salida, que no señale el camino
entre los adoquines.*

DELEUZE

Etología y geo-grafía estéticas

La estética de Deleuze y Guattari tiene una gran deuda con la etología. Ellos han declarado, en contra de la historia humanista, que “el arte empieza tal vez con el animal, o por lo menos con el animal que delimita un territorio y hace una casa”¹. ¿Qué implica el procedimiento de trazar un territorio o hacerse una casa para que pueda concebirse a partir de este la emergencia del arte? Estamos en presencia de índices, marcas, carteles. Observamos esta operación todo el tiempo en nuestros animales domésticos, las secreciones como la orina y los excrementos se constituyen en marcas territoriales. Los etólogos señalan que en el caso del conejo sus excrementos territoriales poseen un olor particular y que ciertos monos exponen sus genitales de colores vivos a modo de pancarta. La operación precisa consiste en que *la materia deviene materia de expresión*. Los componentes de una función orgánica (secreción, color, gesto, canto) ya no se comprenden únicamente en virtud de esa función, se transforman ahora en rasgos expresivos, “cualidades puras,

1 Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *¿Qué es la filosofía?* Anagrama, Barcelona, 1993, p. 183.

*sensibilia*². Un rasgo “deviene expresivo cuando adquiere una constancia temporal y un alcance espacial que lo convierte en una marca territorial, o más bien territorializante: una firma”³. El territorio no es anterior a la marca; la marca traza y hace al territorio.

En *Mil mesetas* la operación de marcar un territorio es denominada *ritornelo*, término que señala, en primera instancia, el devenir expresivo del *ritmo*. Deleuze y Guattari exponen el movimiento que va del ritmo al ritmo expresivo. Este movimiento lo podemos describir como el camino que conduce del hábito al hábitat territorial. El hábito reúne, en razón de una repetición periódica, una serie de actividades y medios. No obstante, el papel de esta repetición no es otro que producir una diferencia, gracias a la cual se pasa de una actividad a otra, o se conjugan una y otra, por medio del tránsito de un medio a otro. Decimos, en virtud de esta perspectiva, que el hábito posee *ritmo*: “Hay ritmo desde el momento en que hay paso transcodificado de un medio a otro, comunicación entre medios, coordinación de espacios-tiempos heterogéneos”⁴. Ahora bien, cuando se extrae del medio externo o del cuerpo propio un componente o elemento y se convierte en un rasgo expresivo, tenemos una marca. Con una marca aquí y otra allá se va trazando un espacio donde medios y ritmos han de fijarse con cierta permanencia, *reterritorialización*. El hábitat territorial es ante todo un espacio dimensional y ya no direccional como aquel propio del hábito. El territorio “incluye en sí mismo un medio exterior, un medio interior, un medio intermedio y un medio anexionado”⁵. Y el ritmo ya no se entiende como un entre-medios, ha devenido en ritmo expresivo: *ritornelo*, que en principio comprende “a todo conjunto de materias de expresión que traza un territorio”⁶. En un sentido restringido, sentido musical, el *ritornelo* es sonoro; sin embargo, Deleuze y Guattari hablarán de *ritornelos* gestuales, motrices, ópticos, etc.⁷.

A partir del tratamiento de materiales exteriores, de las posturas, de los gestos y de los colores del cuerpo, de los cantos y de los gritos, el arte queda a las puertas de su propia posibilidad. Existe un pájaro que habita en los lluviosos bosques de Australia, al que Deleuze y Guattari le otorgan un estatuto filosófico y convierten en el personaje conceptual más importante de su estética. De las descripciones de la etología, los filósofos sacan las consecuencias para el campo del arte:

2 *Ibidem*, p. 186.

3 Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas*. Pre-textos, Valencia, 1988, p. 321.

4 *Ibidem*, p. 320.

5 *Ibidem*, p. 321.

6 *Ibidem*, p. 328.

7 La noción de *ritornelo* ha sido empleada anteriormente por Guattari para referirse, en el trabajo de Deligny, a las líneas de andadura de los niños autistas que efectúan su propia cartografía. Ya Lacan usaba “circunstancialmente el término para nombrar las repeticiones e invenciones semánticas psicóticas”. Ver Sauvagnargues, Anne. *Del animal al arte*. Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 143.

El *Scenopoietes dentirostris* [...] hace caer del árbol las hojas que corta cada mañana, las gira para que su cara interna más pálida contraste con la tierra, se construye de ese modo un escenario como un *ready-made*, y se pone a cantar justo encima, en una liana o una ramita, con su canto complejo compuesto de sus propias notas y de las de otros pájaros que imita en los intervalos, mientras saca la base amarilla de las plumas debajo del pico: es un artista completo⁸.

Se trata, como dice Anne Sauvagnargues, “de una instalación escénica que conjuga materias y signos. Las posturas, colores y sonidos se organizan, entonces, en rasgos de expresión que constituyen una ‘obra de arte total’”⁹. Sin duda, todo este performance convierte al *Scenopoietes* en un artista completo y, especialmente, con su escenario a modo de un *ready-made*, en un artista contemporáneo. Sabemos que muchas prácticas del arte hunden sus raíces en los procedimientos más antiguos de la cultura. Deleuze y Guattari van más atrás al plantear la proximidad del arte con el animal, sobre todo con el animal que construye un territorio. Trazar, pues, un territorio es hacer que la materia devenga materia de expresión, se desterritorializa de su medio externo un componente cualitativamente expresivo (las hojas del árbol), que a su vez se reterritorializa en la medida en que se conjuga con otros rasgos expresivos (postura, canto y color). El territorio es una *instalación* de elementos heterogéneos, que mantienen su vínculo gracias al ritmo, al ritmo expresivo. Y podemos añadir que su unidad o consolidación no se deriva de un significante; materia y signo están tan compenetrados que no hay lugar para el privilegio del signo lingüístico. Tal es el sentido de la vecindad del arte con el animal, “imbricación de lo *semiótico* y de lo *material*”¹⁰, vecindad que nos libera del despotismo del significante.

Hemos hablado todo el tiempo de expresión y, efectivamente, hay todo un expresionismo en la concepción del arte que tienen Deleuze y Guattari. Sin embargo, no debemos confundirnos, en estos autores no hay una concepción de la expresión que implique un sujeto, un sujeto que se expresaría mediante la obra de arte. Podría objetarse que en el caso del territorio es evidente la existencia de un sujeto que se expresa, este es el morador mismo, el residente del territorio. No obstante, nada más alejado de la perspectiva de la que hemos intentado dar cuenta: es el territorio mismo el que se expresa en la medida en que es trazado, las marcas territoriales son pues expresión del espacio construido (constructivismo = expresionismo). Tanto es así que muchas de las funciones orgánicas previas del animal (reproducción, nidificación, agresión, etc.), serán reconfiguradas en relación con el territorio.

Guattari, por su parte, mostrará que el territorio, *territorio existencial*, según la terminología empleada en *Caosmosis*, es un factor determinante en la configuración de la subjetividad. Además de los ritornelos animales, refiriéndose tanto a las sociedades arcaicas —donde “territorios

8 Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Op. cit.*, 1988, p. 186.

9 Sauvagnargues, Anne. *Del animal al arte*. Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 146.

10 Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Op. cit.*, 1988, p. 341.

existenciales colectivos se circunscriben en función de ritmos, cantos, danzas, máscaras, marcas en el cuerpo, en el suelo, en los tótems¹¹— como a las sociedades contemporáneas y sus prótesis técnicas, sostiene que diversos ritornelos operan como catalizadores espacio-temporales de componentes de subjetivación. Ritornelos y territorios existenciales hacen parte del proceso de subjetivación o de producción de subjetividad.

Pues bien, esto es lo primero que queríamos indicar: gracias a rasgos, marcas, ritmos expresivos, en definitiva inscripciones o grafos, se construye un territorio que no preexiste, se traza el mapa y simultáneamente se crea un espacio, una zona de coexistencia de componentes heterogéneos. El arte no empieza con el cuerpo y la carne, allende su importancia empieza con la casa-territorio, en palabras de Anne Sauvagnargues: “El arte es *geo-grafía*, transformación territorial y expresiva¹²”.

Vale la pena precisar aquí, que el ritornelo territorial no es el único, es aquel que nos ha servido para mostrar la condición originaria del arte. A medida que el fenómeno estético se desarrolla, el ritornelo estará cada vez más desterritorializado. Hacia el final del capítulo de *Mil mesetas* que precisamente lleva ese nombre, Deleuze y Guattari nos presentan su noción más elaborada:

Pero, no obstante, ¿qué es un ritornelo? *Glass harmonica*: el ritornelo es un prisma, un cristal de espacio-tiempo. Actúa sobre lo que le rodea, sonido o luz, para extraer de ello vibraciones variadas, descomposiciones, proyecciones y transformaciones¹³.

Así, el concepto de ritornelo designa tanto la función territorializante de un ritmo expresivo como la operación estética de “un cristal de espacio-tiempo”. Introducimos aquí la noción de *geo-estética*, que es objeto del presente trabajo. En primer lugar, con el prefijo *geo* queremos referirnos al arte como geo-grafía; desde una semiótica materialista del arte, los signos son concebidos fundamentalmente como índices, trazos y marcas que consolidan un material, una materia de expresión. En este sentido, las prácticas artísticas habrán de ser entendidas en términos de prácticas geo-gráficas. Una acción artística equivale a un trabajo cartográfico, en tanto se la conciba como hacer “mapa y no calco [...]”. Un mapa es un asunto de performance, mientras que el calco siempre remite a una supuesta *competance*¹⁴. En segundo lugar, con la palabra *estética* queremos referirnos a la catálisis y modulación efectuadas por el ritornelo como prisma espacio-temporal, consolidado de signos ópticos y sonoros que circunscriben un espacio de dimensiones variables y componen un tiempo de variación continua.

11 Guattari, Félix. *Caosmosis*. Manantial, Buenos Aires, 1996, p. 28.

12 Sauvagnargues, Anne. *Óp. cit.*, p. 147.

13 Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Óp. cit.*, 1988, p. 351.

14 *Ibidem*, p. 18.

Geoestética del paisaje inhumano

Consideraremos ahora la importancia que la noción de paisaje tendría para una geoestética, sobre todo porque este, como motivo, dejará de estar ligado al rostro. En la tradición humanista del arte, *rostro y paisaje* se encuentran correlacionados: del retrato pictórico al primer plano cinematográfico, pasando por la fachada arquitectónica y la novela, “no hay rostro que no englobe un paisaje desconocido, inexplorado; no hay paisaje que no se pueble con un rostro amado o soñado, que no desarrolle un rostro futuro o ya pasado”¹⁵. En esta correlación, de todos modos, el rostro desempeña un papel determinante respecto del paisaje; en un caso como en otro es el paisaje el que se humaniza por medio del rostro. Por proceso de *rostrificación* proponen Deleuze y Guattari entender la *sobrecodificación* del cuerpo y de cada una de sus partes por el rostro, de modo que este funcione como criterio de atribución. Los fotógrafos saben que una silueta, unas manos hacen un retrato. Pero, más allá, ¿no habría también una rostrificación de los objetos y finalmente del paisaje? En la pintura, por ejemplo, una naturaleza muerta deviene rostro-paisaje; “un utensilio, una taza sobre el mantel, una tetera, están rostrificados en Bonnard, en Vuillard”¹⁶.

Decimos que el animal y el hombre tienen cabeza, pero el rostro solo hemos de atribuírselo al hombre, el animal carece de rostro; se da, pues, una identidad entre rostro y humanidad. Sin embargo, —sostienen Deleuze y Guattari— esta atribución no es universal, el sistema rostro-humanidad solo surge en ciertas formaciones sociales, en aquellas en que el ejercicio del poder ha de pasar por la rostrificación de la sociedad. Existen también formaciones sociales que tienen necesidad del par rostro-paisaje. Siguiendo al geógrafo Maurice Ronai, los autores de *Mil mesetas* señalan cómo el paisaje remite a procedimientos muy específicos de aparatos de poder, donde la geografía misma encuentra “una de sus fuentes, pero también una de las razones de su dependencia política (el paisaje como ‘rostro de la patria o de la nación’)”¹⁷.

La autoridad dice: “Mírame a los ojos cuando te hablo”, y “agacha la cabeza cuando asientas la orden que se te da”...“Sí, señor”, “sí, señor”. El rostro respalda la voz ofreciéndole al sujeto de enunciación una visibilidad, “mírame, soy yo quien te habla”. “Una lengua siempre está atrapada en rostros que anuncian sus enunciados, que los lastran respecto a los significantes dominantes y a los sujetos concernidos [...]”. El rostro es un verdadero porta-voz”¹⁸. Tenemos aquí un régimen de signos, una semiótica, donde se privilegia al significante y al sujeto, y en la que tal predominio se refuerza y hace redundancia con el rostro.

Deleuze y Guattari, una vez han señalado en qué consiste el proceso de rostrificación y la necesidad que de este tiene en algunas sociedades, intentan deshacer el rostro y desrostrificar el paisaje, desarrollando, en este sentido, otro aspecto de una estética antihumanista. Deleuze en su

15 *Ibidem*, p. 178.

16 *Ibidem*, p. 180.

17 *Ibidem*, p. 195, nota 11.

18 *Ibidem*, p. 184.

Francis Bacon. *Lógica de la sensación* muestra cómo en sus retratos y autorretratos el pintor irlandés expone la figura a la acción de fuerzas intensivas y deformantes, de modo que se trata más de cabezas (cabezas golpeadas por fuerzas anónimas) que de rostros¹⁹. En la estética del ritornelo en *Mil mesetas* lo hemos visto, una semiótica materialista e indicial²⁰ viene a desplazar a una semiótica significante. Entendemos ahora la apelación a la etología, hay una gran diferencia entre trazar un rostro y trazar un territorio.

En *¿Qué es la filosofía?* los autores insisten en concebir el arte como creación de *seres de sensación*. Este énfasis en la sensación, que tiene como consecuencia ciertas críticas al arte conceptual, obedece, efectivamente, a la necesidad de no reducir el arte a una práctica discursiva. Creación de seres de sensación se entiende como creación de *afectos* y *perceptos*, de estos términos a su vez se dice: “Los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre como los perceptos (ciudad incluida) son los paisajes no humanos de la naturaleza”²¹. Se pretende que los afectos no correspondan a los sentimientos de un sujeto que su rostro manifiesta, y que los paisajes-perceptos se liberen de la visión humanista de la naturaleza, de su rostrificación.

La definición de *obra* como un *bloque de sensaciones*, como un *compuesto de perceptos* y de *afectos*, pertenece en *¿Qué es la filosofía?* al arte en tanto modo del pensar, según el cual los perceptos adquieren una independencia tal que no se confunden con las percepciones de quienes los experimentan o los han creado, y los afectos exceden los sentimientos o afecciones de cualquier vivencia subjetiva. La finalidad del arte consiste en que el bloque de sensaciones “se sostenga en pie por sí mismo”²². Esta auto-posición e independencia de lo creado respecto del artista como del espectador implica que la sensación remite al propio material: “La sensación no se realiza en el material sin que el material se traslade por completo a la sensación, al percepto o al afecto”²³. Para lograr tal efecto es necesario que toda materia devenga en materia de expresión. Este es precisamente el punto común entre el arte y el territorio, que hace que Deleuze y Guattari puedan asignar un origen animal al fenómeno estético. Tenemos, entonces, por una parte, una concepción moderna del arte al formular su autonomía, la necesidad de la obra de sostenerse por

19 Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Editorial Arenas Libros, Madrid, 2002.

20 Es célebre la clasificación que C.S. Peirce establece acerca de los sistemas de signos en índices, íconos y símbolos. Las marcas territoriales pertenecen al primero mientras el significante al tercero. Es necesario aclarar que cuando Deleuze y Guattari dicen que “nunca una materia de expresión es vestigio o símbolo”. Ver Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Óp. cit.*, 1988, p. 330. No niegan, por supuesto, el carácter indicial de las marcas territoriales, solo que estas no designan un referente ausente por ligado que esté físicamente a ellas como en los vestigios; tal es el caso del sistema de caza, conforme al cual los depredadores siguen los rastros de sus presas.

21 Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Óp. cit.*, 1993, p. 170.

22 *Ibidem*, p. 165.

23 *Ibidem*, p. 168.

sí misma; y, por otra parte, una genealogía etológica, la emergencia del arte con el animal que traza un territorio. Volveremos sobre este punto que no deja de ser paradójico en principio.

Comprendiendo que los *perceptos* son independientes de las percepciones que un sujeto tiene de un objeto, y que la obra no es una simple mediación entre lo uno y lo otro, prolonguemos el análisis en relación con el *paisaje*. La afirmación “los perceptos (ciudad incluida) *son los paisajes no humanos de la naturaleza*”²⁴, significa que mediante la creación de perceptos el arte no reproduce lo perceptible, sino que hace perceptible lo imperceptible, hace perceptibles las fuerzas imperceptibles de la naturaleza²⁵. “Los perceptos pueden ser telescópicos o microscópicos, otorgan a los personajes y a los paisajes dimensiones de gigantes, como si estuvieran henchidos de una vida que ninguna percepción vivida (*vécue*) puede alcanzar”²⁶.

La obra *Ser río* que el escultor italiano de *arte povera* Giuseppe Penone realizara en 1981, nos parece ejemplar para mostrar la desrostrificación e inhumanización operada en el paisaje. Esta obra consta tan solo de dos piedras, la relación entre ellas y el procedimiento efectuado lo expresa el mismo Penone así:

Extraer una piedra que el río ha esculpido, retroceder hacia la historia del río, descubrir el lugar preciso de la montaña desde donde la piedra ha venido, extraer de la montaña un bloque nuevo, reproducir en este exactamente la piedra extraída del río, es ser río uno mismo [...]. Para esculpir la piedra realmente hay que ser río²⁷.

Según Georges Didi-Huberman, la noción usual de *mímesis* pierde aquí su sentido, no puede tratarse simplemente de la imitación de una forma que ha de trasladarse a un material. En primer lugar porque modelo y copia resultan indiscernibles y, en segundo lugar, porque lo que está en juego es más el proceso de creación de formas, que la forma en cuanto tal; la *natura naturans*, la naturaleza como proceso en sí misma, que la *natura naturata*, las cosas producidas en tanto resultado de las fuerzas de la naturaleza²⁸. Habrá una relación directa entre la *natura naturans*

24 *Ibidem*, p. 170.

25 Se trata de una paráfrasis de la célebre fórmula del pintor Paul Klee: “El arte no reproduce lo visible; hace visible”. Ver Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*. Ediciones Caldén, Buenos Aires, 1979, p 55. Deleuze y Guattari la extienden a toda la sensación, “la definición del percepto personificado: volver sensibles las fuerzas insensibles”. Ver Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Op. cit.*, 1993, p 184.

26 *Ibidem*, p. 173.

27 Citado por Didi-Huberman, Georges. *Ser cráneo. Lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Editorial Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2008, p. 47.

28 Este Spinozismo del arte está ya presente en Paul Klee, para quien el artista no debe sentirse supeditado a las “formas detenidas [...] pues a sus ojos [...] no representan la esencia del proceso creador de la naturaleza. La naturaleza *naturalizante* le importa más que la naturaleza *naturalizada*”. Ver Klee, Paul. *Op. cit.*, p. 48. Deleuze y Guattari prosiguen esta línea spinozista del arte,

y una *sculptura sculpens*, donde el problema de la escultura concierne para Penone, precisamente, en hacer perceptibles las fuerzas de la naturaleza y en captar sus tiempos geológicos. A partir del tiempo de nuestra existencia llamamos “duro” o “blando” a tal o cual material; sin embargo, el tiempo de la obra, en la que se ha captado la inmanencia del proceso de creación en lo creado, “hace tambalear esos criterios”. La escultura (*sculptura sculpens*), por sus propios medios y conforme a los procedimientos que el artista le impone, hace perceptible las fuerzas y el tiempo imperceptibles de una *natura naturans*. De *Ser río* de Penone podemos afirmar, con Deleuze y Guattari, que “el percepto es el paisaje de antes del hombre, en la ausencia del hombre”²⁹. *Ser río* coincide plenamente con un devenir no humano que la escultura nos brinda, donde el trabajo humano y el de las fuerzas de la naturaleza se confunden; un devenir-río que involucra tanto movimientos macroscópicos como microscópicos:

El golpearse de las rocas durante el curso de las crecientes, el frotamiento incesante de la arena en suspensión, el movimiento continuo de las aguas sobre el fondo, provocan el muy lento desplazamiento de las grandes rocas, el lento movimiento de las piedras de dimensiones medianas, el curso más rápido de las piedrecillas, el escurrir acelerado de la arena fina, verdadero río dentro del río [...]. El río transporta la montaña. El río es el vehículo de la montaña³⁰.

En realidad se trata de un bloque de devenires, devenir-montaña del hombre que forma un compuesto con el devenir-río de la montaña. Esculpir quizá no tenga otra finalidad que “desencadenar esos devenires”³¹. “Se da una complementariedad plena, un abrazo de las fuerzas como perceptos y de los devenires como afectos”³².

Enunciemos las apuestas teóricas de una geoestética hechas hasta ahora: primero, la génesis de una noción de *territorio*, según la cual el arte no esperaría por el hombre para surgir; segundo, la elaboración de una noción de *paisaje*, correspondiente al arte en tanto creación de perceptos, un paisaje que llevaría al hombre más allá de sí mismo.

Intentemos ahora por nuestra parte prolongar los análisis de Deleuze y Guattari comentando una obra que interviene el paisaje en un sentido eminentemente político. Nos referimos a la *intervención* que, en el paisaje geopolítico de la frontera entre México y Estados Unidos, realizara en marzo de 2007 el artista Santiago Sierra. Su obra *Sumisión* es erigida entre Anapra, Ciudad Juárez y Chihuahua, próxima al lugar por donde va a pasar el muro que construye el Gobierno del norte, con el fin de frenar el tránsito de inmigrantes ilegales provenientes del país vecino. Desde una toma aérea vemos la escritura a gran escala de la palabra “sumisión”. Esta fue trazada en una especie de sobrerrelieve de varios

incluso por intermedio del mismo Klee. Ver Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Óp. cit.*, 1988, p. 342.

29 Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Óp. cit.*, 1993, p. 170.

30 Penone citado por Didi-Huberman, Georges. *Óp. cit.*, p. 46.

31 Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Óp. cit.*, 1988, p. 274.

32 Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Óp. cit.*, 1993, p. 185.

metros de altura con arena y piedra; las dimensiones de la obra son comparables solo con la envergadura del proyecto del muro. Recordemos que hay, desde hace ya un tiempo, un tratado de libre comercio entre México y Estados Unidos. Según este tratado las mercancías fluyen, la inversión de dinero fluye; pero, en este caso, hay algo que no fluye: el muro fue construido allí precisamente con este propósito, evitar el libre tránsito de los hombres.

Lo primero que pensamos es que *Sumisión* pertenece al orden discursivo, que en tanto palabra estamos en presencia de un signo significativo, y que cualquier comentario no puede escapar a una interpretación semántica, sobre la que gravita la evidencia de su significado. Pues bien, acerquémonos desde una perspectiva pragmática y preguntémosnos qué tipo de acto de habla se produce en este caso. En primer lugar, la palabra es escrita en dimensiones monumentales que solo puede *leerse* desde una *vista* aérea, sus dimensiones son correspondientes a una obra de ingeniería propia de un proyecto de Estado; su vista es comparable, como dijimos, al muro cercano, que le ha proporcionado la medida de la escala. La obra de Santiago Sierra produce las condiciones de su enunciación, la transformación física del lugar coincide con el acto mismo de habla, con el acto de escritura para ser exactos. En segundo lugar, *Sumisión* es un grito, un grito de vergüenza y un reclamo político, un acto de habla que es un acto de resistencia. Preguntamos, ¿quién es el sujeto de esta enunciación? Podría ser una enunciación colectiva que grita a sus gobernantes: “¡Sumisión! ¡Sumisión!”; o bien, la voz de un fantasma, proveniente tal vez del pasado revolucionario mexicano, que confronta a su pueblo actual. No obstante, es preciso que esta pregunta quede sin respuesta, estamos ante un acto de escritura que no requiere porta-voz, ni rostro ni sujeto, se trata de una enunciación esencialmente anónima. En tercer lugar, la obra de Santiago Sierra incorpora todo el contexto, la escritura de la palabra *sumisión* nos permite leer solo la palabra, haciendo legible lo no legible, todo el espacio fronterizo deviene escritura donde se entretienen signos, lingüísticos y no lingüísticos. Sierra ha hecho de la geografía una escritura política. De este modo podemos afirmar con Deleuze que “el arte es lo que resiste: resiste a la muerte, a la servidumbre, a la infamia, a la vergüenza”³³.

Subrayemos el hecho de que esta inscripción, que tiene lugar allí donde se produce como acto de habla, constituye la *intervención* en el paisaje, en tanto transformación física del mismo. La obra hace enunciable lo no enunciable, legible lo no legible. Por una parte, el paisaje intervenido a gran escala hay que entenderlo como geografía física que ha devenido geografía estética: al transformarse la materia deviene materia de expresión. Por otra parte, el paisaje intervenido se entiende como escritura, cuya legibilidad coincide con la visibilidad que el tratamiento del material ofrece. Se da así una complementariedad plena entre lo enunciable y lo visible. Por supuesto, no podríamos sostener en *Sumisión* la ausencia del hombre en el paisaje, el hombre está plenamente presente, de un modo muy singular, en ese grito y en ese clamor. *Sumisión* evidencia “la vergüenza de ser hombre” (según la expresión de Primo Levi).

Autonomía y heteronomía

La construcción de un territorio requiere, como hemos dicho, de un conjunto de materias o materiales desterritorializados de su medio natural u originario, materias que circunscriben un espacio determinado gracias a su factor expresivo. De todas maneras, la casa-territorio no será más que un lugar de tránsito, nada podrá evitar que uno de los componentes o motivos territoriales cobre cierta independencia funcional y huya, arrastrando consigo un flujo de materia expresiva, hacia nuevos territorios, hacia organizaciones inéditas o hacia una desterritorialización absoluta. El territorio se convierte así en un lugar de paso, en un espacio abierto. En definitiva, “no hace falta nada más para hacer arte: una casa, unas posturas, unos colores y unos cantos, a condición de que todo se abra y se yerga hacia un vector loco como el mango de una escoba de bruja, una línea de universo o de desterritorialización”³⁴.

Observamos, pues, tanto en el territorio animal como en la obra de arte humana, un movimiento que va de la desterritorialización a la reterritorialización y, nuevamente, a la desterritorialización, “de la casa-territorio a la ciudad-cosmos”³⁵. Estos conceptos de “territorio”, “desterritorialización-reterritorialización” se convierten en las herramientas teóricas fundamentales de una *geoestética*. Teniendo en cuenta, como hemos intentado mostrar con Deleuze y Guattari, que el arte mismo por vía de la desterritorialización obtiene sus materiales expresivos y los reterritorializa en el compuesto de sensación, a condición de precipitar nuevas desterritorializaciones, estos “conceptos-territorio” (“desterritorialización-reterritorialización”) designan, entonces, la práctica geográfica del arte. Partiendo del territorio como condición de emergencia del arte, la tarea de la *geoestética* consistirá en establecer las relaciones entre el territorio, por provisorio que este sea y las producciones artísticas

Veamos ahora la relación entre territorio y obra de arte. No basta con decir, pensando analógicamente, que la obra es al hombre lo que el territorio al animal. Más que la analogía, tendríamos más bien que mostrar la continuidad que Deleuze y Guattari establecen entre el animal y el hombre. La continuidad de la que se habla se manifiesta precisamente por la presencia tanto en el animal como en el hombre del *factor territorializante* (T) o factor estético, determinante en el proceso mediante el cual una materia-signo se desterritorializa y se reterritorializa en función de la construcción de un territorio. Diríamos que tanto el territorio, animal y humano, como la obra de arte se producen en virtud de este factor estético y territorializante, factor que designa el devenir expresivo de la materia. Que el arte empiece tal vez con el animal que delimita un territorio, como sostienen Deleuze y Guattari, significa que el factor estético y territorializante tiene lugar por primera vez en la emergencia del territorio. Se trata del despliegue de una potencia, el factor (T).

Según nuestra interpretación el factor territorializante habrá de ser desterritorializado del territorio mismo y de los territorios existenciales

34 Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Óp. cit.*, 1993, p. 187.

35 *Ibidem*, p. 189.

de la vida cotidiana de los hombres; en su sentido más abstracto, implicará la producción de obras de arte. Solo de esta manera podrá mantenerse la autonomía del arte a la que Deleuze y Guattari nunca renuncian. El problema de la autonomía se plantea en términos de auto-posición, y consiste en preguntarse: ¿cómo conservar el compuesto de sensaciones? ¿Cómo hacer para que se sostenga por sí mismo? “Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un *bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y afectos*”³⁶. Lo que llamamos prácticas artísticas corresponde menos a formas o géneros del arte que a modos diversos de hacer que el compuesto se sostenga en sí mismo. En este sentido, el factor territorializante se despliega de múltiples modos en la creación artística, en tanto no cesan de presentarse cada vez nuevas soluciones al problema de la conservación del compuesto de sensaciones.

Ahora bien, cuando Deleuze y Guattari plantean el concepto de “geo-filosofía”, se preguntan por el tipo de relación que se establece entre un medio geográfico, social y político y una filosofía. Al proponer la reflexión sobre la relación con la geografía, los filósofos franceses se oponen a una larga tradición que ha puesto el énfasis en la historia. Desde esta última se considera el vínculo con la filosofía en términos de necesidad, destinación o *telos*. O bien se habla de unas condiciones históricas que determinarían el curso del pensamiento filosófico, o bien la historia, en su curso lineal, sería la realización de un proyecto filosófico, proyecto que será bautizado con el nombre de “Occidente”. Nietzsche es presentado como precursor de la geo-filosofía. Para el filósofo alemán, dicen Deleuze y Guattari: “Lo que la filosofía encuentra en Grecia no es un origen, sino un medio, un ambiente, una atmósfera ambiente”³⁷. La geografía, en este sentido, “no se limita a proporcionar a la forma histórica una materia y unos lugares variables. No solo es física y humana, sino mental como el paisaje”³⁸.

Pues bien, mediante esta geografía, atmósfera o paisaje mental, más medio ambiente que origen, se introduce un giro tal que hará valer la *irreductibilidad de la contingencia* frente al culto a la necesidad histórica. Al poner el énfasis en la geografía, la historia misma es arrastrada por una razón contingente; se designará, entonces, en la historia un conjunto de condiciones en las que tendría lugar la filosofía como acontecimiento del pensar. Sin tales condiciones, el pensamiento permanecería indeterminado, pues los problemas a los que responde pertenecen de una u otra manera a su presente histórico; sin embargo, el pensamiento es irreductible a tales condiciones, las respuestas que ofrece surgen a contrapelo del presente mismo, ellas son resistencia, desviación, devenir y no historia, todo lo que implica pensar lo nuevo y pensar de otro modo.

Hemos pasado por esta geo-filosofía porque nosotros nos serviremos, en nuestro intento de bosquejar una geoestética, del *principio de razón contingente* formulado por Deleuze y Guattari: “Solo hay buena razón cuando es contingente, y no hay más historia universal que la de la

36 *Ibidem*, p. 164.

37 *Ibidem*, p. 97.

38 *Ibidem*, pp. 96-97.

contingencia”³⁹. Nos serviremos de este principio para aproximarnos a la relación entre los territorios existenciales del hombre y las prácticas artísticas.

Habíamos señalado el problema de la autonomía en el arte como el problema de hacer que el bloque de sensaciones se sostenga en sí mismo; hemos dicho que para lograrlo, el factor estético o territorializante que tiene lugar en la obra de arte tendría que estar lo suficientemente desterritorializado de los territorios existenciales de la vida cotidiana. Expliquémonos: en primer lugar, no habría territorio existencial sin el ejercicio del factor (T), lo que quiere decir que tal factor estético está presente en la vida cotidiana. A partir de ciertos ritornos existenciales delimitamos un espacio y en su interior organizamos una serie de actividades; en este momento tendríamos que hablar de *heteronomía* entre el arte y la vida: el factor estético, con el que ya aparece de alguna manera el arte, se encuentra mezclado en un flujo de indeterminación con la vida misma. En segundo lugar, en la creación de la obra de arte aparece desde luego el mismo factor (T), pero ahora el territorio existencial de la cotidianidad se vuelve una *condición posible* de la que podrán extraerse componentes por desterritorialización. El arte no es espejo de una vida, extrae de ella componentes que harán parte del *bloque de sensaciones*. Es preciso que la expresión lo sea del compuesto de sensaciones mismo. Este es el momento de la autonomía del arte respecto de la vida cotidiana, las experiencias vividas constituyen únicamente el conjunto de condiciones que hace posible el ejercicio de la práctica artística. La desterritorialización efectuada por el arte respecto de los territorios existenciales es irreductible a sus condiciones. Entre los territorios existenciales y la obra de arte opera un principio de razón contingente.

Ahora bien, autonomía no significa una independencia tal que nos lleve a defender la idea del arte por el arte, no hay en ese ejercicio de desterritorialización ningún alejamiento de la vida: “De lo que se trata es de liberar la vida allí donde está cautiva, o de intentarlo en un incierto combate”⁴⁰. Tenemos, entonces, el proceso completo: primero, desterritorialización de los componentes del medio, extracción de las fuerzas de la vida de “allí donde está cautiva”; segundo, reterritorialización en el compuesto de sensaciones, creación de un nuevo espacio-tiempo heterogéneo; y tercero, no hay compuesto que no implique desterritorialización de las fuerzas al infinito, la vida como apertura de virtualidades. A pesar de que Deleuze y Guattari no utilizarían un lenguaje dialéctico como lo hace Jacques Rancière, creemos que podría defenderse la idea de un vínculo y una tensión entre autonomía y heteronomía, Rancière dice:

La política del arte [...] está determinada por esta paradoja fundadora: el arte es arte a pesar de que es también no arte, una cosa distinta al arte. No necesitamos por tanto imaginar ningún fin patético de la modernidad o explosión gozosa de la posmodernidad, que ponga fin a la gran aventura moderna de la autonomía del arte y de la emancipación por el arte. No hay ruptura posmoderna. Hay una contradicción originaria

39 *Ibidem*, p. 95.

40 *Ibidem*, p. 173.

continuamente en marcha. La soledad de la obra contiene una promesa de imaginación. Pero el cumplimiento de la promesa consiste en la supresión del arte como realidad aparte, en su transformación en forma de vida⁴¹.

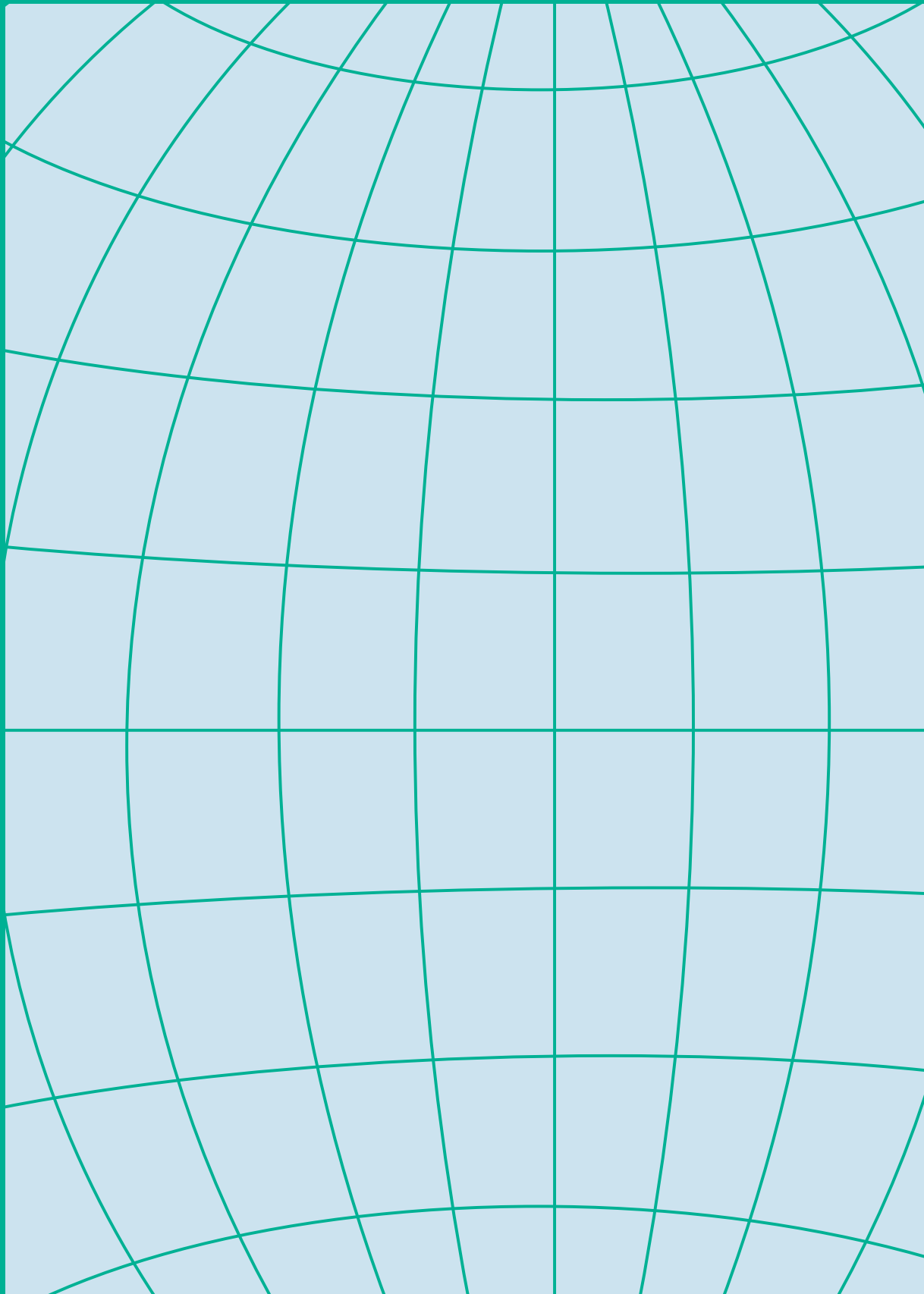
Si ahora nos referimos específicamente a los territorios existenciales humanos individuales o colectivos, diremos que estos están ligados a *formas de vida*. En la medida que un territorio se construye se crea un espacio que configura una forma de vida, un mundo y una comunidad, una distribución de los medios y una especialización de las funciones. Deleuze y Guattari denominan *Tierra* al centro, frágil e incierto, alrededor del cual se aglutinan las fuerzas del territorio. La Tierra puede establecerse al interior o fuera del territorio; cuando esto último sucede, la Tierra puede ser simultáneamente un factor desterritorializante y reterritorializante: la Tierra prometida como motivo de la diáspora y como vínculo de un pueblo sin territorio. Los territorios animales de una misma especie tienden a configurarse siempre del mismo modo, se produce en ocasiones un grado de aprendizaje que puede llevar a que grupos de una especie introduzcan ciertas variantes respecto de otros, dentro de cierto límite y regularidad. El hombre, en cambio, es concebido como el animal desterritorializado por excelencia, lo que quiere decir que no dejará de multiplicar sus motivos territoriales y sus vías de desterritorialización.

Podríamos preguntarnos, finalmente, por la política de la geografía que apenas hemos esbozado: ¿qué relación podría establecerse entre los territorios existenciales con sus migraciones, destierros, diásporas, exilios, etc. y el acto de creación que es el pensamiento? Los filósofos franceses que hemos comentado señalan:

La europeización no constituye un devenir, constituye únicamente la historia del capitalismo que impide el devenir de los pueblos sometidos. El arte y la filosofía se unen en este punto, la constitución de una tierra y de un pueblo que faltan, en tanto que correlato de la creación⁴².

41 Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2005, p. 29.

42 Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Óp. cit.*, 1993, p. 110.

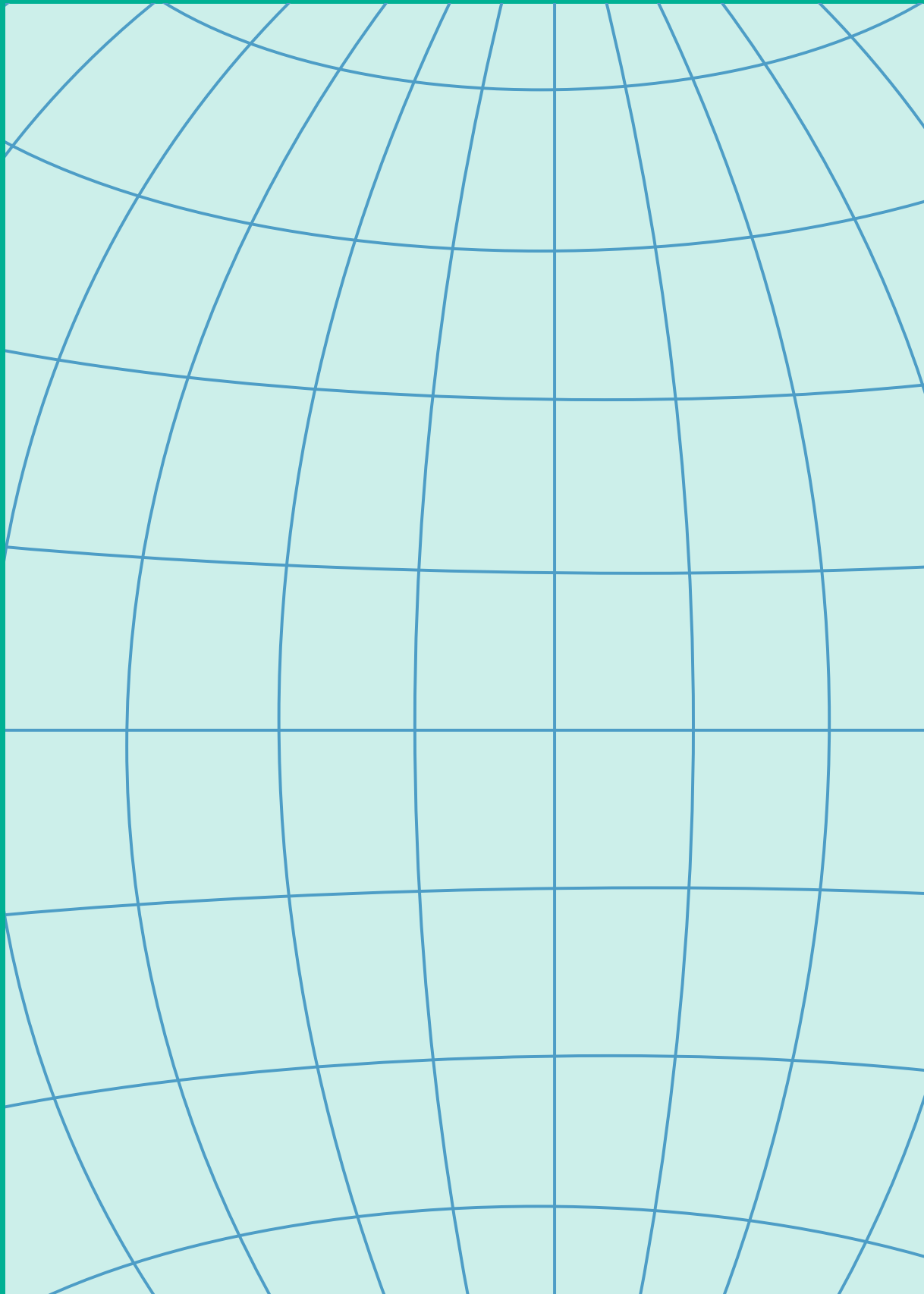


Los viajes del viento

Ciro Guerra

Ignacio Carrillo, un juglar que durante años recorrió pueblos y regiones llevando cantos con su acordeón, toma la decisión de hacer un último viaje, a través de toda la región norte de Colombia, para devolverle el instrumento a su anciano maestro, y así nunca más volver a tocar. En el camino, encuentra a Fermín, un joven cuya ilusión en la vida es seguir sus pasos y ser como él. Cansado de la soledad, Ignacio acepta ser acompañado, y juntos emprenden el recorrido desde Majagual, Sucre, hasta Taroa, más allá del Desierto de la Guajira, encontrándose con la enorme diversidad de la cultura Caribe y viviendo todo tipo de aventuras y encuentros. Ignacio tratará de enseñar a Fermín un camino diferente al suyo, que tanta soledad y tristeza le trajo, pero para ello tendrá que enfrentarse con el llamado de su propio destino, que tiene preparadas distintas suertes para él y su alumno.





El patio de la casa como territorio estético y su relación con el espacio artístico

Néstor Martínez Celis

*El arte no empieza con el cuerpo y la carne,
allende su importancia,
empieza con la casa-territorio.*

GUSTAVO CHIROLLA

Hace menos de un año se desarrolló en Córdoba, España, una de las exposiciones más interesantes de los últimos años en la península y, a mi juicio, en el circuito global de las artes: la exposición “El patio de mi casa. Arte contemporáneo en 16 patios de Córdoba”. Con la curaduría de Gerardo Mosquera, esta exhibición se llevó a cabo entre el 22 de octubre y el 29 de noviembre de 2009 y mostró obras de importantes artistas internacionales como Carlos Garaicoa, Mona Hatoum, Cai Gou-Qiang y Priscilla Monge, Cristina Lucas, entre otros. Los espacios escogidos para instalar las obras fueron, justamente, los patios de algunas viviendas de la ciudad de Córdoba.

¿Por qué el curador escogió como espacio expositivo ese sitio de la casa y no un museo o un destacado centro cultural de la ciudad? Es una de las preguntas que son formuladas inmediatamente apenas informamos sobre aquella curaduría. La respuesta, en parte, creo que la encontramos en el *dossier* de prensa del evento:

Pretendemos realzar el valor patrimonial de esta ciudad dando a conocer al público nacional e internacional uno de los patrimonios culturales más característicos de Córdoba [el patio]. Con todo ello buscamos establecer nuevos diálogos entre el

patrimonio artístico y el arte de hoy en día, creando un puente de comunicación entre el pasado cordobés y el presente artístico internacional, entre el espacio público y el privado, entre el interior y el exterior¹.

Los patios cordobeses, que han existido desde el siglo X, constituyen el patrimonio más emblemático de la ciudad porque ofrecen una síntesis de su historia multicultural. Mosquera nos ilustra en el texto curatorial sobre su importancia:

Romanos, musulmanes y cristianos identificaron la cultura de los patios como una particular forma de pensar, ver, vivir y sentir la vida. A su modo y estilo, cada una de estas culturas convirtió los patios en puntos cardinales a los que, como brújula precisa, se orientaba toda la vida del hogar. Una *philosophia vitae* que se ha prolongado en el espacio y el tiempo hasta nuestros días, especialmente en los patios de las casas de vecinos, epifenómenos de una época que ya toca a su fin².

Este espacio se convirtió, desde entonces, en una filosofía de vida, un área abierta dentro de la casa en torno a la cual gira la vida cotidiana. Así visto, es un lugar privado al aire libre que permite mirar el cielo y es un espacio vital dentro de la ciudad que constituye lo más cercano a la experiencia bucólica de la naturaleza. Ese deseo de estar en contacto con lo natural lo desarrollaron algunos de los artistas expositores. El cubano Carlos Garaicoa, con su instalación *Principios básicos para destruir*, emplazó una de sus famosas ciudades, pero esta vez hecha con azúcar y con el objetivo de que las hormigas que habitan en el patio la devoraran poco a poco hasta terminar la exposición. El curador afirmó: “Con humor, la pieza plasma un mensaje general acerca del paso demoledor del tiempo, y las relaciones entre obra humana y naturaleza, en una suerte de declaración ecologista al revés”³.

En la misma línea de la utilización de animales vivos como elemento cardinal de la propuesta artística, y que viven en ese lugar de la casa, está el artista chino Cai Guo-Qiang. Sobre el caparazón de dos tortugas, animales milenarios cargados de simbolismo en la tradición china, el artista fijó una serie de elementos que hacen alusión a los componentes habituales que forman un jardín. Posados sobre las tortugas vivas, que se moverían a su voluntad por el patio, estos elementos podrían interpretarse como partes de un singular *Jardín en movimiento*, tal como se llamaba la obra.

Siguiendo con la significación histórica de estos espacios, Gerardo Mosquera explica:

Con antecedentes en Mesopotamia y originado en el atrio de las viviendas de la Roma antigua, el patio fue desarrollado por la arquitectura árabe y mudéjar. Es un componente arquitectónico

1 “El patio de mi casa. Arte contemporáneo en 16 patios de Córdoba”. Catálogo de la exposición. Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/22625873/El-patio-de-mi-casa-dossier-de-prensa>. Consultado el 28 de agosto de 2010.

2 *Ibidem*.

3 *Ibidem*.

que alcanza su mayor esplendor en *Al Andalus* y de allí pasa a Iberoamérica, cuya arquitectura prebarroca se desenvuelve bajo el impacto de los alarifes mudéjares que cruzaban el Atlántico. Desde el sur de España, el patio se establecerá hasta hoy en la arquitectura iberoamericana, especialmente en el Caribe⁴.

En efecto, en toda la gran cuenca del Caribe se convirtió en un sitio importante de la vida cotidiana. El investigador Jorge Lizardi dice en su artículo “Palimpsestos y heterotopías. El espacio y sus prácticas en el viejo San Juan”, que en Puerto Rico “el patio pasó a ser el lugar de los deleites cotidianos y el mejor compañero de las obligaciones domésticas”⁵. Es decir, no solo se constituyó en un espacio principal de la casa, sino también de la vida cotidiana. Más adelante, categoriza que este “es a la vez belleza, tranquilidad, contemplación y descanso”⁶.

En el Caribe colombiano, el patio pasó a ser una porción de la naturaleza dentro de la casa y, sobre todo en los hogares populares, una prolongación del paisaje natural, ese que estaba ahí cercano y que cualquiera podía ver a través de las cercas de palitos, las mismas que podemos observar en la pintura de Cristo Hoyos. Pero también pasó a ser un sitio de labores domésticas y de descanso, un área de encuentro entre los habitantes de la casa, de reunión con familiares y hasta con vecinos y amigos. El espacio propicio para contar cuentos a la luz de la luna y sentir los refrescantes vientos alisios. Dejó de verse como mero sitio geográfico y cobró importancia como espacio antropológico y social.

Parafraseando al escritor nicaragüense Sergio Ramírez, cuando sostiene que el Caribe “más que un concepto geográfico es un concepto cultural”⁷, podríamos decir, en este caso, que el patio se convirtió en un “concepto cultural”.

Como si fuera cualquier narrador del Caribe, el brasileño Frei Betto nos cuenta que en su infancia

el patio era el espacio ecológico de la casa. De niño para mí era una mezcla de miniselva y parque de diversiones. Me subía al guayabo y al mango, saltaba en el suelo de tierra, organizaba con mis amigos corridas de lombrices y otros bichos, recogía verduras en la huerta, andaba descalzo, imitaba a Tarzán, me bañaba con manguera, construía ríos, diques y represas en las pozas dejadas por la lluvia⁸.

4 *Ibidem*.

5 Lizardi Pollock, Jorge L. “Palimpsestos y heterotopías. El espacio y sus prácticas en el viejo San Juan”, en *Revista Mexicana del Caribe*, Chetumal, Quintana Roo, 1999, No. 19, Vol. 10, p. 120.

6 *Ibidem*, p. 120.

7 Ramírez, Sergio. “El Caribe somos todos”, citado por García Usta, Jorge. “Cultura y competitividad: ¿cómo reforzar la identidad Caribe de Cartagena?” Disponible en: http://estudiosoturismocaribecolombiano.net/temp_downloads/competitividad2.jorge%20garcia.pdf. Consultado el 4 de septiembre de 2010.

8 Betto, Frei. “Del patio casero a la ciudad vertical”. Disponible en: <http://www.adital.com.br/site/noticia.asp?lang=ES&cod=46256>. Consultado el 31 de agosto de 2010.

La visión de esas pozas dejadas por la lluvia de las que habla Frei Betto, bien podrían tener una conexión en la imaginación de cualquier niño o adulto de estas latitudes, con los grandes cuerpos de agua abundantes en el Caribe, como la Ciénaga Grande de Santa Marta, paisaje geoestético único de la geografía del Caribe, impregnado en la mente de todos los caribeños y que se convierte en imagen artística por medio de la mirada de Leo Matiz cuando en 1939 tomó una de las fotografías más conocidas en Colombia: *La red*.

Sobre esta obra, el crítico e historiador de arte Álvaro Medina, en su libro *El arte del Caribe colombiano*, anota:

Es *La red* la foto que mejor resume la mirada de Leo Matiz. *La red* fue tomada en la Ciénaga Grande de Santa Marta y es tal vez la fotografía colombiana más reproducida de la historia, quizás porque resulta ser una instantánea que condensa un gesto humano y un ámbito geográfico [...]. *La red* puede ser considerada el primer gran símbolo del Caribe colombiano⁹.

A ese símbolo le siguieron otros que surgieron del pincel de Alejandro Obregón. En su pintura, Obregón cambió los elementos consuetudinarios de las naturalezas muertas europeas por elementos y formas que descubrió en la diversa y rica naturaleza del Caribe colombiano. A partir de la flora y la fauna, el artista comienza a construir su visión del espacio pictórico, relacionado con tres grandes elementos que plasmó y dieron nombre al mural *Tierra, mar y aire*, que todos los días y a cualquier hora vemos los barranquilleros en una calle de la ciudad desde 1956.

El encuentro con nuestra región y sus paisajes fue muy importante para este gran maestro. Pero, más que un paisaje convencional que representara una geografía tipificada, Obregón pintó su propio espacio Caribe como parte y fondo de las formas presentadas. En el libro *Alejandro Obregón, el mago del Caribe*, Carmen María Jaramillo sentencia:

Obregón instaura una concepción inédita del paisaje en el arte colombiano. En esta concepción se pueden señalar varios aportes fundamentales. Como primera medida presenta la más rica y matizada visión del trópico en la plástica nacional. En segundo lugar, convierte la naturaleza en un espacio para la gestualidad y la expresión de emociones. En tercer término, replantea el paisaje como mirada contemplativa de la naturaleza prevaleciente en el arte colombiano de la primera mitad del siglo XX y lo construye en una relación de interdependencia con la cultura y con aspectos sociales y políticos. Por último, al despojar al paisaje de la connotación de “panorámica”, la naturaleza comienza a operar como fuerza y como principio: toma forma, pero no transcribe la forma¹⁰.

Quiero subrayar, como característica importante del aporte obregoniano a la plástica del Caribe y del país, esa relación de interdependencia con la cultura y con aspectos sociales y políticos. Dentro de este concepto

9 Medina, Álvaro. *El arte del Caribe colombiano*. Gobernación del Departamento de Bolívar, Cartagena, 2000, p. 20.

10 Jaramillo, Carmen María. *Alejandro Obregón, el mago del Caribe*. Asociación de Amigos del Museo Nacional, Bogotá, 2001, p. XXXII.

se incluye el premio nacional que obtuvo en el XIV Salón de Artistas Colombianos de 1962 por su magistral tela *Violencia*. Sobre esta obra se ha hablado mucho y no se ha escrito lo suficiente. Todavía nos sigue sorprendiendo esa magistral fusión de cuerpo y paisaje, ese concepto de cuerpo-territorio nacional torturado por sus propios actos de violencia.

Al referirnos a este lienzo es ineludible la cita de Marta Traba:

La sinceridad terrible de *Violencia* procede de esta circunstancia: de que Obregón la pintó porque ya le era inaplazable y necesario hacerlo. Pero si esto explica el patetismo verídico de su cuadro, no incluye la belleza grave y tensa de sus medios para lograrlo. Obregón pintó la mujer yacente en mitad de un gran espacio gris: moduló el gris solemnemente, como oficiando un silencioso rito fúnebre, sin permitirle un solo sonido discordante. Lo apretó en la enorme figura grávida y lo fue desmadejando en el paisaje, hasta que la criatura muerta se integró en esa tristeza general, en esa fatalidad inicua, inexplicable¹¹.

Con el aumento de la población y el crecimiento caótico de las ciudades, toda esa estética, esa sinfonía caribeña que podíamos percibir en los patios se fue perdiendo. El mismo Caribe se convirtió en el patio de los vientos perdidos (para utilizar ese maravilloso título de la novela de Roberto Burgos Cantor), los rituales perdidos y con ellos —recordando a Lizardi— se perdieron también la belleza, la tranquilidad, la contemplación y el descanso.

Nuevamente Frei Betto puntualiza:

Ahora el mundo empequeñeció. La especulación inmobiliaria suprime los patios, las familias viven embutidas en apartamentos decorados con flores artificiales. Pocos niños ven abrirse el huevo de gallina y salir el pollito, parir una perra, una tortuga arrastrarse pesadamente entre los arbustos con flores¹².

A finales de los años setenta, con el grupo artístico experimental El Sindicato, formado por egresados de la Escuela de Bellas Artes de Barranquilla cambia la mirada del artista. Los integrantes de El Sindicato ya no salen de la ciudad para encontrarse con los paisajes naturales sino que exploran espacios dentro del límite geográfico y cultural de esta, espacios urbanos: viejas sedes sindicales, casas abandonadas o en construcción y se encuentran con un sitio llamado popularmente el “patio escueto”; este es un solar abandonado, una porción de espacio urbano a cielo abierto, enmontado, rodeado de edificaciones, pero donde no se ha construido aún o donde en algún momento hubo una precaria casa ya desaparecida.

En uno de estos patios escuetos, diagonal a la Escuela de Bellas Artes de la calle 68, en pleno Viejo Prado, montaron una especie de instalación intitulada *Violencia*. Ese día se conmemoraba el trigésimo aniversario del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán.

11 Biblioteca Virtual. “Alejandro Obregón”. Disponible en: <http://test.banrepcultural.org/node/78132>. Consultado el 4 de septiembre de 2010.

12 Betto, Frei. *Óp. cit.*, p. 1.

Con la intencionalidad manifiesta de los artistas de golpear o conmover, *Violencia* trascendió el medio artístico local al constituirse en una noticia de crónica roja. Álvaro Medina cuenta, en el libro citado, que en medio de los rituales que acostumbraban a hacer los miembros de El Sindicato, alguien le prendió fuego a unos muñecos de la instalación, las llamas se propagaron rápidamente y se generó un incendio de grandes proporciones que obligó a los vecinos a llamar al cuerpo de bomberos¹³.

Esos espacios de ciudad son recorridos por los artistas para recoger centenares de zapatos viejos, sucios, nauseabundos, usados y tirados a la calle, para elaborar la obra que recibió el primer premio en el Salón Nacional de 1978. *Alacena con zapatos* es el punto de confluencia de muchos recorridos y a la vez el símbolo claro de la pobreza, el desorden social y la antiestética en tanto que rebelión contra los estereotipos, la resignación y lo comúnmente aceptado.

En otra de sus obras, *Barricada*, El Sindicato, con listones, tablas de madera y material desechado de una construcción obstruyeron la entrada de la prestigiosa galería Quintero. Crearon una barricada para negar el espacio convencional del arte y obligar al público a permanecer en la calle, en el espacio público, abierto, que se transforma en espacio etnográfico y de interacción social al evitarle presenciar una exposición tradicional: el encuentro del espectador con la obra de arte.

Después de la tendencia hegemónica del arte conceptual, sobreviene en los años ochenta el retorno a la pintura con su carga de variados neoespressionismos. En el Caribe se destacó la obra de la artista cartagenera Bibiana Vélez, porque trabajaba una visión muy particular de la espacialidad pictórica. En febrero de 1998 dije de ella en *El Heraldo Dominical*:

Parece que se elevara a la estratósfera para observar la curvatura de un horizonte que acá abajo percibimos ‘normalmente’ como recto y que en el pasado los paisajistas lo dibujaban rectilíneo. Y al pintar su horizonte marino —una experiencia plástica única— lo que pinta en última instancia es el aire, la atmósfera, el espacio, o mejor, la inmensidad del espacio espiritual de la artista; una afirmación dimensional que ha ido construyendo paulatinamente, en la cual encontramos como puntos emblemáticos palmeras enraizadas en el aire o los singulares corazones ardientes del cielo¹⁴.

En el mismo artículo doy cuenta del principal elemento que pinta Bibiana:

El elemento mar es recurrente en la obra de Vélez, como en las series de las bañistas, las flotantes y otras. Se diría que en su cosmogonía particular de artista no existe la madre tierra, sino la madre mar, así, conservando la condición poética femenina, la mar como una especie de gran regazo materno; una metáfora del océano amniótico, que siempre está presente como una fijación

13 Medina, Álvaro. *Óp. cit.*, p. 63.

14 Martínez Celis, Néstor. “Al reencuentro con mitos y leyendas”, en *El Heraldo Dominical*, Barranquilla, 1 de febrero de 1998, p. 6.

y que genera el deseo de querer volver a la mar, para revivir la experiencia primigenia de la exultante y ansiada tranquilidad protectora del vientre materno¹⁵.

Con la obra del momposino Alfonso Suárez se expande el espacio utilizado por el artista en su obra. Aunque *Visitas* y *apariciones* comenzó con intervenciones intermitentes que el artista hacía imitando la figura de José Gregorio Hernández, un médico venezolano que la veneración popular elevó a santo, y para las cuales utilizaba una especie de cámara con doble fondo; lo más interesante de esta obra, que ganó el premio en el 35 Salón Nacional de Artistas, en 1994, fue cuando empezó a aparecerse sin que nadie lo supiera en los sitios más insospechados: en su natal Mompo, en las riberas del Magdalena, en el muelle de Puerto Colombia y hasta en la fachada del antiguo edificio de La Aduana, ubicado en Barranquilla, con hornacina incluida como todo santo que se respete.

A estas alturas, el espacio del patio fue suficientemente reemplazado por el espacio de la calle. Como El Sindicato en la década de los setenta, a principios del actual siglo el colectivo Bi-Infrarrojo (Milena Aguirre y Rafael Barraza) recorre los barrios populares del sur de Barranquilla trazando una cartografía estética. Con su obra *Domicilios urbanos* los artistas utilizan la fotografía en blanco y negro para captar imágenes —de tamaño natural— de las puertas de las casas ubicadas en los barrios marginales de Barranquilla.

Las puertas ocultan el interior de la vivienda o son especie de invitaciones que se pueden abrir para penetrar en ellas. Detrás de esas puertas, seleccionadas cuidadosamente, hay un expendio de drogas o han ocurrido tragedias, crímenes y diferentes acontecimientos luctuosos. Las once puertas impresas sobre acrílico que presentan en el espacio expositivo se muestran, en su estética popular, desvencijadas unas o mejor cuidadas otras, y al estar cerradas o próximas a abrirse, nos anuncian el misterio de lo desconocido y activan el deseo de develar los enigmas que ocultan¹⁶.

En otra dirección, el colectivo Lunamar, del departamento del Magdalena, liderado por Álvaro McCausland y Alejandra Díaz, se pertrechan en la reserva natural Lunamar, un territorio virgen con ecosistema subxerofítico que se encuentra en medio de las edificaciones del Rodadero de Santa Marta, como un acto de resistencia ecológica frente a la arrolladora marcha del cemento y del turismo que amenaza con cubrirlo todo. Los artistas intervienen el paisaje y lo hacen, desde la perspectiva de la conservación del medio ambiente, con materiales encontrados en el lugar. Construcciones de arcilla, piedras nómadas, obstáculos inesperados, señales líticas, marcas de antepasados. Todas estas son manifestaciones de un arte ambiental que contribuyen a declarar ética y estéticamente que todavía podemos salvar nuestro espacio vital¹⁷.

15 *Ibíd.*, p. 7.

16 Martínez Celis, Néstor. “Curar el Caribe colombiano”. Disponible en: <http://www.arteamerica.cu/20/dossier/nestor.html>. Consultado el 4 de septiembre de 2010.

17 *Ibíd.*

En la obra *Los vivos de Olaya*, del cartagenero Wilger Sotelo, el territorio es el cementerio popular. Al reconstruir con familiares, novias o viudas las historias de los temibles pandilleros de su localidad, el artista llega hasta el camposanto Olaya Herrera de Cartagena y observa que en la mayoría de las tumbas estaban los restos de muchachos que no superaron los 17 años de edad. Habían sido asesinados en peleas entre pandillas por el dominio del territorio, de la calle, del barrio o por “culebras” pendientes que tenían con otros pelaos que, como ellos, se creían los más avispados. En fotografías sobre metal quedaron grabados los nombres de los “más vivos” que se ganaron su territorio en el cementerio del Olaya.

Esa dualidad de cuerpo y territorio la observamos marcadamente en la obra de Oscar Leone. Transcurridos setenta años de la fotografía *La red*, ese primer gran símbolo de que hablaba Álvaro Medina, volvemos a ese mismo territorio Caribe de la Ciénaga Grande de Santa Marta con la irrupción del performance de Leone. Pero ya no es el mismo paisaje apacible, bucólico y contemplativo, ahora ha sido masacrado y todavía se sienten los efectos de la implacable violencia. Ha cambiado mucho. Es un territorio con una conflictiva carga cultural y política. Quizás el artista con su acción corporal quiera trazar la línea de la recuperación, una línea negra de la esperanza de un vivir mejor en la rica y diversa inmensidad cultural del Caribe colombiano.

El carnaval. Geoestética y visualidad en el Caribe de Colombia

Eduardo Hernández Fuentes

Marco barroco

Pensar en la región Caribe de nuestro país es pensar en el territorio insular, continental y submarino, que representa casi un tercio del país que nos queda. La misma región por donde penetra la conquista castellana, dejando una geografía devastada, por la introducción de monocultivos y la necesidad de pastos aptos para la ganadería, que desde el siglo XVII, son paradójicamente símbolos de su “riqueza” económica y son hoy a la vez la causa de su grave crisis medioambiental, donde la erosión y la desertificación del territorio están a la orden del día, y son elementos que dibujan el mapa/paisaje económico de la región.

La actual estructura de tenencia y propiedad de la tierra en esta región tiene un origen ilegítimo: a partir de la expoliación y exterminio sistemático de la población indígena nativa, se instauró la propiedad privada y se estableció un valor económico del suelo, por lo que grandes áreas del mismo están en manos de unos pocos, como una expresión de “feudalismo tropical”. Subsistieron comunidades que sin embargo luchan, hoy amparadas por la Constitución nacional, como es el caso de comunidades negras e indígenas, donde el Territorio es un tejido de ancestros unido a su cosmogonía identitaria¹.

1 Los Zenúes en el departamento de Córdoba reclaman hoy 83.000 hectáreas, además autonomía política y control sobre su territorio, de estas hoy solo poseen 14.000, que están amenazadas en el conflicto y más de 30 de sus líderes han sido asesinados o desaparecidos. Ver Revista *Semillas* No. 26/27, enero de 2006.

Hoy entendemos que la razón de ser de la guerra intestina de los últimos veinte años ha sido el territorio, y aunque existen dudas sobre cómo sanar las heridas vemos como se pretende sabotear, para reducir con mezquindad y complicidad, los costos de su reparación; se comprende que los costos de la guerra no se pueden cubrir con la reparación legal, porque precisamente ese es el sentido de las guerras; de lo contrario hablaríamos de una negociación, y muy seguramente a menor costo, aunque quizá así la guerra no sea un “buen negocio”.

Paisaje vivo

Hoy en día, nuevas formas de colonialidad cultural y económica surgen en el paisaje vivo y mutante de la región, que se expresan mediante estéticas propias, donde la movilidad de los imaginarios culturales ha sido paralela a los desplazamientos internos de las distintas poblaciones que habitan la región, hasta constituir un gran paisaje, con mucho parecido a una colcha de retazos. Con una población de 10.574.120 personas, según el censo de 2005, mayormente urbana y joven, que envejece y crece cada día, sobre todo por los desplazamientos de personas provenientes del campo a las cabeceras municipales y departamentales de la región; por ejemplo encontramos un numeroso grupo de personas de la comunidad Zenú provenientes de San Andrés de Sotavento, Córdoba, que trata de re-construir su resguardo en Cartagena; o comunidades de palenqueros avecindadas en ciudades como Cartagena, Barranquilla, Bogotá o Caracas, Venezuela, entre otros casos.

En la actualidad el 82.7% de la población vive en municipios localizados a menos de 100 kilómetros del mar; de esta población el 35% se concentra en las ciudades portuarias de Cartagena, Santa Marta y Barranquilla.

La región Caribe reúne ocho entidades territoriales de orden departamental, cuyo PIB per cápita está un 28% por debajo del resto del país; habría que preguntarse como dice Adolfo Meisel, si la geografía desempeña algún papel en esta situación² porque se trata de la región más pobre de Colombia y a la vez es muy rica en expresiones e históricos aportes a la cultura nacional.

En ella no hay distancia entre el arte y la vida; se confunden. Sin embargo la paradoja del discurso estratificado por el poder excluye la “baja cultura”, como una expresión legítima, justo cuando los estudios culturales y la concepción del arte como campo proponen una mirada más amplia, donde las prácticas vitales y algunas veces ancestrales que anteriormente no eran reconocidas como expresiones artísticas propias, hoy no solo confieren un carácter vivo y un mayor interés a la cultura, sino que se comprenden mejor en un contexto más amplio.

Como dice Néstor García Canclini cada obra es el resultado del campo artístico, es decir, el complejo de personas e instituciones que

2 Meisel Roca, Adolfo y Pérez, V. Gerson Javier. "Geografía física y poblamiento en la costa Caribe colombiana", en *Serie Documentos de trabajo sobre economía regional*, No. 73, Banco de la República, Cartagena de Indias, junio de 2006.

condicionan la producción de los artistas y median entre la sociedad y la obra, entre la obra y la sociedad³.

En la región necesitamos llevar el conocimiento empírico y la abundante creación espontánea hasta una reelaboración teórica, que es necesaria para comprender la importancia de las relaciones o mediaciones vitales que se negocian entre la cultura, la estructura económica y las dinámicas artísticas.

Cambiantes formas y plataformas de circulación de la producción de los artistas están disponibles, donde se dan influencias en ambos sentidos, en muchos casos el medio es el mensaje, como diría Marshall McLuhan, pero el producto final siempre será una nueva propuesta, que en manos de los creadores y de los artistas, es un reto de transgresión permanente.

Paisaje festivo

La actitud hacia lo festivo y su expresión ilustran y aportan algunos rasgos para comprender la imagen del Ser Caribe pues la fiesta es un escenario perfecto para la circulación de imaginarios: en la región abundan celebraciones diversas en las que se rinde homenaje tanto al santo patrono como a la cosecha del producto agrícola o manufacturado, representativo de la localidad.

El humor y la picaresca; la capacidad hiperbólica y la exageración son fundamentales en la expresión de nuestro carácter, rasgos que compartimos con el Caribe insular y continental, pero que al mismo tiempo nos diferencia. La región del Caribe, que se expresa por medio del uso que hacemos del lenguaje, la oralidad, la literatura, la poesía, la música, las artes visuales, la danza, el folclor, y la artesanía, entre otras prácticas y expresiones; todas tienen en común la interacción, la transgresión, la exageración, el diálogo crítico con la realidad, y la capacidad de síntesis, lo que sitúa a estas manifestaciones en la cercanía y vecindad del arte, que logra en realidad acercarse a la vida misma.

El carnaval, del italiano *carnevale*, y del latín *Carrus navalis* festeja durante los tres días que preceden al miércoles de ceniza; su nombre deriva de las fiestas Saturnales romanas que se celebraban en iguales fechas, con semejantes alborotos y licencias populares. Estas fiestas de origen pagano, resurgieron en Italia durante la Edad Media, especialmente en Roma y Venecia y luego se extendieron a otras ciudades como Florencia, Turín, Niza y Nápoles. En América Latina y el Caribe se celebran en Río de Janeiro, Salvador da Bahía, Buenos Aires, Montevideo, y en todo el Caribe, especialmente en Puerto España, la Habana, y Barranquilla, que acopia influencias y desarrollos de los mismos en toda la región, entre otras.

La fiesta es presidida por el rey Momo, hijo del Sueño y de la Noche, divinidad de burla, que se mofa a las otras divinidades, amo de la sátira hiriente, del sarcasmo cruel y de la más despiadada ironía.

Momo se convirtió en el protector de todos los que se entregaban al jolgorio, al escándalo del vicio y a los excesos.

En la región Caribe de Colombia, y específicamente en Cartagena de Indias se crearon desde el siglo XVII los cabildos de negros; en un primer momento estos fungieron como enfermerías, y se convirtieron en ámbitos de resistencia a la sociedad dominante y en refugios de africanía⁴.

El tambor, una de las primeras recreaciones a partir de iconografías, se constituyó en una forma de comunicación y en lengua franca en los cabildos. Inicialmente anunciaba la muerte, con el tiempo convocó a esclavos y libres inclusive al cimarronaje y a diversas actividades. Los Cabildos fueron entonces, escenarios tempranos de la génesis del sistema cultural del negro en la Colombia continental.

Cuando los cabildos-enfermería fueron reemplazados como instancias de recuperación de los primeros hospitales en la ciudad, el cabildo-nación (con el espíritu de las cofradías que desde el siglo XII existía en España y que cobijaban “naciones” africanas y otros grupos), surgió en diversos lugares en Cartagena de Indias, donde se destacaron los de Getsemaní y San Diego.

Los cabildos en principio fueron centros de evocación y afirmación de valores, expresiones lingüísticas y gestuales, imágenes, música o culinaria. El sociólogo Aquiles Escalante Polo sostiene que los cabildos de los negros bozales en Cartagena de Indias constituyen el origen del carnaval en nuestra región; el de Barranquilla se ha convertido en el proyecto cultural de Colombia más grande y productivo, pues acopia esta expresión y otras del folclor regional que se dan cita cada año en esa ciudad.

Hoy, cuando están vigentes la mayor cantidad de mecanismos de control social, el carnaval representa uno de los espacios más interesantes para analizar, observar y comprender expresiones de libertad y trasgresión afines al espíritu de nuestras gentes y cuando más se pretende organizarlo y controlarlo, este se reinventa para escapar al orden, lo que de otra forma sería su transformación en otra cosa, cuando no en su muerte.

4 “Aportes del negro a la cultura colombiana: raíces africanas y visiones culturales”. Publicación digital en la página de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la Republica. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/antologia/saga/saga12.html>. Consultada el 5 de septiembre de 2010.

Aproximación a una geoestética de la visualidad en Cuba y otros enclaves del Caribe

Ibis Hernández Abascal

Cuando fui convocada para el Seminario Geoestéticas del Caribe, si bien me entusiasmó de inmediato la idea de asistir y poder regresar al Caribe Colombiano, también tuve en ese mismo instante un par de preocupaciones que me hicieron dudar respecto a la posibilidad de mi real participación.

La primera de ellas pasó por el respeto que siento por mi colega José Manuel Noceda, investigador del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y miembro del equipo curatorial de la Bienal de La Habana, quien emprendió desde hace casi dos décadas una pesquisa sobre la artes visuales en el Caribe con resultados loables que se constatan, por un lado, mediante la participación de los artistas de la Región en el evento y, por otro, con la publicación de sus textos en diferentes medios especializados. Ante esta invitación sentí que, a diferencia de Noceda, carecía del instrumental necesario para enfrentar un tema tan específico e inédito para mí —el tema de la Geoestética— devenido además, en este caso, prisma a través del cual ejercitaríamos la reflexión en torno a la cultura visual de una región que de por sí plantea, en primera instancia, la problemática de su propia delimitación geográfica y cultural. Pero cuando intenté ceder la invitación a mi colega, se refirió a un grupo de compromisos que le impedían participar de antemano en este Seminario, alegando además, que al fin me había llegado la hora de “sumergirme en las aguas del Caribe colombiano” y que debía aprovechar esta oportunidad para extender a la región costeña, la pesquisa que he venido realizando en otras zonas de Colombia.

La segunda de esas preocupaciones —y yo diría que la fundamental— estuvo relacionada con la especificidad del asunto que articula este encuentro y que, en un momento inicial interpreté como una suerte de causalidad geográfica operando en el terreno del arte. Entendido así, y tomando en cuenta el grado de complejidad y carácter multifacético de los fenómenos que inciden en el comportamiento y la configuración de la producción plástica en el Caribe, imaginé que sería difícil abordar esta producción desde lo que presuponía, en principio, como una perspectiva reduccionista. Luego, cuando volví sobre el mensaje enviado por Rafael Ortiz y recibí copia de los textos presentados por los colegas Amalia Boyer, Adriana Urrea y Gustavo Chirolla en la primera edición del Seminario (además de otros mensajes enviados posteriormente por Javier Gil), mis dudas se disolvieron. Digamos, por ejemplo, que cuestiones abordadas por Boyer, tales como “el giro espacial en las ciencias humanas y sociales”, el planteamiento de “una razón geográfica” dentro del campo de la Filosofía, o “el interés por la Geografía como punto de convergencia de diversas disciplinas”, me dejaron entrever cómo focalizar el tema propuesto por el Seminario. Ese enfoque implicó manejar una noción de territorio múltiple —o una noción múltiple de territorio— que, más allá del escenario que provee la geografía del Caribe, permitiese visualizar, desde la perspectiva del arte, la apropiación que de ese territorio emprendieron individuo y sociedad durante los últimos quinientos años. El texto de Urrea, por citar otro ejemplo, me condujo a un reencuentro imprescindible con el pensamiento de Édouard Glissant, que vislumbré esta vez objetivado en la obra de un importante grupo de artistas del Caribe, sobre todo, cubanos.

La confesión de ambas preocupaciones no resulta aquí gratuita. Me facilita, por el contrario, ilustrar el terreno desde el cual les estaré hablando: un lugar que se sustenta, por una parte, en la información y la experiencia compartida gracias al ejercicio curatorial que practicamos en colectivo (y no en los predios de la Filosofía o los Estudios Culturales, como podrán hacerlo aquí otros colegas con toda autoridad); y, por otra parte, se basa en esa noción de territorio determinada por una lógica estructural que rebasa los límites impuestos por la Geografía como disciplina, y añade un *bié* fenomenológico que, más allá de la idea del Caribe como telón —donde se incluyen montañas, volcanes y valles; lagos, ríos y mar; vegetación de sabana y espesos bosques (modelados, coloreados y dispuestos según los caprichos de la naturaleza en el trópico)—, comprende en su constitución las inscripciones dejadas por el sujeto que lo ocupa, crea y hace historia. Así, estaríamos ensayando la posibilidad de una Geoestética que comporta los niveles de significado que la experiencia y la subjetividad confieren a un territorio dado; un territorio que concentra en su densidad capas de memoria individual y colectiva; un territorio que, por encontrarse situado en la base de cualquier proceso de socialización, permea y contiene el ámbito de las relaciones interpersonales y sociales, aun cuando en su condición alterna de espacio físico, dispara en el sujeto la conciencia de los límites entre el yo y el otro.

No quisiera dejar de mencionar en una presentación que discute la problemática de las geoestéticas, en este caso circunscrita al ámbito del Caribe, la existencia de muy diversos criterios —tanto en lo referente a la delimitación geográfica de la Región, como a su demarcación cultural—, establecidos a partir de ángulos de reflexión diferenciados, que abarcan

desde posicionamientos histórico-geográficos y geoculturales, hasta etnográficos. Luego de analizar en profundidad algunas de estas posiciones, los investigadores cubanos Luis Álvarez y Margarita Mateo —cuyo libro *El Caribe en su discurso literario* ha sido referencia imprescindible en la elaboración de esta ponencia—, señalan:

Un ámbito culturoológico que denominemos Caribe, “cultura o culturas caribeñas”, debe, en principio, poder ser localizado en regiones que tengan una conexión geográfica tangible con el Mar Caribe [...]. El Caribe, pues, sería el Mare Nostrum no de un imperio, sino de un macrosistema cultural. La delimitación geográfica de la cultura caribeña ha de tener como parámetro determinante fundamental un elemento regente, cuya naturaleza sea, desde luego, afín —desde el punto lógico y semiótico— con él¹.

Y más adelante añaden:

En la expresión “delimitación geográfica de la cultura caribeña”, el término “cultura caribeña” es axial o regente, y el término “delimitación geográfica” es ancilar, aunque su función sea delimitadora. La noción “cultura caribeña” es de carácter humanístico y no geográfico, y está marcada por la historia. En igual sentido, pues, se tendrá en cuenta aquí que la delimitación geográfica a que aludimos está igualmente marcada por el devenir histórico, lo cual equivale a decir que ha habido, a lo largo del tiempo, variaciones (de supresión, de adición, de ambas) en la geografía cultural del Caribe².

Abocados a ofrecer una “configuración geográfica de la cultura caribeña” desde la mirada actual, Álvarez y Mateo distinguen entonces un “epicentro” en el cual incluyen las Antillas mayores y menores, las Bahamas, las islas de San Andrés y Providencia (tomando en consideración que “son el asiento insular más estable y duradero, a lo largo de la historia, de los perfiles básicos de la cultura caribeña”³); y reconocen también dos “periferias”: una primera, integrada por países cuya “condición insular” está determinada por el relativo aislamiento impuesto por barreras geográficas y/o idiomáticas (Belice, Guyana, Surinam y la Guayana Francesa); y una segunda, que comprende los bordes costeros de otros países que encierran dentro de sus fronteras geopolíticas zonas culturales diferenciadas, y en cuya área aledaña al mar Caribe es posible distinguir con nitidez algunos rasgos identificativos de la cultura caribeña (serían estas algunas franjas de las riberas colombiana, venezolana, mexicana, panameña, costarricense, nicaragüense, hondureña y guatemalteca). Álvarez y Mateo consideran además algunas zonas que nombran de “contextos A, B y C”, en las que insertan ciertas áreas y países que en su desarrollo histórico han seguido una orientación, centrífuga o centrípeta, en relación con el mencionado “epicentro” (Florida y Luciana, y el nordeste de Brasil respectivamente), así como otras que sin comportar estructuras culturales similares al mismo,

1 Álvarez Álvarez, Luis y Mateo Palmer, Margarita. *El Caribe en su discurso literario*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2005, p. 60.

2 *Ibidem.*, p. 66

3 *Ibidem.*, p. 72.

mantienen contactos muy estrechos con este y/o con las dos “periferias” (El Salvador, Colombia, Panamá, Costa Rica, México y Venezuela).

Haber revisado someramente las cartografías superpuestas y delineadas por estos colegas me permite, a partir de un recorte personal, demarcar los límites en que se inscribe la producción visual a la cual me estaré refiriendo, que es el resultado del quehacer de artistas procedentes, en su mayoría, de países que integran el “epicentro” y las dos “periferias” (vivan o no en su lugar de origen). No obstante, el énfasis recaerá en el trabajo de un significativo grupo de artistas cubanos, lo que no responde a la intención de convertir la experiencia cubana en paradigma, pero se debe, supongo, a un par de razones obvias: vivo y trabajo en Cuba, y mi acceso a Internet es en tiempo limitado. Mi intervención estará centrada además en la producción de los últimos treinta años.

Aunque no atañe a los objetivos de este seminario desandar todo el entramado de rutas trazadas por el arte contemporáneo del Caribe desde los años noventa, es menester apuntar que justo en ese período irrumpen una vanguardia que discurre enlazando, por primera vez en la historia, buena parte del quehacer artístico de los países del área. Debo además señalar que tal proceso de renovación se inicia en Cuba desde el primer lustro de los ochenta y que con anterioridad, de todo el conjunto de islas, solo esta había logrado situarse, allá por los años veinte y treinta, en sintonía con los movimientos de la vanguardia latinoamericana. Más adelante, hacia finales de la década de los cuarenta y en los cincuenta, darían sus primeros pasos en esa dirección República Dominicana, Puerto Rico, Jamaica y Haití. En lo sucesivo destacaron nombres como los de Hervé Télémaque, Peter Minshall, Silvano Lora, Michel Rovelas, Edna Manley y Antonio Martorell que podrían ser considerados, entre otros, antecedentes de esa insurgencia que dinamiza la escena insular caribeña y centroamericana en la última década del siglo pasado y que, inmersa en la batalla por la consecución de una identidad artística contemporánea⁴, explora nuevos caminos formales y conceptuales tendientes a desplazar los clichés devenidos en símbolos regionales. Será esta una generación portadora de nuevas preocupaciones de carácter formal y conceptual que la empujan hacia la experimentación morfológica, la incorporación de contenidos inéditos y la puesta en práctica de nuevas estrategias discursivas, con lo que obtienen mayor visibilidad en la zona y logran ensanchar, aunque no en la justa medida, su inserción en otros circuitos.

Dentro de este panorama que se abre es posible detectar algunas orientaciones que, a mi modo de ver, conectan directamente con la discusión que propone este seminario, en la medida en que evidencian el desarrollo de un pensamiento estético que se construye desde y en relación con el territorio que se habita. Será este un pensamiento que, soportado en la producción visual, se desliza de forma multidireccional revisitando el pasado, degustando el presente y augurando el futuro; un pensamiento plástico tocado por los influjos del ideario poscolonial y las indagaciones respecto de las identidades.

4 Nótese que aquí no hablo de una identidad nacional o identidad cultural regional, sino de una identidad artística, lo cual se sustenta en el interés que se percibe por renovar el semblante con que habitualmente era identificado el arte de la región y de otorgar a esa producción una dimensión contemporánea.

El escritor barbadense George Lamming reúne de manera magistral en un par de párrafos de su libro *Los lamentos del exilio*, aspectos inextricablemente ligados territorio Caribe en su devenir, algunos de los cuales constituyen fuente propulsora de temas y/o metáforas que aparecen y se entrecruzan con cierta recurrencia en las propuestas de los artistas de la Región que piensan el territorio. Cuenta Lamming:

[...] Todos llegaron a este Mar Caribe como una epidemia que ignoraba su objetivo concreto [...] y todos han permanecido en la tez de sus descendientes, que hoy habitan estas tierras. Los caribes e indígenas, que vivían según sus propias luces mucho antes de la aventura europea, desaparecen poco a poco en el bosque ciego, salvaje de sangre. Se introduce ese don malicioso, el azúcar de caña, y una fantástica migración humana pasa al Nuevo Mundo del Caribe: pillos y delincuentes deportados, soldados derrotados y caballeros monárquicos que huían de Europa; esclavos de la costa occidental de África, indios orientales, chinos, corsos y portugueses. La lista siempre es incompleta, pero todos llegan y se encuentran en terreno desconocido, en un ritmo violento de raza y religión. Hoy sus descendientes existen en una gama imprescindible e infinita de costumbres y empeños, personas en las combinaciones más caprichosas rodeadas de recuerdos de esplendor y de miserias, el reino triste y moribundo del azúcar, un futuro lleno de promesas. ¡Y siempre el mar!⁵

En la cita de Lamming concurren como en una madeja, varios de los hilos argumentales que irán orientando esta presentación. El mar, ya sea asociado con el tema del paisaje, como motivo de pesquisa plástica o en calidad de metáfora, integra buena parte del imaginario visual de la Región. Cuando se instala el género paisajístico en la pintura cubana del siglo XIX, por ejemplo, aparece de inmediato en la obra de algunos artistas que imbuidos del espíritu del romanticismo o influenciados por el realismo español, comienzan a interesarse en captar los elementos naturales de ese trópico insular, del cual el mar es un protagonista. Llama la atención, sin embargo, que no constituyera un elemento significativo en las poéticas desarrolladas por las dos promociones que marcan el surgimiento y la consolidación del arte moderno en la Isla, que en la búsqueda de una identidad nacional, ponderaron fundamentalmente los elementos del paisaje rural y la tradición barroca del ambiente ciudadano, las semblanzas del criollo y aspectos de lo social y lo popular. Más adelante, el mar destacaría recurrente en la serie *Aguas territoriales* de Luis Martínez Pedro, integrante de una generación que en los años cincuenta se asoma a la abstracción. Ahora bien, es en realidad a partir de la década de los noventa cuando la imagen marina cobra mayor presencia en las artes visuales, relacionada sobre todo con los temas de la insularidad y las migraciones, de manera reiterada en el caso de Cuba y eventualmente en el arte de algunas otras islas.

En su serie *Aguas baldías* el fotógrafo Manuel Piña (Cuba) se aproxima al litoral como frontera y muro de contención, como significante dual de encierro y libertad. Piña se adentra en los predios

de la psicogeografía y nos enfrenta a una inmensa mancha azul que no bien esconde la potencia que se mueve en su hondura, atrae e intimida al mismo tiempo.

Esta dualidad de sentidos de la insularidad —cerco y lejanía, encierro y libertad, contención y soltura, recogimiento y expansión— remitirá siempre a una conciencia de la distancia —tangencia física del límite— que puede asumirse hacia el interior, buscando un repliegue frente a la vastedad del paisaje [...] pero también puede volcarse hacia fuera, en un afán de romper el aislamiento y suplir, con el viaje o la fantasía, aquel espacio otro que le está vedado. La mirada fija en el horizonte puede conducir al espejismo, a suplir lo ausente por la fuerza de la imaginación⁶.

Algunas de las sensaciones implícitas en las circunstancias de tal paradoja, quedan reflejadas en la serie de fotomurales *Seeing Otherwise* de Allora y Calzadilla (Estados Unidos y Puerto Rico, respectivamente); en varias de las fotografías del proyecto *Paradiso* de Carlos Ruiz Valadino (Puerto Rico); y en algunas de las piezas que integran *Los ritos del silencio* de Agustín Bejarano (Cuba).

Pero el mar puede ser apenas evocado o aparecer vinculado con otros íconos tales como el mapa y el navío. La imagen de este último cruza el proceso histórico-constitutivo de lo que es hoy el Caribe, como elemento que condensa en sí pasado, presente y sueños de futuro.

La imagen del barco (un sistema microcultural y micropolítico vivo y en movimiento) es especialmente importante por motivos históricos y teóricos [...]. Los barcos centran de inmediato la atención de la travesía transatlántica, de los distintos proyectos de retorno redentor a una patria africana, de la circulación de ideas y activistas, así como de movimientos de elementos culturales y políticos clave⁷.

A su vez, la idea del viaje está indisolublemente ligada a la historia de la Región. Pasa por los desplazamientos en canoas que resultaron en el poblamiento de la zona; los viajes de Colón y de otros conquistadores en carabelas; el tránsito de los navíos negreros, donde comienza la aventura del *abismo* a la que se refiere Glissant; los recorridos hacia La Habana —punto de concentración del sistema de flota— para continuar rumbo a Europa portando la riqueza extraída de los virreinos de Tierra Firme; los movimientos de corsarios y piratas que ambicionaban esa riqueza; los viajes de emigrantes franceses y de haitianos tras la Revolución de Haití. Sin embargo, no solo desplazamientos históricos remedan la imagen de la embarcación. Los artistas abordan por lo general migraciones y trasiegos más recientes. Ahora, surcan las aguas balsas y yolas; también, los cruceros turísticos.

Integrando pasado y presente, la instalación *Cinco carrozas para la historia* de Marcos Lora (República Dominicana), sintetiza como ninguna otra la historia de las migraciones en el Caribe. Concebida en la víspera del mal llamado “encuentro de culturas”, el título mismo

6 Álvarez Álvarez, Luis y Mateo Palmer, Margarita. *Óp.cit.*, p. 96.

7 Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Verso, Londres y Nueva York, 1993, p. 4.

colocaba ya una fuerte dosis de ironía: no son estas las carrozas decoradas para la celebración de un carnaval festivo, sino metáforas de un conflicto histórico y sangriento que rebasa las coordenadas espacio-temporales del hecho en sí y cambia el curso de la historia de América y del mundo. Las canoas de Lora fueron hechas a escala real, con el material común y la colaboración de un personal que se dedica habitualmente a la construcción de ese tipo de embarcación conocida por los dominicanos como “cayuco”. Mediante un ejercicio de escritura y de los objetos simbólicos puestos indistintamente en el interior de cada una (la espada y la flor), apeló a la memoria individual y compartida del observador con la creación de un (anti)monumento que proponía, en realidad, una reflexión crítica sobre la historia y un homenaje a quienes aún perecen en el afán de alcanzar *la otra orilla*.

Tania Bruguera (Cuba) utilizó también la embarcación cuando abordó eventualmente el tema de las migraciones en la década de los noventa. En el performance *Miedo*, presentado en la V Bienal de La Habana, permanecía inmóvil con los ojos cerrados dentro de una precaria lancha durante dos horas, como quien duerme para olvidar o volver invisible el peligro, mientras transcurre la pavorosa travesía. En el entorno colocó algunos paquetes, anotaciones y objetos que remedaban aquello que se abandona involuntariamente, o se intenta arrastrar en la partida.

Al igual que estos artistas, otros tantos contribuyen a edificar el territorio de los desplazamientos; un territorio de bordes imprecisos, fluctuante, que emerge de los sustratos de la memoria, el miedo, la nostalgia y el deseo de quienes participan en su construcción. Se trata de un territorio que, no por desestimar la norma asentada en el mapa, logra desmarcarse por completo de la geografía y el paisaje físico en que está inscrito. No hay que olvidar que, por ejemplo, la condición insular en buena parte del Caribe obliga a escapar por mar la mayor parte de las veces y, en tal circunstancia, las corrientes marinas facilitan o impiden el avance, los ciclones trastornan o ponen fin a la travesía, y la distancia entre los puntos de llegada y partida constituye siempre una condición física, cuando no un obstáculo por vencer.

Cuando Kcho (Alexis Leyva, Cuba) presentó por primera vez *Regata* en la V Bienal de La Habana (1994), no por casualidad orientó el rumbo de más de trescientas embarcaciones en dirección al norte (una indicación geográfica convertida en código político). La pieza auguraba en cierto modo el éxodo masivo que tres meses después tendría lugar desde las costas cubanas hacia Florida. *Regata* fue constituida por una acumulación enorme de pequeñas barcas construidas por el artista, así como por objetos y materiales encontrados a la orilla del mar que, por asociación con la realidad, le otorgaban una estremecedora carga testimonial y, al mismo tiempo, terminaban por desestabilizar el conjunto al reforzar la noción de caos que, de hecho, prima en las condiciones de la emigración ilegal.

Aunque podría considerarse la imagen del navío como el símbolo más reiterado de su repertorio —presente tanto en sus instalaciones como en sus dibujos y pinturas— Kcho ha empleado también el embarcadero y el remo; este último, sujeto a estrategias de acumulación y serialización con vista a referir la dimensión del conflicto migratorio, o como prótesis de otros objetos dentro de situaciones que se desplazan entre los límites del humor y el absurdo.

Otras motivaciones e imaginarios confluyen también en el tratamiento del tema de la migración. Magdalena Campos (Cuba) corporeizó con el autorretrato las dos orillas implicadas en los desplazamientos, y ubicó el lugar de la identidad en el “inter”, en territorio de tránsitos; Raúl Recio (República Dominicana) rindió culto a los muertos del Canal de la Mona durante la V Bienal de La Habana, transportando al espacio de exposición una práctica espiritual extendida popularmente; el Colectivo Champú (República Dominicana) propuso años después la construcción de un supermercado ideal en la misma zona para “cubrir” necesidades de migrantes ilegales y “aliviar” las dificultades de la travesía, mediante la fotografía y el video; y por último, Sandra Ramos (Cuba) trabajó el tema desde varios soportes desarrollando una narrativa que trascendía lo autobiográfico y penetraba la psicología social, al tiempo que exploraba aspectos relativos con la traumática experiencia del emigrante por medio del objeto y del grabado, en que el código, aparentemente ingenuo, se potencia como ironía.

El mapa de Cuba, en su condición de metáfora geográfica, merece un aparte por ser uno de los significantes más recurrentes dentro de los discursos que indagan sobre la condición insular, las migraciones y otros temas, en la producción plástica contemporánea del país.

Isla entre islas, Cuba ha sido anhelo y tierra de conquistas. Su geografía le impuso un destino de asedios, pugnas y ansias de emancipación, alimentando el mito más allá de sus límites. De aquel “encuentro entre culturas” surgió todo un imaginario en torno al Nuevo Mundo y la ingente tarea de nombrar lo desconocido. La mayor de las Antillas no estuvo ajena a este empeño. Definir sus límites geográficos, nombrar y demarcar el territorio fue también un modo de descubrirla y una necesidad dada su situación estratégica en el trasiego entre Europa y América. Se trataba de “conocer” y recrear un espacio al conquistarlo⁸.

En el abanico de representaciones que atesora la historia de la cartografía de Cuba se perciben no solo imprecisiones lógicas en la configuración de sus bordes, sino también “texturas” impregnadas por la subjetividad del cartógrafo que se inclinó, por lo general, a recrearla según los dictámenes de su imaginación. Y es que la noción de isla ha figurado a lo largo del tiempo en el imaginario y los sueños del ser humano y, en nuestro caso, siempre hubo alguien presto a reinventarla. No será sino hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando su representación cartográfica evidencie en forma más clara su semejanza con el caimán y el lagarto, devenidos luego en dos de sus alegorías más popularizadas por la literatura, la música y más recientemente las artes plásticas⁹.

Hacia los años noventa del pasado siglo, el mapa de la Isla se convierte, probablemente, en el ícono más socorrido por la producción visual, que

8 Echevarría, Nahela y Ojeda, Aylet, en catálogo de la exposición *Cartografías de una isla en altamar*. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, 2008.

9 Pienso, por ejemplo, en el bolero “Mi cocodrilo verde” de José Dolores Quiñones, popularizado en los años sesenta por Olga Guillot y nuevamente en los noventa por Caetano Veloso; y en el poema *Un largo lagarto verde* de Nicolás Guillén difundido como canción en la voz de la española Ana Belén.

da continuidad al debate crítico iniciado durante la década anterior en el ámbito artístico nacional acorde con la compleja situación socio-histórica reinante en el país. En tal escenario, el mapa será uno de los artificios de los cuales se vale el arte en procura de nuevas estrategias y modelos de acción y representación, en el empeño de dar continuidad a sus reflexiones sobre la realidad contextual. Ante la necesidad de redireccionar las energías creativas y visiones críticas por vías menos agresivas y directas, irrumpe un hedonismo seductor y simulador que encuentra en esta metáfora geográfica uno de sus códigos más eficaces para prolongar la discusión sobre tópicos candentes de la realidad social, sorteando las dificultades enfrentadas en el diálogo con la institución durante el período anterior.

Así, el mapa cruza también algunos trabajos de Sandra Ramos, quien además de reflexionar en torno a la migración, se interesa por la incidencia de la insularidad en la psicología individual y social. En una efectiva simbiosis del mapa con su propia imagen, alude a la insularidad como arista posible de la identidad e, indirectamente, “a las sensibilidades de las ubicaciones geoculturales que tienen que ver con un sentido de territorialidad que no se pierde ni en el exilio ni en una sensibilidad cosmopolita [...] y que incluye todos los signos básicos que vinculan el cuerpo con uno o varios lugares”¹⁰.

En *Mundo soñado* y *La isla del tesoro*, Tonel (Antonio E. Fernández) y Lázaro Saavedra (Cuba) re-sitúan la isla dentro del espacio del planisferio. El primero la convierte en una matriz múltiple para ocupar compulsiva e insaciablemente con su impronta toda la superficie terrestre del mapamundi, y graficar en cierto modo aquello que escribiera José Martí en su famoso ensayo *Nuestra América*: “Cree el aldeano vanidoso que el mundo entero es su aldea...”; el mapa expresa aquí el territorio de la ilusión y del deseo. Saavedra, por su parte, sobredimensiona la cartografía insular en el contexto de un mapamundi alterado del cual omite la zona correspondiente a los países del antiguo campo socialista, reflejando las transformaciones geopolíticas que tuvieron lugar en las dos últimas décadas del siglo pasado, y en cuyo contexto se reactivaron las discusiones sobre el destino futuro de Cuba. Este autor refiere el territorio de las expectativas y la especulación: la Isla se crece y se desestabiliza a un mismo tiempo.

Si Saavedra utilizó, eventualmente, la metáfora geográfica, Tonel insistió en ella en varios de sus trabajos, entre los cuales destacan *Cuba*, *Dos Cubas* y *El Bloqueo*. En ellas establece un “rejuego” semántico aparentemente obvio entre el título y el tipo objeto representado en un caso, y entre el título y el material utilizado en el otro, por medio de lo cual remite a aspectos del debate social de aquel momento¹¹.

10 Mignolo, Walter D. “Los estudios subalternos ¿son posmodernos o poscoloniales?: la política y las sensibilidades de las ubicaciones geoculturales”, en *Revista Casa de las Américas*, La Habana, Año XXXXVII, No. 204, julio-septiembre de 1996, p. 24.

11 Me refiero, por ejemplo, a la discusión sobre las diferencias entre la Cuba cotidiana del cubano y la Cuba diseñada para el turista, o sobre la existencia de un doble bloqueo, externo e interno.

De este modo, la isla se repite y multiplica en la obra de uno y otro autor. En *Sueño de lo americano*, Osvaldo Yero la configura a partir de la apropiación de ejemplares procedentes del *kitsch* vernáculo, para transparentar contenidos relativos a la migración, las aspiraciones y la identidad; Esterio Segura la corporiza como territorio de lucha e ideas, invocando el imaginario histórico-político y religioso; René Francisco Rodríguez apela a las posibilidades de la metonimia y la reconstruye con chatarra metálica reciclada para, una vez ubicada en el centro de atención de su *Taller de reparaciones*, significar tanto la situación de escasez y la capacidad inventiva del cubano, como los cambios estructurales que tenían lugar en la economía del país durante el llamado “período especial”. Kcho también entregó sus versiones de la isla, confeccionadas mediante procedimientos ligados a la tradición artesanal y a materiales del cotidiano rural. Con junquillo formó su isla-jaula, pieza que redunda en el tema de la condición insular, y con la yagua de la palma real, su isla-jaba, consistente en la reelaboración poética de un objeto banal que ha devenido símbolo de la batalla diaria por la subsistencia en Cuba. Pero de todas sus versiones la más contundente coincide con la más elemental: se trata de una pieza que pone en evidencia la semejanza de la isla con el garabato, objeto rudimentario cuya figura se desliza del terreno práctico al terreno mitológico, según sirva al campesino en la labor agrícola, o al orisha Elegúa en la misión de abrir y cerrar los caminos al hombre. Así la isla, como el garabato, marca también el destino de sus hijos.

Sería imposible dejar de mencionar en este punto “la poética barroca, jugosa, telúrica y zoomorfa de Ibrahim Miranda”¹² para quien la cartografía no ha sido apenas motivo circunstancial de investigación plástica, sino el eje de su pesquisa durante casi veinte años. Preocupaciones de carácter ontológico participaron en los inicios de la serie *Noche insular, jardines invisibles*, título tomado del poema homónimo de José Lezama Lima que constituye una referencia imprescindible en su trabajo. En aquella etapa fundacional, el mapa desbordó sus límites, mutó en su fisonomía y mostró músculos, huesos y extremidades para desdoblarse en una fauna paleontológica y monstruosa. Transcurridas casi dos décadas, la novela *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier da nombre al más reciente proyecto de exposición de Miranda, en el cual, sin la pretensión y el alcance temporal de una retrospectiva, consiguió compendiar los caminos que ha seguido en sus indagaciones técnicas y conceptuales. Los mapas de Ibrahim, vistos en secuencia, expresan el territorio que se reinventa constantemente, integrado por infinitas capas de información y memorias superpuestas que cambian de posición en cuanto estratos; formaciones e imaginarios diversos que se trastocan dentro de una geografía específica.

Ya me había referido a la semejanza de la isla con el caimán y el cocodrilo, similitud que Yero hace explícita en alguno de sus tantos mapas, formalizados según patrones de ascendencia *kitsch*. Tal parecido es aprovechado también por Lisandra Ramírez¹³ aunque ya no desde la

12 Font Martínez, Mytil. “La selva y sus raíces”, en catálogo de la exposición *Los pasos perdidos*, Galería Villa Manuela, La Habana, junio-julio de 2010, p. 2.

13 Aunque Ramírez no se vale del recurso de la cartografía, su pieza *Voz de mando* converge, desde el punto de vista conceptual, con varias de las propuestas mencionadas en esta sección del texto.

cartografía, sino desde la apropiación del potencial semántico de un juguete. En su video-instalación *Voz de mando*, Ramírez rebasa los límites del símil cuando la imagen del caimán se funde con la de un tentempié y se erige como metáfora posible de un territorio sacudido a lo largo de su historia por los vaivenes de la política nacional e internacional, los precios del azúcar, la migración, las inclemencias climáticas, las carencias materiales. En el video la autora capta los movimientos del tentempié alrededor de un eje único con variaciones de velocidad y sentido, connotando la capacidad de reacomodo y resistencia de la isla de Cuba en el tiempo, mientras la escultura de bronce, colocada sobre un pedestal, refiere la pretensión de convertir esa entereza en un trofeo estático, desde dentro y fuera de la Isla.

En menor medida, otros artistas del Caribe han usado la cartografía con objetivos vinculados o no con el tema de la insularidad y la migración. Desde una perspectiva más lírica e intimista, el dominicano Marcos Lora recreó en una pintura del año 1989 un mapa antiguo de La Española, enmarcado por elementos decorativos de la arquitectura colonial. Más recientemente lo han utilizado Oscar Rivas (Nicaragua), Mauricio Esquivel (El Salvador) y Annalee Davis (Barbados) en trabajos que sostienen posturas críticas.

Para la VI Trienal de República Dominicana, Esquivel reconstruyó el mapa de América Central con águilas caladas de monedas de 25 centavos de dólar, para caracterizar la zona como un territorio en vuelo y apuntando a las variables económica e identitaria que intervienen en la migración; en la X Bienal de Cuenca, Rivas manipulaba a su antojo la geografía planetaria y resituaba las grandes lagunas de Nicaragua —accidentes geográficos que marcan, sin duda, “la sensibilidad de la ubicación geocultural” de sus nacionales— en lugares habitados por emigrantes nicaragüenses; y por último, en la X Bienal de La Habana, Davis convertía la cartografía antillana en un campo de golf de modo tal que, al superponer dos espacios de distinta naturaleza, inoculaba una dosis de ambigüedad que disparaba la duda acerca de la veracidad de la representación y ponía en crisis el estereotipo del Caribe insular como paraíso terrenal. El aura de artificialidad que envolvió este trabajo dada su perfección formal, constituyó otro de los resortes que dio al traste con la falsedad de la imagen complaciente que la opción turística propaga acerca de la Región.

Sobre los roles asignados al Caribe en el contexto geopolítico de la globalización, trata también la obra de otros artistas de la zona que no necesariamente se expresan desde la cartografía. Jonathan Harker (Panamá) utiliza el formato de la tarjeta postal e ironiza sobre el estereotipo de exportación del territorio panameño anclado en la imagen turística; Charles Juhasz-Alvarado (Puerto Rico) enfatiza la misma idea desde la instalación, simbolizando la zona con una gran piscina azul donde confluyen confort, grato sabor a frutas tropicales y paisaje ideal; y Moisés Barrios (Guatemala) reflexiona sobre el estatus de “república bananera” impuesto otrora a Panamá y a otros países de la Región, que ahora se perpetúa dentro del sistema colonial global. El afán destructor que impulsó la posmodernidad, aunado a la ingente necesidad de dismantelar los modelos ideales de percepción sobre estos territorios, ha estimulado en los artistas visiones críticas que tienden

al desmontaje de tales clichés y resaltan un rostro menos atrayente a la mirada superficial. De esta manera, Roberto Stephenson (Haití) focaliza el panorama del deterioro físico y humano en Haití. Su fotografía urbana de corte sociológico, trasciende lo estrictamente testimonial cuando a través del tamiz de su sensibilidad, dibuja subjetividades o atrapa la psicología de los personajes fotografiados en ese ambiente. Polibio Díaz (República Dominicana) por su parte, sitúa al espectador en el lugar de quienes ejercen la especulación inmobiliaria por medio de la práctica performática colectiva, invitándolo a cortar y degustar un trozo de *La isla del tesoro*, simbolizada en un enorme pastel comestible. Tal ironía tiene por base un proyecto finalmente no realizado que previó la construcción de una isla artificial frente al malecón de Santo Domingo, que desestimó los trastornos que ocasionaría al medio ambiente y, como interferencia ruidosa de luz y concreto, a la percepción del paisaje natural.

En la formación cultural del territorio Caribe no es imposible perder de vista la confluencia de pueblos y razas que están en el sustrato de las más diversas combinaciones de mestizaje. El componente africano y su derivación afrocaribeña son, sin lugar a dudas, elementos esenciales para la comprensión de la historia y la cultura de estos pueblos, y ello justifica la presencia de algunas orientaciones ideoestéticas que indagan, desde diferentes modos de aproximación, en tópicos relacionados con la historia de la esclavitud y la plantación, las religiones afrocaribeñas, el componente mítico que encierran y la identidad. En muchos de estos ejercicios de reflexión y memoria, no predomina el interés por rescatar simplemente la historia, sino por problematizarla y detectar en ella algunas de las señales que explican el presente.

El fin de siglo, que coincidió con el fin de un milenio, y la celebración del llamado “encuentro de culturas”, incentivaron durante las dos últimas décadas del siglo pasado la revisión de la memoria histórica. Ya me había referido a ello cuando presentaba las *Cinco carrozas para la historia* de Marcos Lora, autor también de *La calimba* (de la serie *Juegos isométricos*), instalación que toma su nombre del instrumento utilizado en las haciendas para dejar una marca candente y definitiva en la piel del esclavo, como signo de propiedad equivalente al que se estampa en el cuero de la red. Presentada en la V Bial de La Habana, la herramienta “extendió su significado original [...] para alcanzar la dimensión metafórica de razas y orígenes que nos clasifican en documentos de identidad y pasaporte [...] lo cual explica la isometría como juego conceptual desde el propio título de la obra”¹⁴. Lora propone la calimba como símbolo-enlace de los estatus colonial y poscolonial.

En esta misma línea de reflexión, Alex Burque (Martinica) se interesó en la travesía transatlántica que se extendía hasta las aguas del Caribe. Burque viajó a Gorée en 1998, isla próxima a Senegal, como peregrino en búsqueda de sus antepasados y de una historia perdida. Desde ese punto de concentración y mercadeo de seres humanos donde iniciaba el proceso de despojo cultural al que sería sometido cada esclavo, envió mil sobres

14 Wood, Yolanda. “Pensar la historia: las canoas y las calimbas de Marcos Lora Read en La Habana”, en catálogo *Marcos Lora Read. Works 1992-1997*. Van Reekum Museum, Apeldoorn, 1997, p. 28.

a veintiséis países de América, en los que dibujó con tinta negra figuras humanas sin rostro. La acción simbólica tuvo como colofón una muestra en la ciudad de Nantes, donde mostraba los mismos sobres recuperados con el apoyo de sus destinatarios (personal de la Unesco en los distintos países de América), e instalaciones construidas con materiales que remiten a la circulación de mercancías —en particular, paletas utilizadas en los barcos mercantiles— remembrando las condiciones infrahumanas del traslado. Las paletas de madera dispuestas de modos diferentes, o combinadas con otros elementos, evocaban también el espacio precario y aprisionador de la plantación. Las mismas siluetas reaparecieron en la versión *Negocio III* algún tiempo después en La Habana compartiendo el espacio con

los otros atributos del intercambio continental, [para connotar] las analogías subyacentes tanto en la razón del desplazamiento de hombres y de bienes, como en la construcción de una identidad que es en cierto modo una sinopsis del residuo, de la recuperación, del abrogarse pertenencias diversas y, por consiguiente, una identidad secularmente descentrada¹⁵.

De igual modo, Christopher Cozier (Trinidad) ha identificado en la travesía transatlántica el origen de conflictos sociales de la sociedad poscolonial y expresado en sus pinturas e instalaciones preocupaciones de orden ontológico. No hay que olvidar que el ir y venir de la problemática de la identidad ha ocupado un lugar relevante en el discurso teórico del Caribe y ha encontrado también su espacio en las artes visuales. Tratándose de un macrosistema cultural en sí mismo heterogéneo, en cuya constitución han confluído razas y etnias, lenguas, religiones y elementos culturales muy diversos, el tema de la definición identitaria pasa por infinidad de aspectos y presupone perspectivas de abordaje múltiple. Y es que

el tema de la identidad, como proceso de afirmación de una personalidad sociocultural se asienta en el conflicto de que el hombre de estas tierras no puede identificarse cabalmente con ninguno de los componentes primigenios: ni con la realidad cultural de las metrópolis, ni con la realidad cultural de los ancestros amerindios, africanos o asiáticos; de ahí su permanente recurrencia¹⁶.

Comprendida en relación con la “dimensión fractal” de la cultura caribeña y las transformaciones que esta sufre con el devenir histórico, resulta imposible desde el arte —más que desde cualquier otra expresión o disciplina— aprehender y enunciar la identidad como el absoluto esencial que, de hecho, no es. En la práctica artística asoman más bien interpretaciones del tema que tocan alguna de sus aristas y jerarquizan apenas componentes de la cultura material y/o espiritual de un “archipiélago multirrelacional”. El tema aparece generalmente entrecruzado con tópicos tales como la insularidad —ya revisado—, lo afrocaribeño y la memoria histórica.

15 Noceda, José Manuel. “Navegando el Caribe contemporáneo”, en *Coordenadas de arte contemporáneo*. Arte Contemporáneo Ediciones y Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, 2003, p. 137.

16 Álvarez Álvarez, Luis y Mateo Palmer. Margarita. *Óp.cit.*, p. 221.

La instalación *Rooted* de Annalee Davis podría interpretarse como un modo posible de representar, plásticamente, la propia noción de identidad rizomática manejada por Glissant; la casa, símbolo del origen, aparece en este caso ligada al territorio por raíces aéreas —no por una raíz subterránea y exclusiva— que van al encuentro de otras raíces en el jardín donde ha sido emplazada la pieza. La actitud de Marc Latamie (Martinica) es menos ilustrativa y más evocadora. En sus instalaciones exalta materiales y productos donde convergen prácticas, usos, tradiciones e historia como el azúcar, el ron y algunos cereales que están en la “base caribeña” de la cultura local. “Su obra aúna relatos contradictorios de intromisión e imposición, de fertilización y asimilación, con la intención de recurrir a fragmentos de desarrollo, pérdida, alteraciones, transmutación e innovación”¹⁷. Lucía Madriz (Costa Rica) también utiliza materiales comúnmente asociados con la identidad latinoamericana y caribeña —maíz y otros granos fundamentales de la cultura alimentaria en la región— dentro de estructuras compositivas y semánticas que favorecen la emisión de un discurso crítico sobre poder y exclusión en el ámbito de las redes globales de intercambio. La carga identitaria que significa la caña sirvió a Tania Bruguera para evocar el territorio nacional de Cuba en el performance-video-instalación que presentara en la VII Bienal de La Habana (2000). Nueve años más tarde, en la décima edición del mismo evento, Ricardo Elías (Cuba) ofrecería testimonio sensible del resquebrajamiento de la identidad comunitaria gestada alrededor de la industria azucarera en la Isla, como resultado del cierre de los centrales en tiempos recientes. Esta última circunstancia, asoma también en la serie *Pictopías* de Douglas Pérez (Cuba), quien rehabilita, desde las posibilidades del humor citatorio y paródico, la estructura espacial del ingenio azucarero del siglo XIX sobreponiendo situaciones y artefactos de la vida contemporánea, la ciencia ficción y el universo de Disney a los patrones de representación aportados en aquel entonces por el pintor y grabador francés Eduardo Laplante.

La recurrencia al mito fue también uno de los caminos más explotados en la búsqueda de una pretendida identidad cultural en las artes visuales de los años ochenta e incluso, epigonalmente, en los noventa, debido tal vez a sus potencialidades arquetípicas, al punto de convertirse en una de las líneas fundamentales de la retórica que sustentó una “caribeñidad mal entendida y que [...] puso al arte entre el mito —la espada— y la pared”¹⁸. Noceda se refiere al papel desempeñado por la crítica y el mercado en esta propensión hacia lo mitológico que bien acopló con el “síndrome de la identidad” desatado en esos años, y yo añadiría el interés por “ilustrar” conceptos que comenzaron a circular o cobraron mayor presencia con las teorías poscoloniales en la misma época —sincretismo, criollismo, hibridez, mestizaje—. Ahora bien, tendenciosidad aparte, no es posible ignorar el arraigo del mito en los perfiles básicos de la cultura

17 Zaya, Octavio. “Statement sobre Marc Latamie”, en *Caribe insular. Exclusión, fragmentación y paraíso*. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo y Casa de América, Madrid, p. 147.

18 Noceda, José Manuel. “El dilema de la contemporaneidad en el Caribe”, en *Atlántica*. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, p. 94.

caribeña, ni desconocer que su presencia en las artes visuales estuvo ligada también a una legítima necesidad de autoafirmación cultural, al deseo de configurar semblanzas posibles de una realidad transcultural, y a intereses cognitivos en cuanto a la naturaleza, la Filosofía, y otros saberes insertos en los sistemas mitológicos y el pensamiento religioso. Ceremonias, rituales, narrativas y objetos de culto fueron recreados, mezclados, resignificados y refuncionalizados según los intereses y la subjetividad de cada creador, llegando incluso a cumplir un rol importante en la construcción de mitologías personales.

Destacan en algunos de estos caminos las estructuras totémicas y los altares de Petrona Morrison (Jamaica) afincados en referentes de varias religiones; la fabulación pictórica de Leonard Daley (Jamaica); los altares sincréticos e imágenes rituales que animan las fotografías e instalaciones de Albert Chong (Jamaica); la fusión imaginaria de lo histórico y lo mitológico en las escenas barroquizantes de Edouard Duval-Carrié (Haití); y los tótems y estandartes de Serge Goudin-Thébia (Martinica) en búsqueda de una aproximación a lo amerindio perdido en medio de la naturaleza. Si bien en la obra de estos artistas la relación con la identidad conserva aún los trazos de lo ontológico-esencial y alguna hasta sugiere el retorno nostálgico a un pasado ancestral, ello responde a la necesidad de distinguir “la estética mítica de los sistemas que cerraban el triángulo de la formación étnica regional”¹⁹ dentro del discurso artístico contemporáneo, en confrontación con los lenguajes de la estética eurooccidental y en las circunstancias de un cierto desfase.

Vale la pena apuntar que la promoción cubana que se estrena a inicios de la década de los ochenta marca diferencia respecto de lo anterior. Como sujetos practicantes o familiarizados con las religiones afrocubanas vivas, los artistas que la integran “actuaron más desde los contenidos que recreando formas, ritos o mitos”²⁰ y, echando mano a los aportes instrumentales del conceptualismo, proyectaron inquietudes de carácter antropológico, de amplia base cultural, relativas a las tradiciones sincréticas que serían vistas como caudal de sabiduría, más que como práctica funcional o acervo de narrativas mitológicas por ilustrar. Para Gerardo Mosquera “estaban haciendo la cultura occidental desde bases no occidentales”²¹; abiertos —diríamos también— a la diversidad del “Todo Mundo de Glissant” y aptos para “entrar en Relación”. El replanteamiento de la identidad estaba presente, pero desde una posición desprovista de toda expectativa-cliché al respecto.

La ostensible inspiración latinoamericanista de esta orientación, expresa, sobre todo, en las propuestas de Juan Francisco Elso Padilla (Cuba) y en la etapa inicial de Ricardo Rodríguez Brey (Cuba) y José Bedia (Cuba)

19 Wood, Yolanda. “Arte del Caribe. Poéticas y estrategias de los 80 y los 90”, en *Caribe insular. Exclusión, fragmentación y paraíso*. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo y Casa de América, Madrid, p. 37.

20 Mosquera, Gerardo. “La isla infinita”, en *Caribe insular. Exclusión, fragmentación y paraíso*. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo y Casa de América, Madrid, p. 243.

21 *Ibidem*.



ha sido reconocida. Sin despreciar los géneros convencionales, estos artistas hicieron uso de nuevos lenguajes, procedimientos y morfologías en nuestro medio: Brey utilizó el estencil, Elso refuncionalizó el póvera, y Bedia ignoró la división ortodoxa entre las manifestaciones. Más entrada la década de los ochenta y en los noventa, destacan Santiago Rodríguez Olazábal (Cuba), Marta María Pérez Bravo (Cuba) y Belkis Ayón (Cuba), entre otros, dentro de esta misma vertiente.

Anclada en la sabiduría propia del sacerdote de Ifá, la poética del primero nos acerca a conocimientos y valores asentados en el sistema filosófico de esta religión, colocando el énfasis sobre el caudal de preceptos éticos que su práctica encierra. Olazábal explora el potencial expresivo de soportes diversos en una obra que conjuga orgánicamente esencias y energías, materiales de la tradición artística y de carácter ritual, con el propósito de sugerir la comunión entre el espíritu y la materia, lo inasible y lo corpóreo. Pérez Bravo lidia con su propio cuerpo ante la cámara fotográfica, para congelar en imágenes instantes de una performatividad privada y codificada según prácticas rituales de la santería, en virtud de concederles una estatura poética y un aura estética singular en consonancia con operatorias artísticas contemporáneas y con su visión acerca de la condición femenina. En la obra de Belkis Ayón, el mito de la Sikán funge como eje articulador y pretexto para dar cuenta del componente mítico que detecta en los orígenes del conflicto de la discriminación de género vigente hasta hoy. Su propuesta trasciende el interés narrativo al perturbar desde la instancia representacional la estructura del relato mítico y, en consecuencia, simbólicamente, la estructura de la Sociedad Abakuá que lo perpetúa: Belkis concede a la mujer —excluida en la realidad de ese tipo de cofradía— un lugar destacado en el espacio de representación.

En algunos momentos de su trayectoria, Tania Bruguera ha apelado en su actividad performática a narrativas mitológicas. Para esta creadora, el Arte de Conducta que practica “existe cuando la descripción del gesto conlleva la idea de la pieza, cuando narrar la pieza es acción, cuando la descripción de la pieza es la pieza misma”²². Así, en trabajos como *El peso de la culpa* y *Destierro, encarnando un ícono Nkisi Nkonde*, Bruguera corporeiza y reterritorializa el mito para traerlo de vuelta y poner en circulación nociones-puntales de su propio trabajo como las de sacrificio, miedo, sumisión y resistencia. De estas, las de sacrificio y resistencia han preponderado en el discurso oficial de la Isla, entendidas como actitudes imprescindibles en la construcción de ese otro territorio inasible que es la Patria.

No puedo dejar de mencionar dentro de esta línea de análisis el trabajo de Ana Mendieta (Cuba/Estados Unidos), en primer lugar, porque ha sido acervo inspirador y referencia indispensable para los artistas cubanos antes mencionados; en segundo lugar, por las lecturas que ha sido capaz de motivar en relación con las ideas de exilio, pérdida, ausencia, retorno y migración que implican, aún en tiempos de *desterritorialización*, pensar en “la dificultad del individuo para encontrar una identidad nueva tras la pérdida del lugar antropológico

22 Entrevista II de Roselin Goldberg a Tania Bruguera, en *Tania Bruguera. La Biennale di Venezia*, Fundación Príncipe Claus para la Cultura y el Desarrollo, 2005, p. 30.

[...] el cual propone o impone una serie de puntos de referencia [...] cuya ausencia, cuando desaparecen, no se colma fácilmente”²³. En este sentido, me interesan sobre todo aquellas acciones performáticas de asimilación recíproca donde la silueta del cuerpo de Mendieta, o su cuerpo mismo, se acopla íntimamente con la tierra o el paisaje. Estas acciones fueron realizadas en varios lugares, sugiriendo, tal vez, la posibilidad de un sentido de pertenencia ubicuo, de una identidad marcada por diversas geografías, horizontes culturales y la vivencia individual, simbólicamente plasmada en la inconsistencia y la fragilidad de los materiales naturales y efímeros que encontró a su paso, o en la dureza de las rocas del país natal, en las Escaleras de Jaruco. Su obra también estableció vínculos con la santería, referencia que incorporó a su universo combinatorio de mitologías ancestrales y mitologías activas hasta hoy, dentro de un orden sincrético.

Tampoco habría modo de obviar la emblemática figura de Wifredo Lam (Cuba), si la perspectiva que se impone exhorta a la construcción de una geoestética de la visualidad en el Caribe, para lo cual *La jungla* y *La silla*, entre otras de sus piezas, resultarían paradigmáticas. El redescubrimiento del paisaje tropical y etnocultural antillano, cuando regresa a Cuba en 1941 pasando por Martinica y Santo Domingo, despierta en el artista un pensamiento visual que trasciende el interés por trasladar a su pintura el (des)orden de esa naturaleza impactante, o de explotar el potencial representacional de las deidades y rituales insertos en las religiones sincréticas. Lam prefiere aprehender y sintetizar en el espacio pictórico, las múltiples dimensiones que identifica en el territorio que ahora pisa nuevamente: Lam decide fundar un territorio plástico “ecuménicamente antillano”²⁴. Señala Mosquera que

existe una recopilación barroca de elementos naturales y fantásticos en estos trabajos, entretejidos en una textura visual y semiótica cuyo mensaje es la unidad de la vida, perspectiva característica de las tradiciones afro-cubanas, en las que todo se interrelaciona, porque todo —dioses, energías, humanos, animales, plantas, minerales— está lleno de fuerza mística y depende y actúa con todo lo demás²⁵.

No quisiera cerrar esta intervención sin antes referirme a la obra de algunos artistas caribeños que enlazan con el territorio Caribe a partir de la valorización estética de la cultura popular en ese enclave. En un proceso selectivo y de asimilación crítica, elementos del carnaval, el *kitsch*, la decoración abigarrada y la estética propia de ciertas producciones improvisadas y destinadas a cubrir necesidades básicas no satisfechas, han sido incorporados al trabajo artístico mediante diferentes estrategias, dando lugar a un territorio híbrido donde se entrecruzan diferentes registros estético-simbólicos.

23 Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa Editorial, Barcelona, 2001, p. 61.

24 Carpentier, Alejo. “Reflexiones acerca de Wifredo Lam”, en *Gaceta del Caribe*. La Habana, julio de 1944, p. 3.

25 Mosquera, Gerardo. “Modernism from Afro-America: Wifredo Lam”, en Mosquera, Gerardo. *Beyond the Fantastic*. Iniva, Londres, 1995, p. 127.

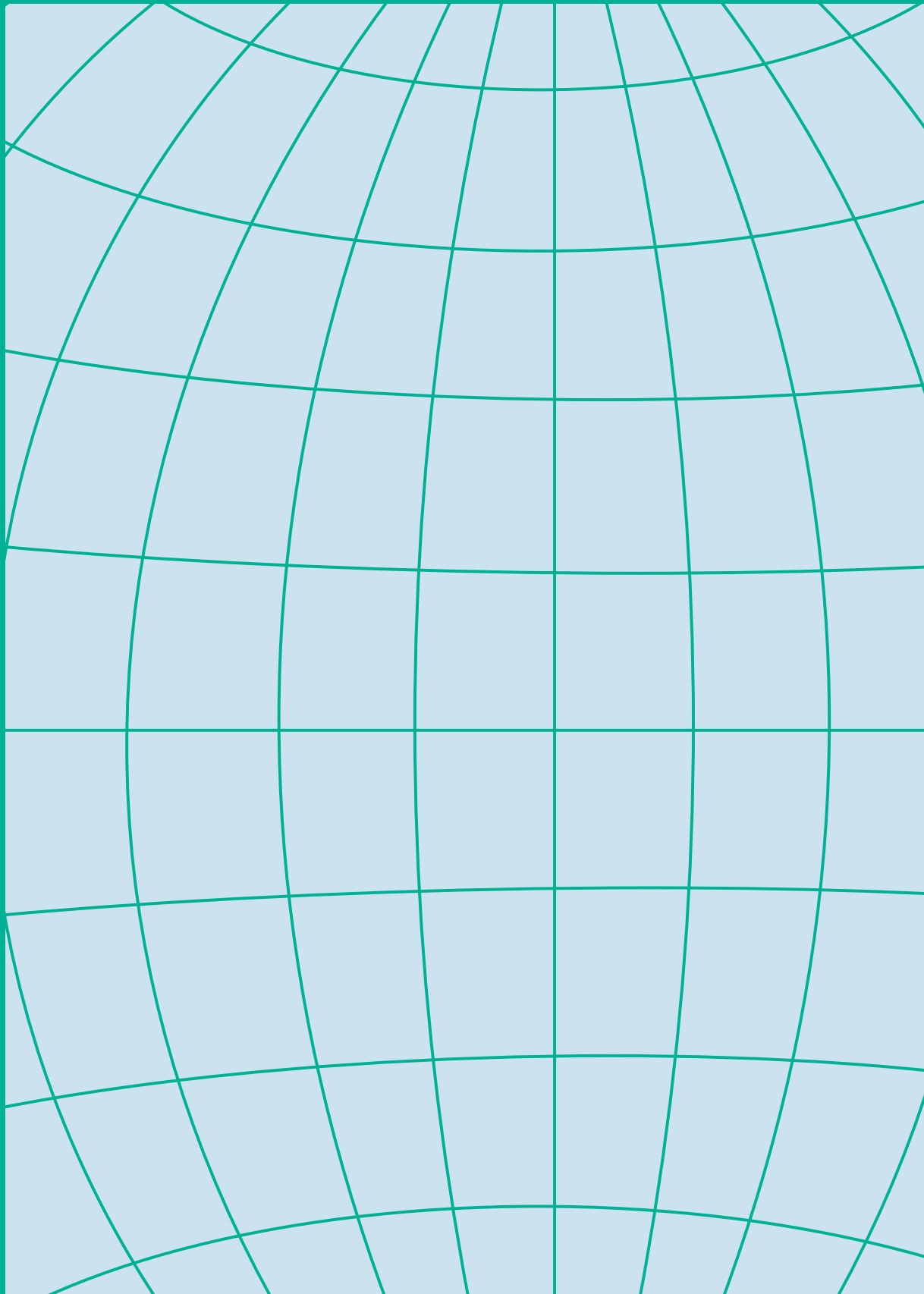
Pepón Osorio (Puerto Rico) ha mostrado una extraordinaria habilidad para reciclar objetos y crear ambientes que ponen de manifiesto la dimensión estética implícita en la cotidianidad de las comunidades puertorriqueñas residentes en Nueva York, con la intención de explicar el comportamiento psicológico y emocional del emigrante latino que tiende a reproducir, en el nuevo espacio, patrones de su cultura de origen ligados a los afectos y a la memoria. Su trabajo refiere el gusto excesivo por lo decorativo, el color fulgurante, el brillo falso, las calidades texturales y la mezcla desprejuiciada de todos ellos; códigos estéticos que suelen ser reincorporados al entorno doméstico en mayor o menor medida, según se abra el sujeto al nuevo territorio cultural y humano. Algunas de sus obras develan también desigualdades raciales y económicas, e instan a la discusión sobre nociones como las de identidad nacional y masculinidad.

En el espíritu del auténtico carnaval se mueve el artista de origen guyanés Peter Minshall, residente desde hace muchos años en Trinidad y Tobago. Este festejo le provee del contexto para el cual diseña y produce año tras año el *Mas*, espectáculo gigantesco y performático con base en lo interdisciplinario, donde la comunidad explaya su energía total y la espontaneidad también gana un espacio importante. El *Mas* propone en esencia un acto pleno de intercomunicación humana, rechaza la posibilidad del goce empaquetado, el tipicismo, los clichés del turista consumidor del carnaval y articula, en sucesión renovada, elementos de la tradición y de la contemporaneidad artística, mientras deviene él mismo en una tradición viva. Dentro del universo de los grandes espectáculos contemporáneos, el *Mas* restaura desde el Caribe un territorio legítimo de festividad cultural.

Cierra esta intervención un trabajo que parte de sofisticados presupuestos, apoyados, sin embargo, en la aparente simplicidad del ingenio popular y la recursividad cotidiana. Me refiero a la propuesta de Ernesto Oroza (Cuba), integrante en la etapa inicial de su trayectoria, del colectivo que se dio a conocer con el nombre de Ordo Amoris. Cuando a comienzos de los años noventa fuera declarado oficialmente en Cuba el “período especial”, las modalidades de reciclaje que habían acompañado la vida diaria del cubano por más de cuatro décadas, se ampliaron y acoplaron con prácticas de ensamblaje que ofrecieron la posibilidad de crear, reactivar o reponer objetos funcionales inexistentes en la deprimida red comercial. Las características de esta producción específica y la reflexión acerca de los resortes que la impulsaban, determinaron la lógica y los procedimientos del trabajo de Oroza, en la tentativa de ubicar tales objetos dentro del espacio codificado de la institución arte. Así, a las nociones de “recolección”, “provisionalidad” y “objeto de necesidad” que están en los orígenes de la propuesta, se adicionaron las de “documental decorativo” y “documental múltiple”, relativas a la función del objeto en un espacio de otra naturaleza (el espacio expositivo) y a las variantes de interpretación que su desplazamiento provoca. Oroza repara en una producción cultural que refiere modos particulares de ejercitar los oficios y dar uso a ciertos materiales en función de “estabilizar” las circunstancias de vida dentro de un territorio en crisis.

Hasta aquí hemos intentado aproximarnos, desde algunas perspectivas posibles, a líneas de creación que dan cuenta del diálogo establecido entre el arte y el territorio de la zona geocultural que conocemos como el

Caribe. Otras miradas, no menos importantes, serían las que propician en la actualidad las propuestas de inserción social en comunidades más o menos fijas y transterritoriales, en el espacio de las urbes modernas, los barrios populares y las zonas marginales y de asentamiento ilegal; o aquellas prácticas que, penetrando en otros dominios como los de la Biología y la Informática, construyen territorios simbólicos que se instauran o discurren en la materia viva o en las redes y flujos de alcance global. Experiencias de este corte se extienden con alcance desigual por varios países del área y merecen similar atención, aunque en esta oportunidad hayamos pretendido visibilizar solo aquellas que establecen un nexo más evidente con lo geográfico y lo etnocultural.



Un salón horizontal en geoestéticas¹

Rafael Ortiz
EQUIPO MALDEOJO

El Salón Nacional de Artistas (SNA), la manifestación de mayor tradición y relevancia de las artes visuales contemporáneas en el país, cumple setenta años de existencia. Creado en 1940, fue considerado, en su momento, el “termómetro del arte en Colombia”, y ha logrado redefinirse continuamente para responder a las transformaciones de las prácticas artísticas y al desarrollo de la democracia y de la descentralización en política cultural. En 2010, el SNA llega a su edición número 42, con sede en el Caribe e incluye componentes expositivos, académicos, de formación y de creación.

La propuesta curatorial del colectivo Maldejojo, denominada *Independientemente*, reivindica al Caribe colombiano como espacio estratégico para el diálogo intercultural entre el territorio insular y el país continental, y activa trazos históricos que sirvieron para llegar a lo que hoy es la dinámica sociocultural en la región y el país. La propuesta se diseñó como un intento por construir “nación” sin desconocer la pluralidad cultural que la caracteriza, lejos del emblema o del símbolo que simplifica la circulación de sentido. En esta se entiende que una noción de Estado en relación con el territorio se debe a los movimientos y la circulación, de vez en cuando a una estación donde detenerse, y no a las fronteras de lo que está contenido o delimitado. No es precisamente el refuerzo de la identidad lo que se podría valorar en la construcción de la “nación”.

1 Este texto titulado “Un salón horizontal en geoestéticas” se ha escrito en medio de transformaciones, reajustes y revisiones del proyecto *Independientemente* propiciado entre la nueva Directora de Artes Guiomar Acevedo y su equipo, los curadores de los Salones Regionales y el Colectivo Maldejojo. No incluye las modificaciones y cambios recientes relativos al desarrollo del proyecto sucedidos en el Seminario de Geoestéticas del Caribe. El “salón horizontal”, idea que refiere desde su formulación a un desarrollo unificado y una línea recta de horizonte, ahora se ve expuesto tanto a lo orgánico como a las diferencias, de modo que lo horizontal se compone igualmente de resaltos, curvas y nuevos paraderos.

Eduardo Hernández, asesor de curaduría del proyecto explica:

La denominación del proyecto con el adjetivo “independiente” es una referencia a la ruptura de la tradición en la historia de los Salones de Arte que se inició en Francia desde finales del siglo XIX; su transformación en el adverbio de modo “Independientemente” implica una acción que modifica el significado del verbo “independizar” y también del adjetivo “independiente”, en clara alusión a actuar con independencia, es decir, con libertad, que es una reflexión de interés en esta conmemoración (del Bicentenario de la Independencia en Colombia en 2010 y 2011 en Cartagena) y confirma la vigencia del valor de la transgresión en el desarrollo de los procesos del arte contemporáneo².

Ahora, si entendemos el Caribe como una franja geográfica que bordea el norte de Colombia, entonces se debe mencionar el trabajo del colectivo Maldejo que ha desarrollado continuas intervenciones en la Región dirigidas al fomento de las prácticas artísticas, entendidas como “un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico, autónomo y privado”³. Es decir, que el arte aparece en las relaciones sociales y en el proceso de construcción de canales de interlocución que son mediados por este. Un intento por desarrollar procesos en lo público pensando de manera amplia en los territorios, los espacios, en los caminos que se recorren, en las calles de las ciudades, los mercados o cualquier lugar que se pueda denominar como “intersección”.

Igual podría pensarse de los espacios contenidos: museos, universidades, centros culturales o espacios internos que propician la circulación, la lectura y el pensamiento, o sirven de conectores entre diálogos tangentes. En este sentido, lo público no es el sesgo mediático ni el espacio de control; lo público es interlocución, área de disensos y transferencia de datos. Así como el buen ejercicio de la política trata de llegar a acuerdos mediante el consenso y de reunir por medio de la convocatoria, el arte daría para vivir en la intersección, o el intersticio entre una cosa y otra por necesidad de reparar la realidad. Una idea amplia que permite concebir en la acción y ser en el significado.

Jorge Larrosa en su texto “Deseo de realidad”, cuyos contenidos expuso recientemente en el Encuentro de Formadores⁴, escribió:

El sujeto de la experiencia es un sujeto ex-puesto, es decir, receptivo, abierto, sensible y vulnerable. Un sujeto, además, que no construye objetos sino que se deja afectar por acontecimientos. Lo real no es lo que está enfrente, lo que está ante nosotros, sino

2 Hernández, Eduardo. “Presentación”, en folleto del *42 Salón Nacional de Artistas Independientemente*, Cartagena de Indias, 2010.

3 Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editores, Buenos Aires, 1998, s.p.

4 Texto presentado en el *V Encuentro de Formadores de los Laboratorios de Investigación-Creación*. Santa Marta, 2-4 de septiembre de 2010, 42 Salón Nacional de Artistas.

lo que nos afecta, lo que nos pasa. El deseo de realidad, entonces, sería un deseo de acontecimiento.

En cuanto a la historia del colectivo, las actividades de Maldejo se desarrollaron parcialmente en los Laboratorios de Mediación y Creación, una derivación propia de los Laboratorios de Investigación y Creación del Programa Salones de Artistas del Ministerio de Cultura, una propuesta pública basada en los principios de fomento y reconocimiento local. Para Maldejo el artista media entre las expresiones culturales propias de las comunidades y los conceptos cercanos a las prácticas artísticas contemporáneas, para lograr materializaciones singulares y eventos artísticos en contexto. Según esta idea, lo singular difiere de lo normativo que se encamina más a una exposición formal o un evento cultural que celebra el acto de una inauguración. Lo singular, entonces, consistiría en abrir un espacio de proceso y celebrar “acontecimientos”, como el caso de URE_II_relacional⁵ que trabajó de forma simultánea las prácticas artísticas y la crítica social en Montería, mientras que en San José de Uré se desarrollaban acciones del cuerpo insertadas en las prácticas culturales dirigidas por el bailarín Nemesio Berrío⁶; también se editaba un video-arte como el de Miss Puerto Libre de la artista documental María Posse⁷ (que desborda la experiencia vivencial de un laboratorio y que se sitúa en las coordenadas de una ficción sensible y evocadora). De igual forma, lo “diferente” podría convertirse en una publicación útil como el Almanaque Usungulé 2010⁸, actividad del laboratorio Maldejo que dirigí, con la asistencia de Adriana Echeverría, y que reunió prácticas culturales y estéticas de territorio, en un documento elaborado desde la percepción artística y cuyo diseño filtró las acciones que suponemos evocadoras y relevantes. El impreso recorre el espacio de las comunidades afro y circula en el ámbito de lo público.

Arte y territorio

El 41° Salón Nacional de Artistas, realizado en Cali a finales de 2008 e inicios de 2009, generó una serie de preguntas con respecto al evento nacional que abrió sus puertas al arte internacional y ofreció un modelo un tanto ajustado al cual se acomodaron las regiones. A comienzos de 2008, el colectivo Maldejo, como partícipe de todo el proceso, debatió aspectos relacionados con el modelo del Salón desde los regionales hasta el nacional. La inquietud era: ¿cómo podría verse un programa de esta naturaleza en la diversidad del Caribe? En ese caso se buscaba vislumbrar

5 Laboratorios Maldejo, URE_II_relacional, Manuel Zúñiga fue el artista comisionado.

6 Nemesio Berrío integra el grupo de danza contemporánea El Colegio del Cuerpo, de Cartagena de Indias (Colombia). Cuenta con más de diez años de formación ininterrumpida bajo la orientación y el trabajo de sus directores artísticos, Álvaro Restrepo y Marie-France Delieuvín.

7 Laboratorios del Área de Artes Visuales. Obra seleccionada por la curaduría Hacer del cuerpo, Región Caribe, 2009.

8 Laboratorios Maldejo, Almanaque Usungulé 2010, artista comisionado: Rafael Ortiz; asistencia: Adriana Echeverría.

cómo un Salón Caribe sería marcado por las condiciones territoriales y culturales. Para ello fueron necesarias las lecturas de contexto y hacernos preguntas que responden al imaginario: ¿Quién recuerda que Jamaica colinda hacia el norte con Colombia? O ¿cuál inmigración llegó al país por Puerto Colombia, a comienzos y mediados de siglo XX, y produjo una amalgama de culturas que llevaron al país a un desarrollo moderno? Y cómo no mencionar una experiencia reciente en la Sierra Nevada de Santa Marta, donde nace la Organización Indígena Gonawindúa Tayrona, un centro de producción audiovisual desarrollado enteramente por fotógrafos y videastas koguis, wiwas y arhuacos, ¿tal vez una forma de resistencia a la expropiación y a la violencia? Cuando se habla de la Región Caribe se habla de manifestaciones culturales, de mestizaje y de una idiosincrasia generada por las condiciones ambientales, geográficas e históricas que la caracterizan.

Independientemente, designación del 42 Salón Nacional de Artistas (SNA), asume el Caribe colombiano como suma de lugares donde cabría señalar las relaciones entre territorio y estética. Es un punto de vista que nos permite revisar los flujos y trayectos que unen el país con el Caribe insular y la geografía continental; un pretexto para entender lo que somos al entrar en contacto con otros lugares y paisajes mediante el enfoque de las artes visuales. La propuesta del más reciente Salón se mueve en relación con el territorio Caribe, pero no asociado directamente a la regionalización de un bloque que integra geográficamente al Caribe y cuya discusión que se está dando en lo político sobre cierta autonomía regional (que incide en el manejo de regalías y recursos), tal como se manifestó en el “voto Caribe”, acto de opinión pública de las recientes elecciones presidenciales. El 42 SNA es un proyecto que parte de las relaciones entre estética y territorio en el Caribe y las incidencias resultantes del intercambio con el resto del país.

Entonces, ¿qué sería de un Caribe donde se desarrolla un Salón Nacional? En parte podrían ser las ideas que se alimentan desde el interior del país o la información inscrita en las diversas regiones acerca de cómo somos en otras regiones. Otra manera de abordar un territorio podría ser el imaginario que emiten los medios de comunicación con adjetivos como “turístico”, “vacacional”, “farandulero”, “alegre”, “a ritmo Caribe”, que son culturalmente transgresoras o populares en extremo. Pero “independientemente” de todo, la apuesta en la fase inicial del proyecto, en lo que corresponde a las Extensiones Curatoriales es por el diálogo intercultural y por el arte desde lo funcional más que desde la visibilidad, entendida esta como la exhibición formal del producto artístico.

El ejercicio que proponemos en el desarrollo de procesos pone a prueba lo que sucede cuando se viaja de un lugar a otro, de una región con características culturales a otra que organiza sus costumbres de manera diferente. Los mismos ingredientes de base con recetas diferentes y aderezadas por la tierra y el paisaje de “lugar”. Pero más que responder a características culturales, que pareciese cuestión de afianzar identidades, son las preguntas que nos hacemos desde puntos separados del mapa.

Algunas de las doce curadurías de los 13 Salones Regionales de Artistas fueron itinerantes a escala regional en uno o más sitios. Pero, en relación con el diálogo en el Caribe donde se propone un viaje, un recorrido de un lugar a otro, ¿qué sucede?, ¿qué diferencias, particularidades y giros hay en la idea de lo itinerante y una posterior travesía regional que propone

un diálogo intercultural? O ¿sería simplemente un intercambio regional de acentos y costumbres?, ¿una metodología de proceso que se exporta de un territorio a otro?, ¿o el deambular es abierto y en grado consciente, donde orden y desorden conviven de manera paralela al desarrollo de los acontecimientos? Es importante recalcar que la motivación y dinámica del proyecto Independientemente parte del propósito que se deriva del encuentro de las partes y el trayecto creativo que se deriva de este. Un aparte del texto “Zona franca”, que vale mencionar dentro del componente internacional del 42 SNA dice:

Entendemos la necesidad de poner en diálogo a comunidades con sus prácticas y a los artistas internacionales, por la visión ajena y errante que aportarían a la discusión de la cultura como construcción, y que Maryse Condé entiende así: “Hay que ser absolutamente errante, múltiple, afuera y adentro. Nómada... Si se es demasiado familiar con un sitio, si se está demasiado enraizado en un lugar, no se puede escribir con la verdad sobre ese sitio. Se mistifica”. Aquí, el principio de identidad rizomática (el arte) destruye el principio de filiación (la cultura) sobre el cual se apoya la legitimación del poder, pasando a un mundo en relación, en lugar del mundo como imposición y soledad⁹.

El sustantivo masculino de la definición de diálogo dice: “Parte de una obra literaria o cinematográfica en la que la acción transcurre en forma de conversación entre los personajes”. Una vez en la Región Caribe, son las propuestas de proyectos de proceso de los artistas escogidos por las curadurías y los invitados acompañantes, o incluso los equipos de investigación curatorial los que durante las “Extensiones curatoriales” en Barranquilla, Santa Marta y Cartagena sucesivamente mantienen la conversación y desarrollan el diálogo. En algunos casos fabricando desarrollos in situ, en otros cruzando y marcando el territorio, otros en sentido exploratorio. A los curadores regionales les escribimos en un texto reciente, citando a Glissant¹⁰, quien comentaba acerca de las aceptaciones de la diferencia y de los diferentes como tales:

En un universo en el que se conocen casi todas las regiones geográficas y físicas, una nueva región del mundo, que no se tratará de explorar, sino en la que cabemos todos: antiguos descubridores y antiguos descubiertos, antiguos colonizadores y antiguos colonizados, sin que ninguna ventaja de conocimiento, para uno u otro, derive de las herencias de dicho pasado. Acercarse al mundo significa tanto morar en él como desandararlo o ir a la deriva.

El concepto de exploración realizado por este autor se aleja ostensiblemente de la idea de la conquista y las estrategias de poder. La exploración desde la poética es sumarse a lo explorado en un intento por descubrir, en doble vía, que el explorador se transforma tanto como lo explorado.

9 Reflexión de Manuel Zúñiga en la construcción del texto de Zona franca. Referencia tomada del XXI Festival de Poesía de Medellín. Disponible en: <http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Diario/55.html>

10 “Pensamientos del archipiélago, pensamientos del continente”, conferencia magistral pronunciada en la Universidad de Cartagena el 17 de junio de 2008.

Posteriormente se verá cómo el trayecto de los procesos se insertaría en las investigaciones curatoriales desarrolladas por los 13 Salones Regionales cuyas propuestas tratan aspectos relevantes concernientes al arte, la economía, el cuerpo, la migración e hibridación, las fronteras, las nuevas tecnologías, las prácticas ancestrales y culturales de lo que hoy es el país. ¿Qué relaciones se pueden construir, no bajo consignas regionales, sino mediante discusiones culturales en este intercambio? Experiencia que queda por ver y que posiblemente se discutirá en 2011 en Encuentro de Lugares, la plataforma discursiva del Salón Nacional en Cartagena de Indias. Un acontecimiento que reunirá los diálogos interculturales, las manifestaciones artísticas, el análisis y la crítica que surja del actual Salón donde las relaciones intrínsecas podrían ser la norma.

Lo horizontal

Cuando se habla de territorio desde las prácticas artísticas y desde la diversidad de eventos que integran el actual Salón, habría que pensar en relaciones con y desde el territorio. En ese juego de relaciones es deseable que se produzca un despliegue vital de nuevas formas de pensar y de construir el sentido de “territorio”, una mesa horizontal para que los diferentes actores entren en relación y generen creativamente mundos posibles que solo emergen en la fecundidad de los encuentros. George Yúdice, en una entrevista dada a *Tristestópicos*, dice:

Si uno comienza ideologizado, afirmando que el arte es para esto, o que debe hacer esto o lo otro, entonces el arte terminará ajustándose a tales creencias, siendo justamente lo que uno tenía en mente. Se trata más bien de permitir que se produzca una relación del artista con su medio o con otros artistas en colaboración para que de ahí surja alguna invención. Las obras que buscan poner en operación una ideología por lo general no generan una revelación. Cuando digo “ideológico” no me refiero necesariamente a una finalidad política, sino a una idea que luego se implementa, que se cree que se está llevando a cabo¹¹.

Consideramos que el Caribe se integra así como la plataforma geográfica donde las fichas del dominó yacen expuestas en desorden sobre la mesa, listas a invertirse para resaltar allí el paisaje, tanto natural como el de las relaciones sociales. Bien lo dice Benítez Rojo:

Lo caribeño no es un centro o una raíz; es un rizoma que se desplaza en varias direcciones imprevistamente, una corriente marítima de varios ramales, o bien las trayectorias posibles de un huracán, que puede empezar como una tormenta tropical en las

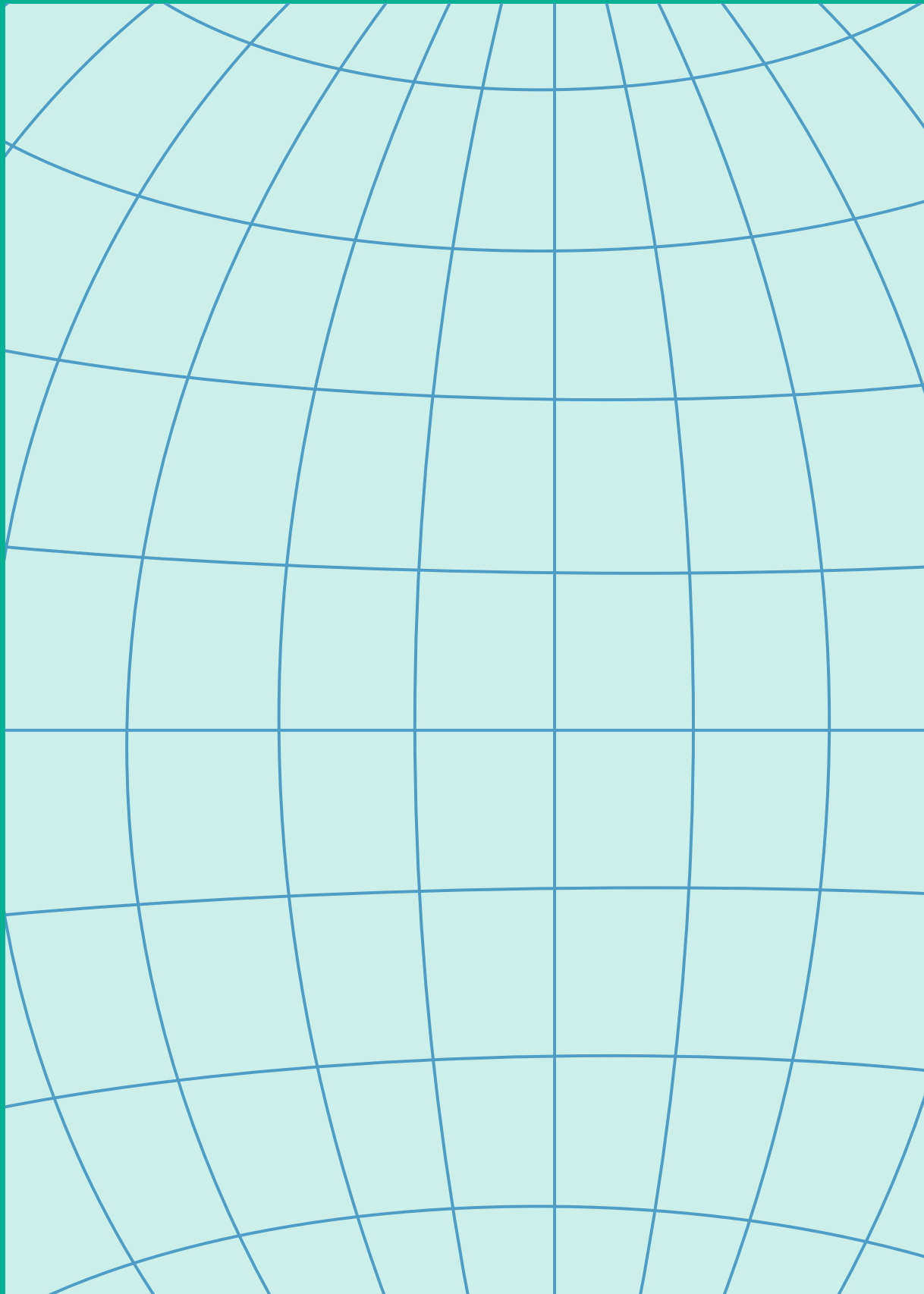
11 “Documentos (Ex)Céntricos sobre el Imaginario de lo Latinoamericano, negociaciones entre el centro y la periferia”, en *Tristestópicos*, Año 1, No. 2, octubre de 2005, Barcelona. En este número se ha incluido una entrevista que el colectivo realizó a George Yúdice el 18 de mayo de 2005 titulada “Universalidad y subalternidad latinoamericanas”, p. 7. Disponible en: http://www.tristestopicos.org/george%20yudice_universalidad%20y%20subalternidad_tristestopicos.pdf

costas de África, organizarse a la altura de St. Thomas, cruzar sobre Puerto Rico y La Española, y tomar rumbo norte bordeando La Florida y amenazando a Nueva York¹².

Independientemente se configura en lo conceptual desde el pensamiento archipélico de Édouard Glissant, quien considera al Caribe como lugar de un nuevo tipo de pensamiento que defiende lo transversal en lugar de lo universal. Lo universal es una sublimación de lo particular. Ha caducado esta perspectiva tradicional —“continental”—, según la cual mi manera de ser sería la única válida universalmente. El reconocimiento de la diferencia constituye el elemento principal de la relación en el mundo.

“El fuego fértil será siempre un fuego conjunto”, escribe este autor francés nacido en Martinica. El Caribe es un modelo rizomático, con múltiples raíces que permiten ir al encuentro de los demás, debido a su condición geográfica y a su peculiar forma de pensamiento: errático, criollizado y de fronteras porosas. Esa condición propia es la que facilita el encuentro de los otros y recoge iniciativas de afuera que entran en diálogo con lo local. El litoral es, de suyo, intercultural, su forma de pensarse y de ser así lo confirman, y ese modo de ser-pensar quizás se vincula con la propia geografía. El carácter abierto, extrovertido y espontáneo de sus gentes no es simplemente un modelo aplicable a la cultura regional. Lo que, en realidad, se destaca es el prisma de las relaciones: la lectura del otro en que la visión que multiplica es esencial así como el reflejo de los rayos solares rebotan en varias direcciones tocando conceptos que fundamentan el sentido del actual modelo de Salón Horizontal.

12 Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna (ensayo)*. Editorial Plaza Mayor, San Juan de Puerto Rico, 2010, p. 127.



El trabajo del artista

Esteban Álvarez

Quisiera aprovechar esta oportunidad para provocar una discusión sobre los temas propuestos. Relacionados desde la Antigüedad, la imagen artística y la artesanía han estado en constante fluctuación de cercanía y alejamiento, una dinámica en la que también se encuentran el diseño, la decoración, el ornamento y la industria. Quiero comentarles, sobre un trabajo en pleno proceso que estoy desarrollando actualmente: la exposición llamada “Separados al nacer”. En esta se organizan y conviven el trabajo de artistas y artesanos para estimular una reflexión sobre la actualidad del arte contemporáneo y las artesanías regionales. Es, al mismo tiempo, una propuesta para revisar el trabajo “del” artista, o el trabajo “de” artista: ser un artista o trabajar de artista, cuando se puede ser en realidad otra cosa; el tránsito por el arte y su manualidad o el desarrollo de un arte que puede existir gracias a los servicios de quien lo realiza, tal como planteaba Sol Lewitt al inicio del arte conceptual (según él, el artista es quien diseña una obra que cualquiera, o casi cualquiera, podría realizar con las instrucciones adecuadas). A la manera de un arquitecto que indica procedimientos para ser ejecutados por los obreros, el artista puede trabajar en colaboración, en una ida y vuelta, junto con artesanos o asistentes.

Cuando estaba radicado en Nueva York, el artista español Miguel Ángel Rebollo recibió un premio muy importante, consistente en una residencia en la Casa Velázquez en Madrid. Por una cuestión de espacio y tiempo no estaba en condiciones de aceptar semejante ofrecimiento; entonces, forzando un poco su suerte, decidió contratar a un doble para que realizara la residencia. Este amable impostor (un actor, de hecho) le informaría diariamente sobre todo lo que sucediera en la Casa Velázquez mientras Miguel Ángel permanecía en Nueva York. De esta manera, este actor tomaba su lugar y, sin que nadie desconfiara (como él mismo irónicamente decía), se hacía pasar por el artista ganador; esto ocurrió durante el tiempo establecido para que Miguel Ángel pudiera finalmente hacerse acreedor al premio.

Desde la Antigüedad, el arte y la artesanía, o los artistas y los artesanos, vivieron diferentes etapas: la identificación unívoca al principio, la subordinación del artesano al arte desde el Renacimiento hasta el Modernismo y la forma autónoma en que conviven en la actualidad. Existe un amplio campo de acción en que se mueven las piezas de un artesano y un artista. Su mercado, su público y sus desafíos, el contexto creado por



el entorno y sus pares y, principalmente, la importancia de su incidencia en cada sociedad; en esta, el trabajo creativo tiene influencias diferentes según la intención que define a los creadores, artistas, artesanos o artistas empíricos o espontáneos, como se llama actualmente a los artistas ingenuos. Otra categoría recientemente mencionada por Ibis Hernández, en este Seminario, es la de “arte de aeropuerto”, para referir a un arte deliberadamente enfocado en un mercado, en apariencia, inmediato.

Los distintos rasgos de la creatividad colectiva y anónima son patrimonio del mundo de la artesanía. Ticio Escobar dice:

Es cierto que hoy se tiende a borrar los límites entre el arte y la artesanía, pero promovida desde el centro, esta tendencia no cautela la diferencia de lo popular, que queda disuelta sin mayores justificaciones. Por eso, cuando se analiza la cuestión desde el otro lado, el de la cultura popular, la brecha aparece intacta; y si se decide saltarla sin más, el gran arte, aristocrático y exclusivo, se resiste a aceptar en su terreno manifestaciones consideradas de menos categoría y crea dificultades y complicaciones¹.

¿Cómo se inserta, entonces, el trabajo de un artista en el medio en que se integra la obra para ser apreciada por los distintos públicos? ¿Cómo el balance entre uso, contenido y estética determina su valor si para el mercado de arte es una cosa que posee un valor simbólico, mientras que si se trata de una artesanía tiene un valor diferente debido a que forma parte de otro sistema de creencias? Estas cuestiones son las que inician esta discusión acerca del arte y la artesanía, como dos mellizos que fueron separados justo después de haber nacido.

Lo popular, o lo artesanal, impregnado con el sabor local, refleja una cultura, creencia, geografía o momento determinados. Mientras tanto, el arte contemporáneo se despega cada vez más de tales signos, aspirando a un lenguaje internacional homogéneo que le permita ser comprendido por cualquier ciudadano del mundo del arte.

“¿Por qué muy pocos artesanos llegan a ser reconocidos como artistas?”, se pregunta Néstor García Canclini. Las oposiciones entre lo culto y lo popular, entre lo moderno y lo tradicional, se condensan en la distinción establecida por la estética moderna entre arte y artesanías. Al concebirse el arte como un movimiento simbólico desinteresado, un conjunto de bienes “espirituales” donde la forma predomina sobre la función y lo bello sobre lo útil, las artesanías aparecen como lo otro, el reino de los objetos que nunca podrían despegar de su sentido práctico. Los historiadores sociales del arte, que revelaron las dependencias del arte culto respecto del contexto social, casi nunca llegan a cuestionar la grieta entre lo culto y lo popular, que en parte se superpone con la escisión entre lo rural y lo urbano, entre lo tradicional y lo moderno. El arte correspondería a los intereses y gustos de la burguesía y de sectores cultivados de la pequeña burguesía, se desarrollaría en las ciudades, hablaría de ellas y cuando representara paisajes del campo lo haría con una óptica urbana (dijo bien Raymond Williams: “Una tierra que se trabaja no es casi nunca un paisaje; la idea misma de paisaje supone

1 Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008, p. 28.

la existencia de un observador separado”²). Las artesanías, en cambio, se ven como productos de indios y campesinos, según su rusticidad, que muestran los mitos que habitan su decoración y los sectores que tradicionalmente las hacen y las usan.

Estos artistas quedan entonces reducidos a lo “práctico-pintoresco”. Según Marta Traba, son incapaces de

pensar un significado diferente al transmitido y usado habitualmente por la comunidad, mientras el artista culto, ¿es un solitario cuya primera felicidad es la de satisfacerse gracias a su propia creación? No es posible hablar así cuando un historiador del arte sabe que, desde hace más de medio siglo, los constructivistas y la Bauhaus, grupos plásticos y teatrales vienen demostrando que la creatividad puede brotar también de mensajes colectivos”³.

No se trata de hablar de la explotación de las manufacturas sino, más bien, de hacer énfasis en el tema sobre el trabajo del artista. O mejor, el trabajo de “ser artista”, con lo que se formula un paralelo entre la producción artística y el balance entre forma, contenido y uso, normalmente contenido en los objetos que saltan de las manos de quienes los hacen a los hogares y colecciones de otros que adquieren productos, manufacturas y obras.

Desde hace muchos años hemos venido engrosando la discusión sobre estos novios ciclotímicos, el arte y la artesanía, sobre sus propósitos, diferencias y jerarquías. Siempre resultó fascinante el contacto tangencial entre estos dos grandes globos que se seducen y repelen entre sí, esta relación de desconfianza y respeto mutuo, la competencia por la comunicación con un gran público curioso tan real como imaginado.

Al incluir un artesano en una exposición artística, no sabemos si se corrige el universo o se cumple con una cuota de minorías. ¿Este artesano se vuelve artista sin su intención y luego vuelve a su propio mundo extra-artístico o sufre una transformación química y definitiva? ¿Cómo trabajan estos actores frente a la autoridad de curadores y especialistas que dicen quién es artista y quién no, quién vende en el mercado del arte y quién en el mercado de artesanías? Nos preguntamos a veces sobre nuestros prejuicios visuales y culturales: ¿en qué caso el entorno antropológico se impone con más peso, cuando hay artesanos que modifican su trabajo de una generación a otra, produciendo cambios en una ruta sin retorno y artistas, supuestamente libres, que deben responder al contexto que se espera deben reflejar, exacerbando sus rasgos de proveniencia dictados por su condición de periféricos?

Hace unos años conocí a un artesano en una ciudad turística argentina. Muy instalado en la sociedad y entre la comunidad de artesanos, gozaba de cierto prestigio entre sus pares. Si bien él realizaba más o menos las

2 Williams, Raymond. “Agradables panoramas”, en *El campo y la ciudad*. Paidós, Barcelona, 2001, p. 163.

3 Traba, Marta. “Relaciones actuales entre arte popular y arte culto”, en *Coloquio Internacional de Zacatecas. La dicotomía entre arte culto y arte popular*. UNAM, México, 1979, pp. 57-78.

mismas cerámicas que sus colegas, las suyas tenían un toque especial que sus clientes y seguidores llegaban a diferenciar. Dentro de su comunidad, él se destacaba como un artista entre los artesanos. Años más tarde, se enamoró de una holandesa que estaba de paso por la ciudad y se instaló en Ámsterdam por un tiempo, donde obtuvo cierto reconocimiento en la comunidad y por intermedio de las oficinas de promoción de las artes, que lo impulsaron con un subsidio para la creación. El artista-artesano descubrió que en Argentina había sido subvalorado, pues había tenido que viajar tan lejos para ser descubierto como artista. Entre las diásporas estimuladas por el amor, la de este creador fue muy intensa ya que incluyó su promoción profesional y el descubrimiento de ser otro que él mismo no tenía en cuenta. Le resultó sorprendente ese reconocimiento y así lo mostró en un video documental realizado durante su estadía, donde mostraba su andar diario descubriendo objetos en la calle, produciendo arte a partir de desechos. En la mutación de su producción, él no continuó produciendo sus cerámicas, sino que su arte comenzó a parecerse a aquel que veía en las exposiciones, de modo que se transformó mientras se mimetizaba con el medio artístico en Ámsterdam, dejando atrás al ceramista para siempre.

No sabemos quién fue el primer artesano que se convirtió en artista, pero se destaca la relación especialísima que existe entre ambos a la hora de producir una obra: a veces por la necesidad de trabajar en conjunto o ante el encargo de una obra a un artista, que a su vez puede contratar a un artesano o hacer su trabajo para responder a la solicitud. Se trata entonces del caso en que un escritor alquila la pluma a otro, ¿o existe una jerarquía determinada por el hecho de que un artista es quien puede solicitar ayuda a un artesano, pero rara vez pasa lo contrario? Tal vez el arte y la artesanía sean las dos caras de una moneda que en cada lado tiene un valor diferente.

Vocal o bozal¹ o vocantes de un vocágrafo², Roberto Burgos Cantor

Adriana Urrea

*Las palabras llegaban tarde a la realidad
y en lugar de amansarla se ponían
a esconderla.*

ROBERTO BURGOS CANTOR

STIMMUNG 1³

- 1 Esta es la versión escrita del texto expuesto el 23 de septiembre de 2010 en el seminario *Geoestéticas del Caribe* en el Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo de Santa Marta, Colombia. Como la ponencia fue pensada para ser oída, en su lectura se intercalaron pasajes musicales que podrán ser identificados por los lectores mediante la correspondiente mención, de acuerdo con el momento en que estos sonaron. En aquel evento, los agradecimientos constituían el preámbulo del texto. Algunos de ellos se incluyen aquí: gracias a Jimmy Pinilla y Alejandra Marín, estudiantes de la Maestría de Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, a la Maestría de Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia y a todos sus estudiantes, efímeros —como Oscar Leone— persistentes y graduados. Gracias al libro *Gozos y desvelos* de Roberto Burgos Cantor, puerta de entrada al universo de este escritor que me ha obligado a viajar por mi imaginación, mi memoria, mi cuerpo y me ha ofrecido horizontes múltiples de pensamiento.
- 2 Las palabras vocantes y vocágrafos son neologismos de los cuales se hará la justificación a lo largo del texto.
- 3 Stockhausen, Karlheinz. *Stimmung*, Toop, 2005. A esta composición para seis voces y seis micrófonos le es inherente una exigencia de espacio. Estas voces cantan en círculo. *Stimmung* es muchas veces traducida al español como “estado de ánimo”, pero su interés en este reside en su filiación etimológica con la

Bozal

El bozal es un artefacto que impide. Impide que un ternero mame; que las bestias de labor hagan daño; que un perro, “el mejor amigo del hombre”, ladre, gruña, acaricie, lama, coma y muerda. A este le queda como recurso el gesto de la cola, batirla o dejarla caer para hacerse sentir. Le queda la mirada.

Los códigos de policía obligan a que el amo pasee o saque a su mascota-perro a hacer del cuerpo, embozada. Curioso. No se coloca el bozal a un animal salvaje, sino a uno doméstico, al que habita cerca del hombre, al hoy “mejor amigo del hombre”⁴. Pero no hay que olvidar: se domestica a hombres y animales.

Dos son las acepciones de “domesticar” que trae el *Diccionario* de la RAE (¿real? ¿academia?): “Reducir, acostumar a la vista y compañía del hombre al animal fiero y salvaje; y hacer tratable a alguien que no lo es, moderar la aspereza de carácter.

Al colocar un bozal en el hocico de ese animal que vive con el hombre, aceptamos que desconfiamos de nuestros procesos de domesticación. Nos aterroriza la mordida del perro. Duele. Es imprevisible: ¿hasta dónde llegarán esos colmillos que desde el gruñido amenazaban con comernos? Además, en el horizonte está el terror al contagio de la rabia, esa enfermedad viral del sistema nervioso central que se transmite mediante la saliva de los animales infectados. Pero ¿no es la rabia la que nos empuja a transformar?

Lejos estamos de esa visión espiritual del lenguaje que Benjamin nos planteó en su artículo *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos*, según la cual, todo lo que es tiene lenguaje, por cuanto todo (cosas, animales y hombres) participa de la entidad espiritual, del aliento de Dios.

Lo comunicable de la entidad espiritual es su entidad lingüística. Por lo tanto, el lenguaje comunica la entidad respectivamente lingüística de las cosas, mientras que su entidad espiritual solo trasluce cuando está directamente resuelta en el ámbito lingüístico, cuando es *comunicable*⁵.

Pondré a resonar dos aspectos de esta afirmación de Benjamin: en primer lugar, quisiera que escucháramos la palabra “traslucir”. Es una palabra, si me permiten, dulce. Fluye. Su sonido deja ver su significado. Un cuerpo es traslúcido cuando deja pasar la luz, pero no permite ver con nitidez los objetos a los que esta toca. Cuando Benjamin emplea esta palabra para referirse a la relación de lo espiritual con lo lingüístico, nos ubica, no en el ámbito de lo sonoro, sino en el régimen de lo visual, de

palabra *Stimme*, “voz”. Para este tema ver: Agamben, Giorgio. “Voz y vocación”, en *La potencia de pensar*. Adriana Hidalgo Editores, Buenos Aires, 2007.

4 En la época de la Conquista española a la llamada América, los perros eran cazadores de nativos, esclavos y cimarrones.

5 Benjamin, Walter. “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Taurus, Madrid, 1991, p. 61.

la luz. Ahora bien, al traslucir, la luz atraviesa, es decir, es móvil. No se fija. Parecería como si lo espiritual tuviese la textura de un cuarzo, escorzo que trasluce. Este tratamiento de la luz en las cosas permite arriesgar que el pensamiento de Benjamin sobre el lenguaje estaría más cercano a la cultura del manuscrito medieval, en la cual había una consonancia entre vista, tacto, oído y el movimiento que había nutrido la preferencia de la luz *al través*⁶, móvil, contra la luz *sobre* el papel que se afirma a partir de la imprenta y la perspectiva. Podemos encontrar esta sintonía sensorial, propia de ese traslucir de las cosas en el mundo, en las voces de Burgos Cantor. Por el momento solo me interesa resaltar que es posible pensar más allá de las dicotomías, oral/escrito, visual/sonoro y que lo importante es esa claridad opaca a la que hace referencia la palabra “traslucir” y que deja oír-ver-tocar lo que es sin apropiarlo, sin domesticarlo. Este traslucir abre un mundo de relaciones en fuga, exentas de jerarquizaciones.

Por otra parte, Benjamin propone que aquello que es comunicable de la entidad espiritual es siempre un lenguaje (de las cosas, los animales o los hombres). “Lo comunicable de una entidad espiritual no es lo que más claramente *se manifiesta* en su lenguaje, sino lo comunicable es, inmediatamente, el lenguaje mismo”⁷. Esta inmediatez es mágica y a su vez nos remite a la infinitud inconmensurable y única de cada lenguaje porque cada borde está marcado por su entidad lingüística y no por sus contenidos verbales⁸. La diferencia entre el lenguaje de los hombres y del resto de lo que existe radica en que el lenguaje de las cosas es mudo, el de los animales solo suena y el de los hombres suena pero con palabras. El lenguaje de las cosas es imperfecto por carecer de “la forma lingüística, el sonido o voz fonética”, lo cual implica que las cosas solo pueden comunicarse de manera material⁹.

En cambio, el lenguaje humano es perfecto puesto que es inmaterial, de pureza espiritual y la voz fonética es su símbolo¹⁰. Si bien todos los lenguajes participan de la palabra de Dios, las cosas o los animales no contienen en sí la palabra: fueron creados por la palabra divina, pero son conocidos gracias al nombre que la palabra humana, la más cercana a la palabra creativa divina, les otorga.

Ahora bien, el hombre puede nombrar la cosa, porque de alguna manera la cosa o el animal comunican su entidad lingüística al hombre. La diferencia de lenguajes no es más que una diferencia de densidad de sus entidades espirituales, es decir, de sus respectivas comunicabilidades. En este contexto, Benjamin se hace una pregunta que nos interesa sobremanera aquí:

6 El resultado es mío. Ver McLuhan, Marshall, *La galaxia Gutenberg*. Planeta-Agostini, Barcelona, 1962, p. 139. Agradezco esta referencia a Nathali Buenaventura, artista y estudiante de la Maestría de Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia.

7 Benjamin, Walter, *Op. cit.*, p. 61.

8 *Ibidem*.

9 Aquí se extiende esta limitación a los animales, aunque Benjamin no lo haga explícitamente.

10 Benjamin, Walter. *Op. cit.*, p. 66.

¿A quién se dirige lo que el hombre comunica? ¿Es acaso esta comunicación del ser humano diferente a otras comunicaciones, lenguajes? ¿A quién se dirigen la lámpara, el zorro, la montaña? La respuesta reza: a los hombres. Y no se trata de antropomorfismo. La verdad de esta respuesta se demuestra en el entendimiento y quizá también en el arte. Además, de no comunicarse la lámpara, montaña, zorro con el hombre, ¿cómo podría nombrarlos?¹¹.

Es difícil acompañar a Benjamin en esta comunicación, en la cual el lenguaje de los hombres, por ser nominativo, producto de su semejanza con Dios, es superior. Es más fácil seguir a Aimé Césaire en sus *Cuadernos de retorno a un país natal* cuando clama con rabia: Asesiné a Dios con mi pereza, mis palabras, mis palabras, mis gestos, mis canciones obscenas¹².

No obstante, para el tema del bozal que aquí se trae a colación y el miedo a los animales que lo acompaña, habría que señalar que en la propuesta de Benjamin este miedo no tendría cabida ya que entre todo lo existente hay una discontinuidad transformativa y no la comparación de igualdades abstractas o ámbitos de semejanza¹³. Esto implicaría que los hombres estarían en capacidad de transformar el lenguaje mudo de las cosas o sonoro pero no verbal de los animales, en palabras. Es la transformación de lo innombrable al nombre¹⁴. En esta propuesta del joven Benjamin,

11 *Ibidem*, p. 62.

12 Césaire, Aimé. *Retorno al país natal*, traducción de Lydia Cabrera y Lourdes Arencibia. Fundación Sinsonte, Zamora, 2007, p. 34. No obstante, a pesar de su desprestigio, habría que volver a pensar la magia desde la perspectiva aquí propuesta y emparentarla con lo maravilloso que propuso Carpentier en su prólogo a *Los pasos perdidos*.

13 Benjamin, Walter. *Óp. cit.*, p. 69.

14 Merecería, en otro contexto, poner a dialogar esta noción nominativa de Benjamin con la metafórica de Nietzsche, en especial, a partir de este pasaje de *Verdad y mentira en sentido extramoral*: “Ya le cuesta trabajo reconocer ante sí mismo que el insecto o el pájaro perciben otro mundo completamente diferente al del hombre y que la cuestión de cuál de las dos percepciones del mundo es la correcta carece totalmente de sentido, puesto que para decidir sobre ello tendríamos que medir con la medida de la *percepción correcta*, esto es, con una medida *de la que no se dispone*. Pero, por lo demás, la percepción correcta —es decir, la expresión adecuada de un objeto en el sujeto—, me parece un absurdo lleno de contradicciones, porque entre dos esferas absolutamente distintas como lo son el sujeto y el objeto no hay ninguna causalidad [...], ninguna exactitud, ninguna expresión, sino, a lo sumo, un comportamiento estético, quiero decir, una extrapolación alusiva, una traducción balbuciente a un lenguaje completamente extraño. Para lo cual se necesita, en todo caso, una esfera intermedia y una fuerza mediadora, libres ambas para poetizar e inventar. La palabra fenómeno encierra muchas seducciones, por lo que, en lo posible, procuro evitarla, puesto que no es cierto que la esencia de las cosas se manifieste en el mundo empírico. Un pintor al que le faltaran las manos y que quisiera expresar por medio del canto la imagen que ha concebido, revelará siempre, en ese paso de una esfera a otra, mucho más sobre la esencia de las cosas que el mundo empírico. Incluso la misma relación de un estímulo nervioso con la imagen producida no es, en sí, necesaria; pero cuando la misma imagen se ha producido millones de

el hombre tendría no solo el don de la palabra y del conocimiento para proponer este desplazamiento, esa modificación, esa modulación, sino la posibilidad de una escucha para encontrar la palabra que diga lo innombrable. En este paso se añade algo: el conocimiento. Por supuesto, esta transformación, que es una traducción, solo es posible bajo la condición de Benjamin: que la palabra hacedora de Dios que ha dejado al hombre la tarea de nombrar la materia de las cosas y los animales que existen en una comunidad mágica, traduzca lo mudo e innombrable a lo vocal articulado, a la palabra.

Si esto fuese así, el hombre no tendría que utilizar el bozal. Podría, a la manera de San Francisco de Asís, ese santo que suele aparecer en la obra de Burgos Cantor y al que en su artículo, “Destinos memorables”, aparecido en su columna semanal Baúl de mago, se refiere así:

De alguna manera los dibujos de Mónica [...] dan idea de una concepción del mundo y los seres [...]. No hay allí sentimientos de caridad ni de lástima. Sí hay un entendimiento de que la transformación del mundo nos convoca a todos y todos tenemos algo que aportar. A lo mejor fue esa la enseñanza del poeta de Asís cuando abandonó el privilegio artificial para fundarse en la igualdad con los seres y la naturaleza¹⁵.

Podría, digo, hablar con los animales y las cosas, además de nombrarlas.

No obstante, como somos meros hombres, ante el gruñido de un perro o ante el horror, nos quedamos trémulos y mudos, como mudas son las cosas. No solo perdemos la palabra, aquello que nos hace, según una tradición muy arraigada, propiamente humanos, sino la voz, lo vocal. ¿Pero importa perder la voz, temporal o definitivamente? ¿Qué nos hacen la mudez, la afasia o la afonía? Implica nada más y nada menos que perder el aire, dejar de respirar. Morir.

STIMMUNG 4

Vocal

Si siguiéramos a Benjamin en su densísimo ensayo antes mencionado, escrito a los veinticuatro años, no habría nada fuera del lenguaje. Quedaríamos atrapados en la omnipotencia de lo simbólico. No obstante, existe el fenómeno de la voz como un fenómeno corporal y

veces y se ha transmitido hereditariamente a través de muchas generaciones de seres humanos, apareciendo finalmente en toda la humanidad como consecuencia cada vez del mismo motivo, entonces acaba por tener el mismo significado para el hombre que si fuese la única imagen necesaria, como si la relación entre la excitación nerviosa originaria con la imagen producida fuese una estricta relación de causalidad estricta; del mismo modo que un sueño eternamente repetido sería percibido y juzgado como algo absolutamente real. Pero el endurecimiento y la petrificación de una metáfora no garantizan en modo alguno ni la necesidad ni la legitimación exclusivas de esa metáfora”. Tomado de Biblioteca Digital del Ministerio de Educación de Uruguay.

15 Burgos Cantor, Roberto. “Destinos memorables”, columna semanal Baúl de mago, en *El Universal*, Cartagena de Indias, 18 de septiembre de 2010, p. 4.

carnal, vocálico, que excede al lenguaje como sistema semántico, pero cuyo destino es la palabra como bien insiste la filósofa italiana Adriana Cavarero. Esa voz de la que aquí hablamos tiene su máxima expresión en los textos o acciones poéticas (aquellos que se permiten versar, es decir, girar, caer, rondar). Esto ocurre tanto en lo que llamamos poesía (o en algunas obras escritas en prosa), un discurso que, según su etimología, debería ir en línea recta. Consideramos que la obra narrativa del escritor cartagenero Roberto Burgós Cantor versa, es decir, reversa la prosa.

Antes de llegar a las voces en el universo de este escritor, permítanme abordar el tema de lo vocal y para ello una anécdota inicial: Alfred Wolfsohn, judío y también nacido en Berlín cuatro años después de Benjamin, fue enlistado, siendo estudiante de Derecho, en el ejército alemán durante la Primera Guerra Mundial. En el frente se desempeñó como enfermero. En este oficio descubrió algo particular en el tono de los gemidos de los heridos yacentes en el campo de batalla. Al regresar a la vida civil en 1919, después de haber sido dado de alta del Hospital Militar, abandonó la universidad y se convirtió en un pionero en las investigaciones sobre la voz humana. Por una parte, quería recuperar la voz de cantante que había perdido a causa de los efectos de una bomba de mostaza y que los médicos, después de un año de tratamiento, consideraban irrecuperable; y, por otra, quería indagar cuáles eran las posibilidades de la voz que producía el gemido de un soldado agonizante a quien no había podido rescatar (lo que le causó un trauma), así como la naturaleza de las voces enloquecidas que emitían los discursos propagandísticos por radio en el Berlín de Hitler. En la actualidad, su método se enseña en el Roy Hart Theatre, donde se busca que cada participante en los talleres de voz descubra la singularidad de la suya —timbre, tono, color— y su potencial vocal, a partir de un minucioso trabajo corporal, particular y grupal. De estas búsquedas hay muchos ejemplos en la música contemporánea que retorna a las voces de la tierra, como lo hace Berio (con las voces de Sicilia), Béla Bartok, Heitor Villalobos, la voz de Diamanda Galás o de Fátima Miranda, y de las cuales *Stimmung* no es sino un ejemplo.

Como Wolfsohn, la filósofa italiana Adriana Cavarero, en su libro *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*, indaga sobre la corporeidad, la singularidad y lo relacional de la voz. Exploración que pretende salir del ámbito de lo universal o general que ha caracterizado la reflexión sobre el lenguaje y la voz en Filosofía, en Lingüística o en los estudios sobre oralidad tan en boga en el siglo XX. A mi juicio este texto también permite ir más allá de las reflexiones que sobre la lengua y el lenguaje aparecen con obstinación en las obras de los pensadores del Caribe anglófono y francófono, a partir de la segunda mitad del siglo XX. La insistencia es comprensible cuando la pregunta que impulsan dichos discursos son: ¿por qué seguir hablando y escribiendo en la lengua del colonizador?¹⁶; ¿cómo oponerse a la estrategia de fragmentación del Caribe impuesta por los colonizadores europeos? Esa tensión genera reflexiones hondísimas que abren caminos insospechados para el pensamiento, pero que acá no serán tratados.

16 Aimé Césaire, Franz Fanon, Jacques Roumain, René Depestre, George Lamming, Derek Walcott, Kamau Brathwaite, Saint-John Perse, son, por citar algunos, escritores pioneros en el tema.

Se dejarán de lado también los colosales senderos que abre Lezama Lima en *La expresión americana*, texto en que se traza la ruta de búsqueda de un tono en el lenguaje, o las propuestas de Alejo Carpentier sobre lengua y lenguaje en el Caribe. Nos interesa acá rastrear la singularidad y relacionalidad de la voz carnal, de las mucosas y saliva, de las cuerdas vocales. La voz como cuerpo y su vínculo con el ento(r)¹⁷ no que late con fuerza en la obra de Burgos Cantor. La voz que según el aire que circule y el espacio con el que cuenta para proyectarse modifica el ento(r)no y se modifica en el ento(r)no. Se proyecta o muere. Así abordada, la voz es más un asunto de etiología que de semiología.

El abordar la voz desde su carnalidad remite a dos de sus características constitutivas: singularidad y carácter relacional. Con ello, la reflexión pretende tomar distancia de las ideas sobre el lenguaje en general que han prevalecido en la tradición filosófica y lingüística, de la cual Benjamin, con todos los atisbos que propone, queda atrapado, como vimos anteriormente. Para ello, me apoyaré en gran medida en la investigación que Cavarero ha desarrollado sobre el tema, motivo del libro arriba mencionado¹⁸.

Entrar en lo vocálico implica, sobre todo, el desplazamiento de un lenguaje descarnado a la palabra-en-cuerpo. Nos obliga a escuchar, en primera instancia, la singularidad de quien habla antes que comprender aquello de lo que esa voz habla. Y es en la vibración de esa voz donde se hace patente la singularidad relacional. Quien habla y emite su voz espera que haya una persona, con voz propia, que escuche. Cada voz es singular, porque más allá de lo que deba a su herencia biológica, sale de un cuerpo con una estructura determinada y de una garganta vibrátil. Carne y saliva; aliento y ritmo. En esa voz viene el ento(r)no. Notarán que no he hablado ni de paisaje, ni de medio, ni de ambiente. Lo hago porque dado el esfuerzo por instalarme en el ámbito de lo sonoro y carnal, me es preciso separarme de la palabra paisaje que me remite a lejanía, a la perspectiva del régimen de lo visual y me permite resaltar la relación entre sonoridad y espacio. La sonoridad de lo vocálico del cuerpo-ahí, en vibración¹⁹, pone a resonar y a reverberar el ento(r)no y en él resuenan todos los “ruidos del mundo”. Hay que imaginar entonces una dinámica de propulsión en la que se ponen en movimiento las afecciones, con sus diferentes densidades y fuerzas, que se tejen, se fugan, estrellan, acarician, se cuelan, se incrustan, se pegan a las fuerzas del ento(r)no. Así, el cuerpo del hombre no es sino es una vocante²⁰ más. Ese ahí que no es acá ni allá ni aquí. El ahí que es como una suspensión, como la máxima levedad del peso de la materialidad. Pero esa voz, además de incorporar el ento(r)no, invoca,

17 De ahí también que use siempre la “r” entre paréntesis. Esta opción amerita una reflexión propia que será motivo de otro artículo, para vincular además estos conceptos con el de espacio banal del geógrafo brasileño Milton Santos.

18 Sea este el momento propicio para volver a agradecer a Jimmy Pinilla, quien me dio a conocer este texto y contribuyó con la construcción del concepto voz-afecto planteado en su trabajo de grado de maestría, *La voz-afecto: acercamientos al espacio de lo vocálico y sus incidencias en la política*, del que fui directora.

19 Debo mucho acá al concepto de “cuero vibrátil” de la pensadora brasileña Suely Rolnik.

20 Usaré siempre “vocante”, acogiendo el femenino de la palabra voz.

convoca, evoca a uno o varios oídos a que se vinculen a esa singularidad. Ese es el aspecto constitutivo relacional de la voz.

Con las vocantes abandonamos a los hombres como traductores del ámbito espiritual en el que Benjamin ubicaba al lenguaje, aunque nos haya servido, por un momento fugaz, para consolarnos, con su concepto de continuidad transformativa, de la rabia que puede provocar el vacío que existe entre los hombres, las cosas y los animales.

Con las vocantes, llegamos al lugar —no el cielo, no el infierno, sino la tierra o quizás el purgatorio u otro lugar sin nombre— donde suena la voz, no como cualquiera, sino la voz como un cada, inimitable, insustituible, irremplazable, que no puede enmascararse. Como la nuda voz de cada quien. Preámbulo a las vocantes de Burgos Cantor, canal al que llegan unas voces de hondísimo calado.

Nos instalamos en el ámbito en que dejamos de lado la primacía de lo semántico de la palabra y oímos su carnalidad, sin olvidar que a la punta de la lengua llegan las vocales y consonantes, y se juntan para salir. El destino de esa voz es la palabra que, en su reverberación y resonancia, también dice. Pero, como lo anota Cavarero, atender a la carnalidad de la voz hace más difícil “anonimizar” al otro. De ahí la fuerza política de lo vocálico: implica un coro que podría oírse desde las lejanías, como en la distancia se escuchan tambores o el viento, como el trueno que anuncia al rayo. Allá, como el ave lira que escucha y responde, las voces de vocantes múltiples suenan. Es imposible acallar el ruido del ento(r)no.

Con las vocantes queremos aquí dirigirnos a la boca de la cabeza, ese orificio por donde circula el aire, salen las palabras y entra la comida. Donde se aloja la lengua que besa. De boca en boca pasan las palabras. La boca lugar de palabras y alimento. Boca y estómago. Boca y pulmones. Palabras y alimento comparten las mismas mucosas. En un momento el estómago se encuentra en el oído. La voz es entraña y entrañable.

Pero así como la voz es entraña, también es corazón y pulmón. Hay concepciones del cuerpo en las cuales es considerada producto de un fluir de los líquidos corporales que coagulan en el corazón y el diafragma, en el plexo solar, allí donde se aloja la energía vital y se deja oír gracias al fuelle del pulmón. Quizás esto lo supiera el “protomédico Juan Méndez Nieto”, portugués, radicado ilegalmente en la Cartagena del siglo XVII que usaba una vihuela “para aliviar las jaquecas de humores y una negra cantora que lo asistía en sus viajes de curaciones a Nombre de Dios y cuya habilidad para la música le permitía cantar en latín, portugués, mandinga, congolés, cinco lenguas zapes y tenía memorizado el *Cancionero de Palacio*”²¹.

Se habla acá de una negra grande “de carnes firmes y con unos pechos de palomar alborotado”, “de voz profunda (que) caía en la habitación como una lluvia apretada y alcanzaba tonos que penetraban el cuerpo y rebotaban en el techo”²² y que curó a Benkos Biohó de una testaruda mudez a la que pronto llegaremos.

21 Burgos Cantor, Roberto. *La ceiba de la memoria*, Centro Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2009a, p. 27.

22 *Ibidem*, p. 27.

Ese lugar que podría avalar Spinoza, cuando en la proposición XIII del Libro II de la *Ética*, Postulados V y VI afirma:

V. Cuando una parte fluida del cuerpo humano es determinada por un cuerpo externo a chocar frecuentemente con otra parte blanda, altera la superficie de esta y le imprime una suerte de vestigios del cuerpo externo que la impulsa.

VI. El cuerpo humano puede mover y disponer los cuerpos exteriores de muchísimas maneras²³.

El aire de los pulmones que atraviesa los meandros de la laringe, la glotis, cuerdas vocales, y sale en forma de una voz singular. Las palabras llegan en ese aire, con ritmos, tonos, timbres, colores diferentes. El aire puede ser frío o caliente. La voz será distinta. La voz, como todo en la vida requiere de respiración. Se acaba la respiración, se calla la voz. La mirada se congela. La voz desaparece. En vida, “la voz es un vestigio del aire”²⁴. El aliento de la voz anima y afecta el entorno.

Es el aire el que pone a circular las palabras. Por ello, el destino último de la voz es ese lugar recóndito. De ahí la contundencia de la voz sobre la mirada. Que no sea en vano el gesto para indicar el yo: que el dedo se dirija hacia el pecho, donde anida el pensamiento. Pensar es hablar. Hablar es respirar. Así, hablar no es de antemano significar. El hablar concierne a la respiración, condición de posibilidad de cada vida. Cada respiración es insustituible. Imposible hablar de la respiración en general. No hay respiraciones indiferentes. Son, sí, “vestigios de aire insignificantes con un destino: la palabra. La voz excede la palabra”²⁵, pero como exceso es su condición de posibilidad.

Sin sonido no hay posibilidad de palabra. Se juega acá con la doble acepción que en español tiene la palabra voz: sonido y significado. Hablar es dejar que resuene la voz propia que escoge las palabras que se acomodan a ella. La palabra propia es entonces el destino de cada voz. La relacionalidad acústica, empírica y material de las voces singulares que hablan, antecede al significado específico de lo que se dice. El reto que la voz le impone al pensamiento y a la palabra es el de la pluralidad distintiva necesaria en la política. No permite el anonimato, pero la voz no deja huellas como los dedos o los dientes. Las ciencias forenses no pueden desentrañar la voz de un muerto: es un asunto de la vida plena o de la agonía, ese momento entre la vida y la muerte. Esa vitalidad de la voz carnal es, a mi juicio, el aliento de la toda la búsqueda poética de Roberto Burgos Cantor. Es frecuente oír decir a este escritor que la literatura latinoamericana y del Caribe estaba urgida por la necesidad de nombrar, pero creo que se le ha escapado que, en su caso, la singularidad

23 Pinilla, Edwin Jimmy. *Políticas de la voz: acercamientos al espacio de lo vocálico y sus incidencias en la política*, Tesis de Maestría. Facultad de Filosofía. Pontificia Universidad Javeriana, 2009, p. 54.

24 *Ibidem.*, p. 54.

25 A lo largo del libro mencionado, Cavarero propone una ontología de lo vocal, de lo único, que subvierte el logocentrismo de la metafísica occidental. Aquí trataré de abordar el tema, ya no desde la metafísica, sino en la poética de Roberto Burgos Cantor.

de su poética radica en la corporeidad que imprime a ese nombrar, en la vocalización presente en su nombrar.

Veamos cómo logra que en la escritura la voz trasluzca, como la voz es un “*vouloir-dire* y la voluntad de existir”²⁶.

STIMMUNG 26

Las vocantes de Burgos Cantor

El nombrar en la obra de Burgos Cantor está alejado de la propuesta del nombrar de Benjamin, de origen bíblico, y del nombrar que se propone en el Crátilo. En ambas propuestas, el lenguaje precede al hablante. Acá la voz es un asunto de vida o muerte, de carne y hueso o de polvo y cenizas. Va haciendo al vocante. De ahí que en su obra, desde su primer libro, *Lo Amador* hasta su novela reciente, *Ese silencio*, aparezcan, cual *leitmotiv*, cantadoras y cantantes, o un eterno deseo de cantar. Podría traer a colación el hombre que lo único que quiere es cantar y puede cantar, del libro *Quiero es cantar*, y cuyo deseo es inseparable del gesto de haberse puesto un arete de diamante en una oreja. La oreja caracol del oído, destinatario de las voces. Ese diamante que veremos en Obdulia Martina y que trasluce. Dice el cantante: “Si el hecho se deshace, ahí empieza lo que es de uno, lo que yo quiero es cantar y a veces no sé cómo. Desde que me lo puse lo froto con los dedos y viene el ritmo”²⁷.

Desde ya se anuncia la relación mano y oído que se reitera en “Nada ni siquiera Obdulia Martina”, último cuento del mismo libro. Pero en el multiverso de Burgos Cantor, cada voz establece relaciones de ritmos y tonos diversos con su memoria, su historia, su cuerpo y otros cuerpos diferentes.

Benkos Biohó: vocante que clama

Gritar. Gritar hasta traspasar el silencio. Gritar para que los que se quedaron sepan, por los cuatro vientos, la dirección de donde estoy, perdido. ¿Dónde estoy? Si supiera el camino, si el mar o sus rugidos tuvieran las huellas, el agua la estela y los bramidos un sendero sin ruidos, sabría volver como cuando me adentraba en la selva adivinando el camino de los venados vivos y el hambre del tigre, y descubriría la vuelta. Me recostaba a un árbol, se metía el frescor de su tallo en mi cuerpo, dejaba reposar las agitaciones de la espera tensa y al acecho, y entonces podía escuchar mi corazón y seguir a la aldea con mi presa. Llegaba fatigado y feliz. Con comida abundante, una piel nueva, y una historia que contaría en la noche con las voces y los silencios de la selva, los vientos lentos anidados en el follaje.

26 Zumthor, Paul. *Oral Poetry*, citado por Cavarero, Adriana, en *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Expression*. Stanford University Press, Stanford, 2005, p. 246.

27 Burgos Cantor, Roberto. *Quiero es cantar*. Editorial Seix Barral, Bogotá, 1998, p. 9.

Gritar. Gritar en mi lengua para desenterrarla. Gritar y que mi voz sacuda el árbol fértil de las palabras, mis palabras. Que vuelvan a volar y se suelten del peso de la montaña de las palabras que nos imponen y nos sepultan y nos despojan.

[...]

Gritar y gritar para que el dolor se desatasque, salga del pozo y no se quede adentro como el gusano en la llaga, como la anciana serpiente enroscada en el hoyo mudando su piel. Pero mi piel no cambia, se gasta su brillo, se desvanece su calor, se aja su temple, se vuelve un saco arrugado de huesos, sin música. El dolor incuba más silencio y nos impide responder al castigo. El dolor despoja de fuerza y poder a las palabras. Mis palabras. Las repito una y otra vez para que no huyan, para que no se hagan invisibles. No es fácil. No conozco los árboles de acá. El río es diferente y lejano y están cavando un zanjón para tener un canal cerca. Los animales comienzo a conocerlos y no he visto de los grandes, los de piel antigua y dominio anterior a los antepasados, anterior a que los muertos parieran a los dioses²⁸.

Eco²⁹:

Benkos Biohó, bozal él. No artefacto, ¿o sí? No. Animal con cuerpo de hombre. Un monstruo. Preciso era domesticar: bozal. Bozal por ser persona negra, recién traída de su país. Lo es también por bisoño en el sentido que es inexperto en el oficio de intérprete de lenguas que luego dominará. También por parecer idiota, al desconocer la realidad en la que está. Desde que fue arrancado por cazadores y mercaderes de su lugar, todo le era desconocido: la tumba en que viajó, la inmensidad del agua sobre la que se movía, esa suerte de fosa común donde la agonía primaba. Pero también es bozal porque seguramente pronunciaba mal la lengua española³⁰. Es bozal. Esclavo. Como esclavo o como doméstico tenía amo: los jesuitas. Pero no era obediente. Gritaba, enmudecía, mudaba y llegaba a ser intérprete del amo para volver a gritar a voz abierta en la montaña donde se ubica el palenque. Desde el monte, la voz se convirtió en eco que viajaba sin límites, adonde su piel viva no viajaría. La piel de los animales muertos se convierte en tambor. Vive en su sonido. Invoca, convoca.

Grito que a cielo abierto busca tierra. Su grito engulle todo aquello que lo impide. Es como el tambor que habla por las manos, que golpea como si acariciara en piel de animal muerto estirada. Tocar la piel. Si la flauta sustituye las palabras, los tambores la desplazan a las manos. Voz que habla sin palabras. Desquicia al amo. El grito y el tambor se hermanan por la fuerza de su resonancia, de su eco. En el grito revive la vida despojada. En el tam-tam se recuperan las vibraciones de la vida.

28 Burgós Cantor, Roberto. *Óp. cit.*, 2009a, pp. 45-46.

29 De las diez acepciones que trae el *Diccionario de la RAE*, estos “ecos” remiten a la tercera: Cosa que está notablemente influida por un antecedente o procede de él. Disponible en: www.rae.com. Consultado el 1 de septiembre de 2010.

30 Disponible en: www.rae.com. Consultado el 1 de septiembre de 2010.

Sin nombre: vocante que aúlla

Y de allí sin romper la nada, la voz —o lo que fuese eso— inmóvil despliega sus alas. Un ascenso en conquista de espacios que deja una sombra por la cual se filtra la luz y el aire, parte del imperio callado que se desenterró este amanecer. Es una voz con la estela fina de un tatuaje en la espera silente. Ahora carece de inflexiones y se mantiene como una aparición, sin hacer preguntas.

De repente, con el efecto de quien suelta en el aire un cuchillo con la punta hacia el suelo, sin el ligero resuello de la respiración retenida, desapareció. Se fundió con el silencio³¹[...].

Regresa y no necesita la menor progresión para estar, no se devuelve y avanza para ganarle un segundo al silencio. Permanece en el instante que fundó, en la conquista de la revelación y allí se instala, contrariando lo imposible. Desde esa intensidad pone a temblar la luz todavía gruesa de la mañana, la voz hace variaciones, se adelgaza, se arropa con un tono de gemido, se desmorona y se riega como polvo de estrellas viejas, toca con sus partículas los desiertos donde reposan los fósiles de la creación, les raspa la sustancia taciturna de la rabia y les arranca el silbido de la caricia a los huesos³².

Eco:

La pura voz de mujer, cada vez más voz, aúlla. Carece de eco. Se mueve por un cable, como funámbula arriesgada. Fluye, no rebota en la piel del tambor y en los montes como la de Benkos. De una boca se instala en el oído de un hombre, como el mar en el caracol. Sin ruido de fondo, es un teléfono extraordinario. Encanta a ese hombre que se dispone a vivir su primer invierno en Ciudad de Panamá, solo. Ese invierno que incrementa el nivel del agua como el aullido incrementa el grito, para dejar la voz suspendida en su eternidad. Es voz sin límites como la de Benkos, pero acuática. Y el hombre corre el riesgo de ahogarse en ese caudal infinito de palabras. Y, sin embargo, se empecina en escuchar.

Se establece así una relación insignificante entre un hombre que escucha y una voz de hembra que aúlla. La austeridad de la voz fonética, de la palabra que significa no tiene cabida en ese espacio. El hombre, esa oreja, es remontado a la infancia, entendiendo por infancia no el sin voz, como usualmente se entiende, sino *sumergido en la voz*, apelando a la doble posibilidad del prefijo “in” (dentro y sin), optando por el primero. No importa qué diga, en qué idioma se lamente o se extasíe. Importa que el mundo se detenga.

La lluvia cae y cae. Será el primer invierno del Istmo. Hace cuánto estoy aquí, necesitado de voz. Me acompaña y me llama y me canta. Hace cuánto. No importa. No abro nunca la puerta. Las arañas tejen su temblor de una silla a un cuadro. Las hormigas se mueren sobre las baldosas del piso. El aire acondicionado dejó de funcionar. La luz de duro metal del verano

31 Burgos Cantor, Roberto. *Óp. cit.*, p. 32.

32 *Ibidem*, pp. 36-37.

se refugia y abre un lugar a la estación de las lluvias. La voz no se resfría ni se aligera por el calor. Un día dejará de llover. Un día se irán la luz y el algodón de la sequía. Jamás se irá la voz y yo aquí entre los caminos de las arañas y las hormigas muertas. Llueve. La voz es como una pena inacabable. Llueve³³.

Sin nombre: vocante en ráfaga

Lo dudé mucho al comienzo. Me parecía algo inmoral y extraño. ¿Cómo confesarlo? Y después pensé que no serviría para eso. Por un momento interrumpe los pensamientos y busca la expresión adecuada para saber por qué no serviría para eso. Digamos, se dice, que la razón es técnica: yo no soy artista, ni estudié actuación. Y tampoco aprecié en demasía mi cuerpo. Ahora, hablar, que se diga hablar, sí me gustaba. Hablar de las bobadas diarias. Aunque no todo lo que se habla son boberías. Algunos temas son graves pero uno los vuelve bobadas. O al revés: vuelve graves las bobadas. Se habla por hablar, casi ni se escucha al otro. Lo que uno quiere es que lo oigan. Sí. Me gustaba hablar. Cuando a él lo mataron, ya. Se me acabaron las ganas. Las ganas de todo, comer, salir, dormir, preguntar, reír, contestar, hasta de vivir perdí las ganas³⁴.

Eco:

La tercera voz, sin nombre, es de la viuda de un hombre muerto en una de las tantas masacres que han ocurrido desde finales del siglo XX y la primera década del siglo XXI. Ha recurrido a un trabajo que ofrecen las líneas calientes. Esta voz tiene el tono de un metal. Trae consigo la sequedad y brevedad de las ráfagas que acallaron la voz de su marido, el fiscal viaja a Mapiripán. No habla desde la sala de su casa. Ha perdido lo doméstico. Lo hace desde una cabina telefónica. Su voz tiene rostro pero no es visible. Su voz llega, cual bala, a la entrepuerta de un hombre, ciego por lo demás; llega a su pene que sube y que sube, hasta matarlo después de haber expulsado el semen que no llega sino a su mano. Esa voz es fuego que mata. Desde ese encierro, en esa intimidad. Voz que atraviesa, que penetra en los fluidos de la carne.

Analia Tu Bari: vocante que blasfema

Cuándo vine. Cuándo. Yo no vine. Me trajeron. A la fuerza. Peor que prisionera. Sin mi voluntad. Arrastrada. Me arrancaron. Me empezaron a matar. Mis palabras las perdí. Se escondieron en el silencio. O quisieron quedarse. Como se quedaron los ríos. Los árboles. La tierra. Los bosques. La hierba. Los animales. El león. El elefante. El conejo. El buey. Quizá yo también me quedé. Estoy allá. Quedé en la aldea. Permanecí en el reino. Será esto venir. Soy incompleta. Se va consumiendo mi fuerza. Mi ritmo se tropieza con todo lo de aquí y se descarría. Ya no atiendo lo que ocurre a mi espalda. Prefiero lo que viene de frente y sentirlo

33 *Ibíd.*, p. 40.

34 Burgos Cantor, Roberto. *Una siempre es la misma*. Editorial Seix Barral, Bogotá, 2009b, p. 11.

una vez que reconozco mi frontera. Ser en lo que está allí. Incorporarme. Conocer su compás. Exhalar para reencarnarme en eso. No puedo. Me rechaza. Se resiste. Mi energía se agota. La muerte avanza. No importa. Nunca voy a morir. Viviré en cuanto he habitado. Árbol y tierra. Cosechas y animal intocable. Mis parientes y mis antepasados. Soy siempre. Enriquecida por mi pasado que es presente. Continuidad que viene del primero de los primeros jefes de la tribu y que seguirá sin fin más allá de las vidas. Más allá de las muertes. Más allá del más allá. Vivir vidas que son mi vida. Sé hacer vino de miel y llenar las calabazas. En este sitio no me dejan. Tampoco cantar. Callada busco mis canciones. Si me escuchan me castigan. En el silencio no hay movimiento. Se ausentan las canciones. El tambor huye. Viene el látigo. Cincuenta azotes. En los primeros castigos por cantar la rabia me amarraba la boca. La rabia me ponía cadenas en la lengua. Una espuma gruesa llenaba la garganta y se endurecía como lienzo viejo. Yo no conocía la rabia. Antes conocí el miedo. Y después la rabia. Allá no. De allá conservo el amor y el llanto. La tristeza y la risa. Rabia no. La rabia es un veneno con el que me enfermaron acá. Yo la sentí con los castigos. Era una dentellada en el corazón. Y lo daña para siempre. Yo lo sé. No me engaño. Ahora muchos hechos además de los castigos me hacen sentir rabia. Es extraño. Cuando la sentí me pregunté si era algo que sucede al ver un animal desconocido. Me equivoqué. No había animales desconocidos. Yo me sabía en la ceguera del rinoceronte. En la mordida ambiciosa del cocodrilo blanco. En el canto de los pájaros que anuncian las lluvias. En las ramas del baobab que anidan vientos hijos todos de esa tierra. Sin condena aún. Me pregunté más y conocí el veneno. La rabia nace de algo que no se deja amar³⁵.

Eco:

Como el hombre ciego que recibe las ráfagas de voz, la viuda, Analia Tu Bari, también va perdiendo la vista hasta quedar ciega. Pero su ceguera no incita al deseo. Bozal también como Benkos, sobrevive a la rabia de la indignación cantando, blasfemando y, como Benkos, también traduciendo. Y en este ir y venir de lenguas, privilegia el deseo de lo que se quiere oír, esa es su verdad. Sobrevive al mar mal habido en su cuerpo. Es una voz-tanteo. Es una voz errante, desplazada de acá para allá. Es una voz-memoria. A diferencia de Benkos que pregunta dónde está, Analia pregunta con insistencia, como *leitmotiv*: ¿cuándo vine? Busca respuesta en la tierra, en el agua. Analia silba, previene y es cómplice de las cópulas y contrabandos de los enfermos del fuego de San Antón, la lepra. Analia no puede ver esos jirones de cuerpo. Escucha sus voces sin resquemores. La piel exterior no importa, a diferencia de lo que le ocurre a Benkos. No suena. No importa el color. Importa la mucosa, la piel de adentro que, alrededor de las cuerdas vocales, suele ser rosada. Todos rosados. Está más allá de la piel, de su color, porque conoció el llanto. Lloró hasta que se le secaron las lágrimas, esa agua salada que, a diferencia de la del mar, alivia.

35 Burgos Cantor, Roberto. *Op. cit.*, 2009a, p. 35.

Y es allí, en el seno mismo de las tinieblas donde se funden y confunden lo que pertenece a nuestra especie, lo que pertenece a nuestra materia viviente y lo que pertenece a nuestros recuerdos, a nuestras fuerzas y debilidades escondidas, y por fin el vago sentimiento de no haber existido siempre, de tener que dejar de existir, donde se encuentra lo que he llamado la fuente de las lágrimas: lo inefable. Porque nuestras lágrimas son, a mi parecer, la expresión de nuestra impotencia para expresar, o sea para deshacernos a través de la palabra de la opresión de lo que somos³⁶.

Y ella, Analia Tu Bari, sobrevive a su opresión entonando canciones bajo los aleros de las calles de Cartagena de Indias del siglo XVII.

Obdulia Martina 1: vocante en desintegración

Un detalle me trajo a la realidad caduca de mi ruina y, entre las arrugas acogedoras de la sábana vi el destello de grano de arena bajo el sol del mediodía. Títilaba sin ambición. Acerqué los ojos habituados a las migajas de claridad, y entendí que el pedazo de carne muerta, atravesada por el metal de oro del arete con su diamante pequeño, que me regalaron en los trece o en los quince años de mi edad, era mi oreja. Me negué a poner en los lados de la cabeza los antebrazos, todavía sentían, para saber cuál oreja se me había desprendido. No supe. No importaba. Pronto no tendría ninguna. Me acordé de una reproducción de mi papá en la sala de la finca. Entre amarillos y naranjas de fuego, un rostro afligido envuelto en las vendas que curan su oreja arrancada. La mía se cayó sola. La de la pintura requirió de fuerza. Por estos lados hay gente que sabe quitar orejas con un mordisco. La pintura la trajo el médico de uno de sus viajes, y mi papá me decía que era un cuadro de un hospital. El pedazo mío lo puse en un plato del desayuno y lo dejé en el torno³⁷.

Eco:

El fuego de San Antón y las lágrimas secas le emparentan la voz con la de Obdulia Martina a la que regresaremos para cerrar este coro. Con Valéry decimos que “la fuente de lágrimas”, es ese lugar donde “límites de la voz son velados por el llanto”³⁸.

STIMMUNG 27

36 Valéry, Paul. *Cahiers*, Judith Robinson-Valéry (Ed.). Gallimard, París, 1973-1974. OE, II, p. 183.

37 Burgós Cantor, Roberto. *Óp cit.*, 1998, pp. 145-146.

38 Agamben, Giorgio. *La potencia de pensar*. Adriana Hidalgo Editores, Buenos Aires, 2007, p. 134.

Digresión necesaria

Antes de darle entrada a la voz de Obdulia Martina, una reflexión sobre la voz y el lenguaje. Burgos Cantor se emparenta con Valéry en la voluntad vocálica:

Pero, *de hecho*, ¿quién habla en una poesía? Mallarmé quería que fuera el Lenguaje mismo.

Para mí —sería— el Ser *viviente y pensante* (*contraste, este*) —que empuja la conciencia de sí a la captura de la propia sensibilidad— desarrollando las propiedades de esta en sus implicaciones —resonancias, simetrías, etcétera— sobre la *cuerda* de la voz. Entonces, el *Lenguaje* surge de la voz, antes que la voz del *Lenguaje*³⁹.

A esta precedencia de la voz sobre el lenguaje que propone el poeta francés, Giorgio Agamben se refiere así:

La apuesta de Valéry es entonces la de ir más allá del Yo, sin abolirlo, en dirección a la sensibilidad y el cuerpo. La voz (“sobre la cuerda de la voz”) es el elemento que —en tanto concomitante a la vez al lenguaje y al cuerpo— podría permitir esta unión entre la conciencia y la sensación, entre el Yo y el cuerpo⁴⁰.

Burgos Cantor asume el riesgo de buscar una “voz que no sea ni voz del Yo ni voz del lenguaje”⁴¹, sino que surja del cuerpo ento(r)nado, el cuerpo singular en relación con los otros cuerpos, minerales, animales.

Las voces de Burgos Cantor son flujos de cuerpos, más que flujos de conciencia. Los flujos se mezclan en el ento(r)no, se entonan y entonan. Como pudo apreciarse en las citas anteriores, los flujos son contingentes: se mueven, permean y siguen, se dejan tocar y tocan, se oyen, se oyen y se oyen. Todo ocurre en la inmediatez del instante. No es la inmediatez paradisíaca de Benjamin, ni la contemplativa del mundo de las ideas de Platón. Es la inmediatez de existir aquí despojado de algo.

Ocurre en las vocantes de Roberto Burgos Cantor que la voz permite conocer sin ver. Como cuando se oye, allá, en un lejano o en un cercano, un trueno; o como cuando se oye con miedo el gemido de la epiléptica, y la hermana sana, que está de pie, sabe por el oído, no quiere ver cómo convulsiona el cuerpo caído sobre ese piso duro e inhóspito de sus juegos. Es la inmediatez del peso de las voces entonadas, ento(r)nadas y entronadas.

En la obra de Burgos Cantor las voces-en-palabra son también aluviones incontrolables. Al fin y al cabo se habla para vivir. Se excluye cualquier posibilidad de que haya una idea de perro presta a ser imitada por el pintor o representada por el escritor. No. El escritor deviene perro. Ladra. No tiene bozal. Explora su vocal. Lo amalgama con significados. Burgos Cantor junta palabras, como Ascanio el carpintero de *Ese silencio* ensambla juguetes para niños. Juega con los sonidos para saber que está

39 Valéry, Paul. *Op. cit.*, p. 293.

40 Agamben, Giorgio. *Op. cit.*, p. 131.

41 *Ibidem*, p. 132.

vivo. Devuelve la vida a los miles de NN que ha habido en la historia. Su escritura se emparenta entonces con la ceremonia de las almas del rito vudú, en el cual,

Es deber de los Muertos hablar, pues su liberación del purgatorio del Agua no puede alcanzarse hasta que hayan cumplido el contrato que esta ceremonia simboliza. Los Muertos tienen que hablar para entrar a la eternidad que será su Futuro permanente y final. Los vivos exigen conocer si hay necesidad de perdonar, redimir; deben saber si, en realidad, puede haber alguna guía que los ayude a reformar su presente. Por diferentes que puedan ser en su estado actual de existencia, los vivos y los ahora Muertos, sus ambiciones apuntan hacia el mismo final: les interesa su Futuro⁴².

En la escritura de Burgos Cantor las voces convocan al presente que es el futuro que permanece y ese pasado que fluye en la memoria, es la sangre de la cual no es posible escapar. Las voces de Burgos Cantor están en esa memoria-sangre, memoria sangrante, sangre memoriosa, como está en el aire. Las voces son sangre y aire. Puro fluir que atraviesa los surcos maltrechos de la carne. Las voces de Burgos Cantor están enfermas de injusticia. De ahí que no sea la insistente presencia de médicos en este multiverso. El escritor como médico.

De ahí que sus voces junten vocales y consonantes, hagan palabras, no de acuerdo con las leyes de la gramática, la sintaxis o la forma preconcebida, sino de acuerdo con sus necesidades corporales, materiales.

Cuando empecé a construir apenas llevado por el deseo de buscar y recuperar un objeto que alguna vez debió ser distinto y él desconocía, se dejó guiar por el capricho de sus dedos y las incontinencias de su voluntad sin plan. A medida que ponía un pedazo de madera junto a otro y amarraba en un extremo y ponía pegante allá, atravesaba alambres torcidos de los que usan para tender la ropa mojada en el patio, avanzaba en una armazón sin principio ni remate que lo hacía feliz [...]. Lo que hizo era único. No copiaba ni discutía, ni mejoraba, ni corregía. Era lo que él hizo. Como un sueño que encuentra lugar entre las estatuas. Entonces en una rama fuerte del árbol que le daba sombra, con alambre colgó su invención⁴³.

Esas voces, al ser carnales, están más allá de las normas que fija el lenguaje. Siguen, como ya se dijo, las necesidades del cuerpo entornado. Y ese entorno es caprichoso. No tiene estaciones fijas. Es el entorno de la Región Caribe. Unas veces, casi siempre, al borde del mar, otras muchas en las sabanas de Bolívar. Siempre hay un horizonte tan amplio que incita al vuelo y, al mismo tiempo, sobrecoge, desampara. ¿Cómo no buscar otras voces? ¿Cómo no dejarse oír? No importan la disonancia, la “inarmonía”. Importan los encuentros materiales y corporales que producen olores fétidos, bramidos, gemidos o cantos; texturas ásperas y suaves; orgasmos o silencios.

42 Lamming, George. *Los placeres del exilio*. Casa de las Américas, La Habana, 2007, p. 16.

43 Burgos Cantor, Roberto. *Juegos de niños*. Ediciones del Magisterio, Bogotá, 2009c, pp. 15-17.

En las ciudades o en las zonas rurales, en los barcos negreros, en los trasatlánticos de carga o en las pequeñas canoas.

En la ciudad del puerto el agua se pierde absorbida por las calles de arena. En los patios, se empiezan a llenar los aljibes. Los pájaros se han escondido en los campanarios, en los aleros de las ventanas. Al inicio de la lluvia las casas y los conventos, las casamatas y los tramos de las fortalezas, los mástiles de leve balanceo en la bahía, las iglesias, el horizonte a veces esperanzador y a veces anuncio de peligros, las negrerías inundadas: la baba gruesa y amarillosa de las pústulas y las cáscaras de la piel podrida de los negros flotando en el barrizal de cieno descompuesto por los excrementos, los orines, el vómito y la sangre lenta y sin fuerza, la trama naciente de calles, callejones, plazas, puentes, partes de un laberinto aún sin hilo, imponiéndose a las ciénagas, lagunas, canales, colinas, arcabucos, penínsulas, ensenadas de mar, playas y acantilados, ese mundo que estaba ahí desde los orígenes de la vida y ese mundo que se levantaba con su ambición de despojo, con sus imposiciones violentas, con sus modos de vida regidos en regla, con sus miedos que lo obligaban a destruir lo distinto, y ahora imperio que extendía su lengua, sus leyes, sus armas, y los divulgadores de una fe que todavía disputaban por los misterios de su doctrina, todo era una sombra entre la lluvia y después, apenas lluvia, cortinaje denso de agua, borra los paisajes conocidos, los paisajes variables, las alteraciones de la luz y los ojos abiertos o cerrados ven lo mismo: un mundo de agua, gris-cangrejo-opaco⁴⁴.

La verdad está más cerca a la voz que fluye que a las cosas que están ahí, fijas, dispuestas para el ojo. El pensamiento es puesto en movimiento por el aliento-respiración-voz que se cuela por ese ento(r) no que lo afecta y que a su paso va sembrando o erosionando. Las voces discurren, se riegan y riegan. De las voces van emergiendo los cuerpos. Del aire surge el volumen. Los cuerpos están ahí evanescentes. Apenas fragmentos de uno acá, otro allá. Suenan los timbres, las entonaciones, los colores, las reverberaciones y las resonancias de esos cuerpos que bailan o se pudren, se aman o caminan o, simplemente, viven. Esas voces aceptan la imperfección y la contingencia, pero claman por ser oídos y comprendidos. Solo así se alivian de la soledad metafísica todas las voces que hace oír este escritor que se emparenta con la palabra metafísica de Artaud.

Burgos Cantor se empeña en que la escritura, esa voz-palabra que se fija en un espacio, el papel, el libro, deje oír su aliento. Toda su voluntad artística se empecina en sonorizar el texto. Quiere que el escritor y el lector no olviden lo primigenio de esa voz: la carne. De esta manera, escritor y lector devienen en rapsodas. Ejecutan el texto. Burgos Cantor teje la forma musical con el contenido narrativo. Atenta contra la estructura mental impuesta por la tecnología de la imprenta, que impuso la relación de la palabra con la grafía, con lo fijo y mudo, para devolverle su sonido carnal, el encantamiento del canto y el sonido del cuerpo. La gramática explota. Se ven sus añicos y al mismo tiempo se

44 Burgos Cantor, Roberto. *Op. cit.*, 2009a, pp. 143-144.

recuperan los ritmos de la respiración de cada voz. A veces desbocados, otras lentos. Unas veces hiperventilación, otras respiración contenida. La letra recupera su movilidad, su humedad, su carnalidad, su temperatura, su salinidad, su acidez o alcalinidad. Las cuerdas vocales se tensan: gaitas, acordeones, tambores, cellos y vientos. Altos, bajos, *mezzos*, contraltos y tiples. Y el cuerpo es, además de huesos y músculos y órganos y piel, fluidos: sangre, saliva, semen, lágrimas. Bien lo decía Mallarmé: “La Palabra presenta, en sus vocales y sus diptongos, como una carne; y, en sus consonantes, como un esqueleto delicado que puede ser diseccionado”⁴⁵.

Parecería entonces que Burgos lo que quiere es cantar cuando escribe. Quiere que del canto erupcione la totalidad, la que *Mnemosyne*, la memoria, puede abarcar; a la que nada se le escapa. Esa totalidad intolerable para los oídos humanos, imposible de alcanzar. Por esta razón, la totalidad estalla en múltiples voces que dicen y se dicen en detalles hasta el infinito. Solo así se aproxima a la totalidad de cada instante de la vida vivido. La totalidad exige polifonía, coro. Cada una de sus voces es inimitable e inapropiable, incluso en su desintegración.

Obdulia Martina 2: vocante en desintegración

Obdulia Martina es una niña-mujer. A diferencia de la voz de Analia, su voz no puede proyectarse encerrada como está, durante la mitad de su vida, en un espacio de tres por cinco metros. Acurrucada en la oscuridad, se sigue por los ruidos y los olores. Solo una persona se atreve a acercarse a su celda: la cocinera. Su cuerpo tarda quince años en desintegrarse. Las primeras señas de la lepra que la carcome se ubicaron alrededor de la boca, ese orificio por donde entra la comida, salen las palabras y circula el aire⁴⁶. Entró a su tumba en vida, mediante un engaño: el juego de las escondidas. Desaparecida por sus padres, por recomendación del médico, sus amigas creen la versión que ellos cuentan: que había viajado a Hollywood para convertirse en actriz. Al final, la cocinera decide hacer justicia y le cuenta la verdad de la suerte de Obdulia Martina a su amiga más cercana, Lina Margarita. Esta hace la promesa de que el día de su boda vendrá a ver a Obdulia, se necesite lo que se necesite.

Obdulia Martina habló mientras sintió rabia por el engaño. Nunca cantó. Cuando el cuerpo ya no era cuerpo, tuvo un último sentimiento: el miedo desnudo, sin rabia.

Sí. Ese miedo final. Manifestación de mi estar. Qué queda [...]. El miedo de regresar al misterio [...]. El miedo de aceptar, hasta aquí llegué [...]. No me sé. Lo insoportable: no imagino [...]. La

45 Mallarmé, Stéphane, “Les mots anglais”, citado por Cavarero, Adriana, en *Óp. cit.*, p. 134.

46 Toda la obra de Roberto Burgos Cantor está atravesada por el problema de la memoria. Podría aseverar que escribe para salvarse de su descomunal memoria. Así puede vivir. Esto, a pesar de que en las entrevistas que le han hecho repite que escribe para no morir.

imaginación me servía para estirar la realidad. La mejoraba [...].
La imaginación salva [...]»⁴⁷.

Y en este sentimiento está sumida cuando llega la amiga al patio vestida de novia. No pestaña mientras los albañiles proceden a derrumbar el encierro. Nadie de la casa de Obdulia se atreve a estar allí, a la espera. Huyen. Ahora ellos, los padres, escondidos de Obdulia Martina. Cae el muro y llega la luz que Obdulia Martina no ha visto en más de catorce años.

Un vaho pesado se riega al sol [...]. Lina Margarita está imperturbable [...]. En la red de su visión deformada Obdulia Martina trastabilla y quiere planear [...]. Lo que Lina Margarita distingue es un cuerpo de piel más blanca que el de las ranas criadas en el fresco de los platanales [...]. Las extremidades son de un tono tumefacto y rosáceo. El cabello es un pajonal abrupto de negro muerto, cae en desorden y llega a la cintura. Se ven los pechos firmes y resecos con granulaciones moradas y un pezón de textura lisa brota como un botón a punto de soltarse [...]. En el rostro gastado y deforme los ojos están cubiertos de lagañas secas y tal vez lágrimas disecadas [...]. Lina Margarita da un paso. La mujer que fue Obdulia Martina no se entera. Bambolea y se aleja un poco del cuarto. La voz de rata importunada en su dominio, voz o ruido, eriza a la novia, canta o grita o reza una tonada. Canta. Ayer lloraba por verte. Canta. Y se acurruca empapada de luz. El pelo la cubre, parece una cortina de estropajos con hongos de liendres. Lina Margarita alcanza a entrever los labios incompletos, el cráter donde estuvo la nariz y los ojos, desprovistos de cejas que miran a ninguna parte. Tristes como ostiones. Quiere decirle: a ti qué te hicieron. Una piedra en la garganta sepulta las palabras⁴⁸.

Eco:

De la historia de Obdulia Martina solo quedaría, dice el autor, la posibilidad de que se compusiese un vallenato, aquello que con tanto ahínco evitaron los padres de esa niña que se acurruca en la oscuridad. Pero se ha ido Alejo Durán. También se fue Pedro García, el que encantó a Roberto Burgos Cantor con “La golondrina”, con la “seguidilla de buscando consuelo buscando paz y tranquilidad” y con “los gestos del hombre y los golpes de la caja con la solvencia de unos dedos de conejos que huían”. No se oirá más su

vozarrón de vaquería que no le mitigaron sus años de estudiante de leyes, y las notas dúctiles que salían por los resquicios de la casa [...]. Supongo —dice Burgos Cantor— que tendrá alborotados a los ángeles con su vozarrón de aguacero disputándole ternura a la realidad, su sonrisa enamorada y la picardía de gavián pollero⁴⁹.

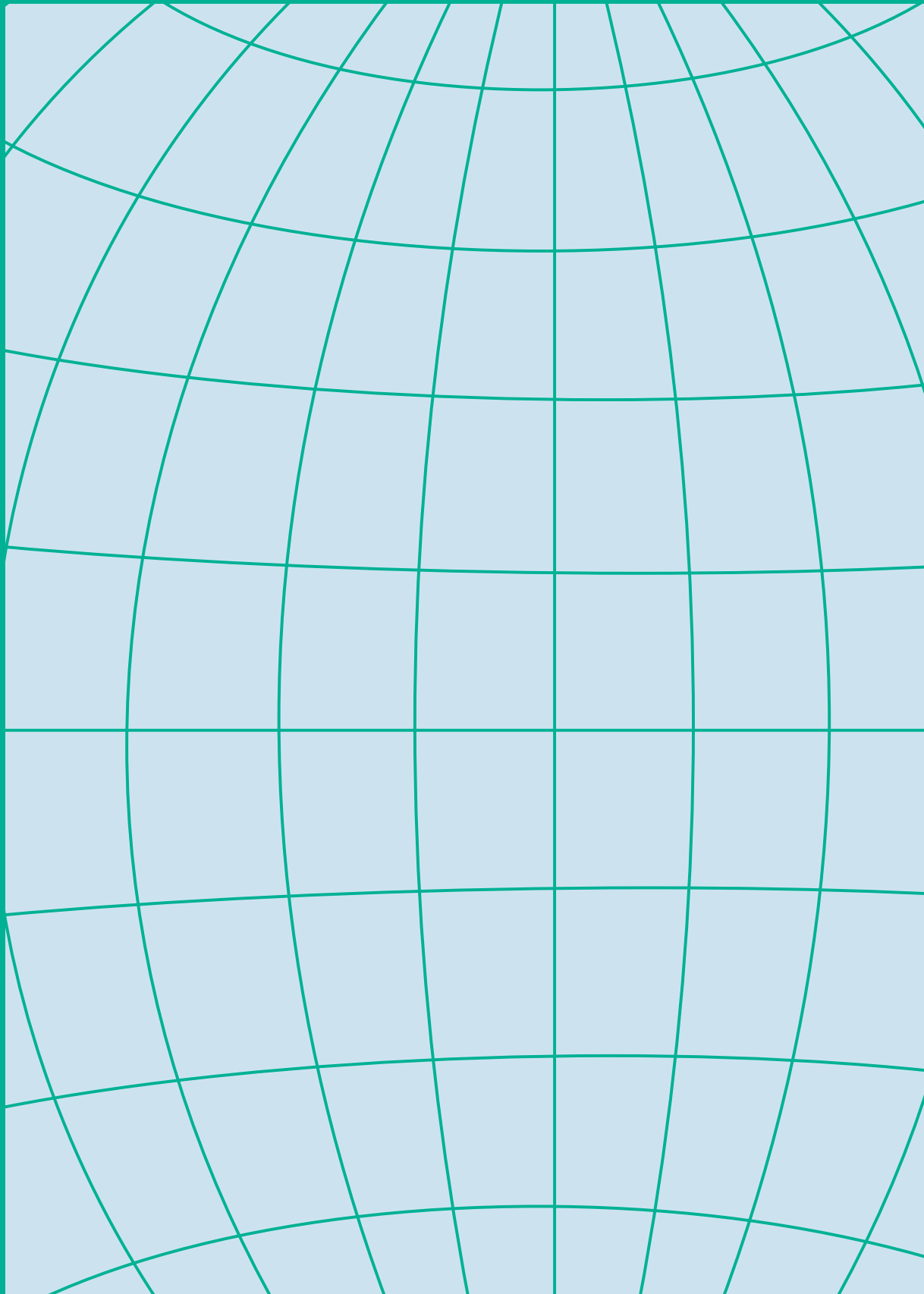
47 Burgos Cantor, Roberto, “Nada ni siquiera Obdulia Martina” en *Quiero es cantar*, Editorial Seix Barral, Bogotá, 1998, p. 166.

48 *Ibidem*, pp. 172-173.

49 Burgos Cantor, Roberto. “Canto y rezo”, columna semanal Baúl de mago, en *El Universal*, Cartagena de Indias, abril, 2007b, p. 4.

Tampoco deja la posibilidad de una máscara o un disfraz. ¿Qué queda entonces? Nada, dice el autor. Pero queda otra posibilidad, dice quien ahora escribe. Que Lina Margarita, desde el fondo de la tierra que se le abrió, pudiese hablar con este chillido de rata que sale de los escombros a la luz canicular; que emitiese un grito como el de Abbey Lincoln, en el fondo de la tierra⁵⁰.

ABBEY LINCOLN



Rescate del vacío

Roberto Burgos Cantor

1-

Quizá con los años y las ficciones que escribe, el autor de ficciones esté más cerca de la particular sensibilidad del mundo que logra, cuando lo logra, en sus novelas, relatos y cuentos, que de los gozos, perplejidades, dificultades de entendimiento que pueda derivar de sus lecturas de las teorías y sistemas con sus poderosos encantamientos para la inteligencia, su gozo por la perspicacia de la reflexión, y casi siempre, en diálogo con ellas mismas, con su entorno antecedente o con el incierto horizonte del porvenir.

Así las lecturas acumulan y amplían un largo, inacabable diálogo o confrontación con ideas y palabras, calman las ansias de las incertidumbres o las profundizan, a veces llevan a la acción.

Las imágenes, sonidos que le llegan en su trasiego de escritor de ficciones al autor o a quien escribe, tocan algo, despiertan más imágenes o palabras, se fugan, o se dejan atrapar y a veces desencadenan algo lejano al raciocinio.

Podríamos entonces aventurar una distinción: el estudioso de la estética guarda, potencia, modifica, un saber. El escritor de ficciones, con disciplina y suerte, tendrá un hábito. Ese hábito configurará el trazo de su lápiz, la dirección de sus letras. Entonces sus ficciones tendrán o no, esa particularidad que denota una revelación, un rescate del vacío o del silencio o de la actualidad, esa que Calvino llamó “un rumor de fondo”.

Este exordio entonces, para traer unos fragmentos que a lo mejor sirvan para apuntalar una de las ideas que expresa Javier Gil en el documento con el cual incitó a esta jornada de reflexión. Dice Gil, después de asediar las relaciones entre estética y territorio: “Así se configura territorio como espacio vivido”.

0-

Al comienzo, es decir, las primeras visiones del mundo, las posteriores a ese remolino de los sueños de vórtice imperceptible y superficie lisa que mientras gira amplía su diámetro y se muestra en su pureza, en su

plenitud blanca de ella misma, y gira y gira hasta encogerse, arrugarse y convertirse en un apretado amasijo de horcones, leños, vigas que chocan, se amontonan y se funden, al comienzo del afuera entonces, daba un poco de miedo.

Exteriores. Día

Venían en grupos y a veces desbordaban el ancho de la calle Real. Esas nominaciones heredadas de la Colonia capaces de bautizar, nombrar con realeza, senderos de tierra, lodazales, caminos de pavimento agrietado entre casas humildes recostadas las unas a las otras para servirse de anclas contra los ventarrones y huracanes y sin castillos ni palacios. La algarabía y los movimientos entre danza, baile, gestos, pretendían sorprender al paseante, al mirón. No siempre se incorporaban a aquello que representaban. Era la comparsa y recorría calles, se detenía en terrazas y plazoletas. Avanzaban al paso del calzado nuevo, tacones altos en punta y los pies grandes embutidos a la fuerza. Más que caminar o desfilar hacían un esforzado equilibrio. Eran varones vestidos de mujeres. Lloraban. Quedaban extrañas las carteras de cuero brillante, bajo las axilas, en los cuerpos musculosos que imitaban la delicadeza; los pañuelos diminutos y bordados; el rojo intenso cubriendo los labios y delineando una incitación al beso; los polvos de color rosa en las mejillas y las bellotas como esponjas que sacaban de las polveras con espejo: estaban en las carteras de fiesta que se veían apretadas por los antebrazos contra los pechos falsos de exhuberancia aparente para cubrir las decoloraciones del sudor; las pelucas anudadas de pelos recogidos en los salones de belleza de los barrios y sostenidas con cola de carpintero encima del hule de un gorro de natación o improvisadas con un trapero de trenzas teñidas, o una pava con pluma verde de papagayo o una gris con ojo misterioso y de mala suerte de pavo real. Quedaba extraño el embarazo: una caja de cartón debajo de las telas creaba un vientre imposible de camada de creaturas. Era una de las apariencias más raras porque el hombre reteñía su bigote que no disimulaba y anunciaba la inminencia del parto con el tamaño de desmesura del vientre, y con un tetero de veinte onzas y chupo de caucho con la leche del ron ámbar de los alambiques de las islas.

2-. Interiores. Entendimientos

Daba un poco de miedo. Qué significado podía tener, si lo tenía, este volcamiento en otra posibilidad de vida que implicaba un cambio casi total. Los vozarrones de trombón se aflautaban; las maneras de fuerza sin control quedaban prisioneras en las filigranas de aire donde el destino del gesto juega a la digresión, al rodeo, a la posibilidad abierta de lo inconcluso, del arrepentimiento, del intento otra vez ¿?

Refugiado en la sombra de la casa, con la protección de los barrotes de las ventanas, escoltado por la mujer morena que quedaba en las casas a cargo de los niños, veía pasar la comparsa, el hombre-mujer que se asomaba a la ventana y le decía a la mujer morena si quería venirse a cuidar el niño que iba a parir. Preguntaba si su hombre quien la había

abandonado estaba escondido por allí. Ella le regalaba una tajada generosa del bloque de queso amarillo de Holanda y le decía con ternura traviesa: ¡Cómetelo para que el ron y el sol caliente no te adelanten el parto o te hagan abortar!

0-. Ahora bailan al son de la banda: combinación de gaitas y saxofones, tambores y clarinetes, voces y flautas, campanas y guacharacas.

Avanzaban al paso de los pies descalzos y casi desnudos. El casi lo ponía el calzoncillo. La piel blanca la cubrieron de polvo de carbón y betún negro y algunos colgaron un pedazo de cadena en su cintura. El sudor como perlas transparentes sale de debajo de la tintura espesa y ruedan lentas. Tienen las palmas de las manos embarrutadas del color recién adquirido y las apoyan con deliberación sobre los muros blancos de cal y queda el croquis negro con las líneas sin color del destino expuestas al ojo de las gitanas y las adivinas y las quirománticas con sus peceras vacías como bolas del porvenir, sus naipes marcados de puntas arrugadas, sus bebedizos de ron con toronjil. Este grupo lleva un cartel y se lee: “El negrito del batey. El trabajo lo hizo Dios como castigo”.

La banda interpreta el merengue. El zangoloteo sigue las notas. La armonía tiene algo de vértigo, de precisión en los movimientos, no se tropiezan con nadie, con nada, es tal vez la revelación de atraparse a sí mismo, de encontrar el vacío, ese lugar de revelación y fundaciones.

El miedo es porque el color negro ensucia, mancha, deja la marca de su cercanía, su toque. Será el negro de la noche. Será el negro que deja el fragor del fuego. El negro tan escondido en este territorio de templos y casonas de comercio, de hostias blancas, y albayalde en los muros y paredes, de sangre absorbida por las piedras de las fortificaciones. Los labios de mucosa suave a veces los cubren con pintura labial de dalia negra, morado intenso. Y los ojos de viveza acuosos, de ostras en superficie distinta a la de los manglares y su temblor de agua, brillan con intensidad enamorada.

3-. La mujer morena, mi protectora de esta explosiva exterioridad sin explicaciones, me dice al oído: ¡Son los negritos. No tengas miedo. Se untaron de libertad!

Desfilan, algunos, por la ventana y hacen muecas como si la máscara se burlara de lo que cubre. También los llaman los diablitos. Miro a la mujer morena quien ha oído la voz en la calle que llama a los tiznados los diablitos. Me explica: la candela del infierno los quemó, están tostados.

0-. La comparsa da vueltas y mezcla a los grupos. Los hombres-mujeres, los blancos-negros están lejos de la ventana. Se acercan otros: están cubiertos por una bata como de hábito religioso en tela ligera, roja, verde, negra, y una cubierta que termina en punta de cono, como antifaz de verdugo les cubre la cabeza. Tiene las aberturas de los ojos y la nariz y la boca y la tela en corte de triángulo cae sobre el pecho. Es parte de la bata. En la espalda, cosida a la tela la figura de una calavera, blanca, sobre un par de huesos húmeros puestos en forma de X. Es el disfraz, debo preguntar a la mujer morena qué es disfraz ¿? qué más se ve en las comparsas. Ella me dice: disfraz es convertirse en otro sin olvidarse de uno. Es ser dos.

Estos son los capuchones, algunos combinan dos colores por mitades, izquierda y derecha. Ponen la voz en falsete, chillona o broca, afeminada

o rugidora. Así era el uniforme de los castigadores de Dios, la policía del tribunal de los curas, dice la mujer.

El miedo no desaparece. Dan susto tantas figuras moviéndose, desconocidas. Buscan a quién quemar o poner en el potro de torturas. Fantasmas sin flotación. Fantasmas de tierra.

4-. No es un disimulo. Esta proliferación de vestidos que me causaron miedo y a otros risa viene de una historia que en sus restos, en su horror, es sometida por los habitantes del presente. El disimulo la domestica y su extemporaneidad le quita el respeto. Será revancha, señal de no pertenencia y que esta piel endeble del disfraz apenas muestra un opuesto que no se fundió y que apenas sirve para continuar la búsqueda del uno ¿? Habrá acaso un uno primigenio perdido en los misterios del origen y cuya aparición solitaria no requirió de fundiciones ¿?

Territorio de opuestos que la comparsa extiende y amojona. Acuñó en mí al otro. Lo distingo sin destruirlo.

La comparsa y su panorama de lo que un juglar denominó el mundo historial también está poblada por reyes de cartón y princesas de papel; por caras blancas de albayalde; por indios de arcos y flechas inofensivas y plumas de pato en el cabello; por sacerdotes con bendiciones sacrílegas; por señoritas de cabaret y su paraguas para hacer la noche eterna; por piratas de cofre vacío; por soldados de las guerras de independencia que le dieron media pierna al Estado; por bailarinas de faldas escasas de tela de mosquiteros sostenidas como sombrillas con alambres de colgar ropa; por saltimbanquis y funámbulas sin red de protección; por enfermeros sin ambulancia y una jeringa llena de ron oscuro; por payasos, sin jirafa ni oso ni foca, sin risa, que lloran al sol y enseñan la perversidad de reírse del sufrimiento ajeno y acompañados por alguien, un Sansón sin Dalila que les da patadas en las nalgas de almohadas viejas.

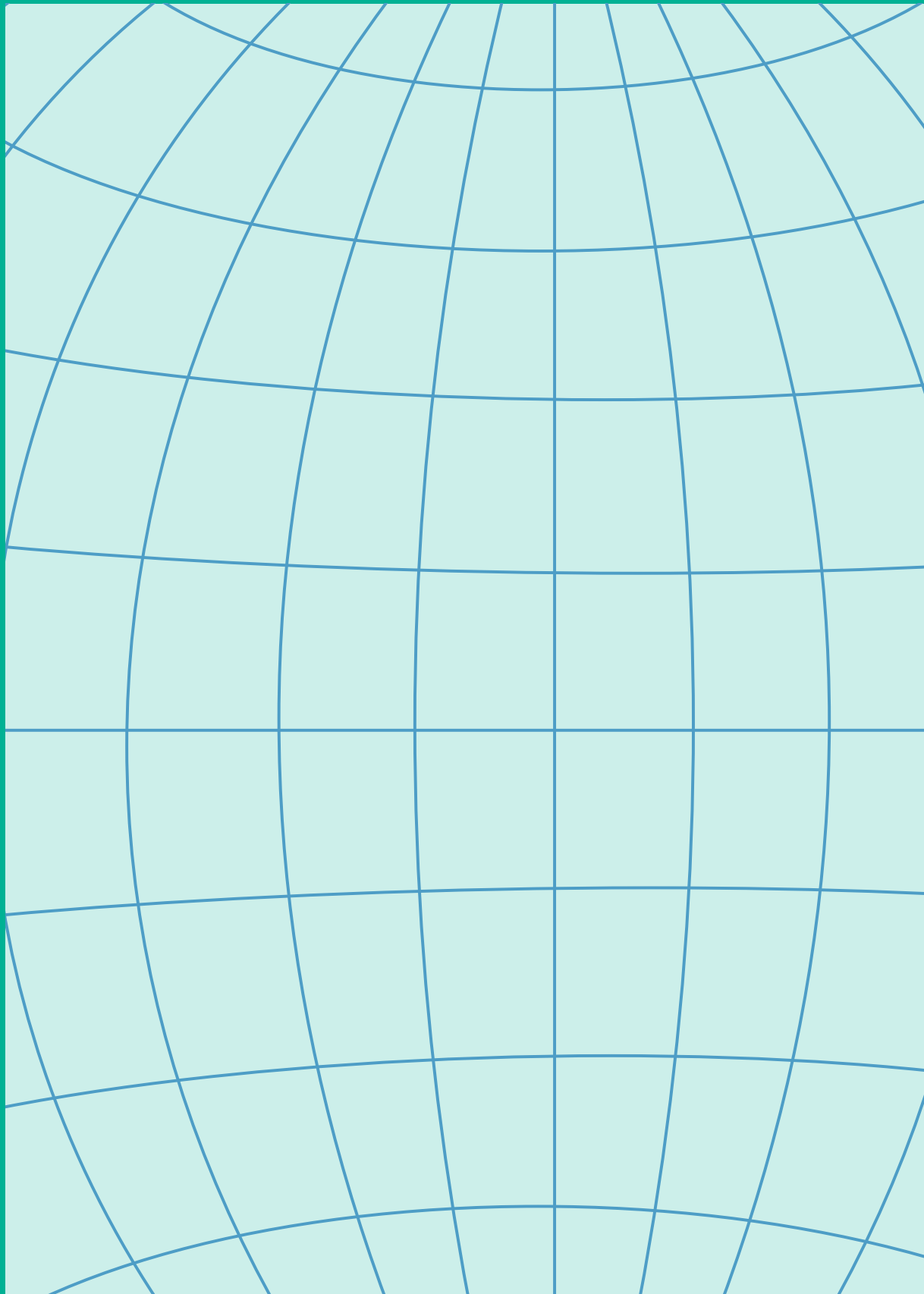
En el mundo historial se asoma la actualidad. Un general con insignias de hojalata y espada de madera. Un preso con su uniforme de rayas y la sentencia que lo condenó colgada del cuello reposa en el pecho. La mujer acuchillada con la oxidada chambelona de cortar banano incrustada en un seno.

Cada quien en estas visiones ha incorporado su contrario, su otro, su oposición, su complemento. Visiones complejas que anuncian una totalidad construida de opuestos.

Se van por la calle Real, merodean por el malecón, el fragor del mar trae y se lleva la murga. Sus trajes y sus trapos, sus ocultamientos y sus nuevas imágenes. Otra vez los días y las noches, el mundo de movimientos sin énfasis, el oleaje del mar carcomiendo las orillas. Cada quien en su cada quien.

0-. Una noche, de esas en que el silencio es protegido por la música sorda que convierte el malecón, los patios de almendros, cauchos y el tejido de las verdolagas sobre la arena, las casas con sus albercas y carboneras, los oídos de la gente, el sueño, el reposo de las marimondas y la alerta quieta de los perros, en un laberinto de caracol, la música sorda del antiguo aullido del mar, ronda que ronda, no encontré la bacinilla, junto a la cama, para una de las urgencias nocturnas, el peltre salvador.

Entonces la vergüenza más poderosa que el miedo a la noche me obliga a poner los pies en las baldosas frescas, mojadas ya por el relente del salitre, su lengua universal que lame cuanto tropieza y salgo a buscar el cuarto de baño junto al patio. El silencio más el estertor del mar hacen más silencio. La luz de virutas de la luna convierte el patio en un paisaje de cenizas transparentes que asusta. En el centro del patio la mujer morena, ahora más plata gris de pescado que morena, está desnuda, con los años sabría que su semejanza era con la medusa y con la iguana...



Los territorios de la vida.

Interpretación de la cosmovisión wayuu desde una mirada poética

Miguelángel López-Hernández
(MALOHE-VITO APÜSHANA)

Introducción

“Abya Yala” es un término propio de la cultura indígena Kuna-Tule (que habita en el occidente colombiano, Chocó, y en el Caribe panameño), cuyo significado remite a una variada interpretación sobre la Tierra en sentido amplio: “Tierra en plena madurez”, “Tierra de sangre vital”, “Tierra alargada de todos”, “Tierra de amplio horizonte”. Esta expresión la utilizaremos aquí en reemplazo del nombre América, es decir, identificaremos nuestro continente con ese nombre.

En Abya Yala se tejió, durante miles de años, una visión de mundo que privilegiaba la espiritualidad por encima de la razón-lógica del hombre. Esta característica no es única de dicho continente, dado que aún encontramos esta particularidad en numerosos pueblos de África, sur de Asia y Oceanía. Esta visión la llamamos “Esfera Natura/Cultura”, en la cual el Hombre es naturaleza y nunca se escinde de ella.

Durante aproximadamente cuarenta mil años el *Homo sapiens*, en Abya Yala, construyó estructuras cosmogónicas que explicaban su ser y estar en el mundo a partir de su origen biológico, su entorno mediato e inmediato y su relacionalidad con la ausencia implícita. Desde ahí fluyó el “pensamiento mágico” de Abya Yala, llamado así porque incorpora la dimensión de la superracionalidad como eje giratorio de la órbita humana.

El pensamiento mágico establece los parámetros de la vida desde las energías cósmicas, que forman espacios propios con rasgos muy particulares —que deben ser interpretados en su justa proporción para ser vividos—, como el espacio del “origen remoto”, el espacio de lo “invisible/oculto”, el espacio conector del “sueño”, principalmente. Estos espacios son asumidos como verdaderos “territorios” donde se habita, se demarca, se tributa, se muere tal como se hace en el territorio comarcano de la familia; de ahí, la permanencia del pensamiento originario de los pueblos indígenas de Abya Yala durante siglos y su concepción holística de la Tierra.

Tal es el contexto reflexivo en el cual se mueve mi pertenencia y se desarrolla mi pensamiento al elaborar esta ponencia, diseñada como recorrido indagatorio del ser colectivo identitario.

Territorios de la vida

En la cultura wayuu la vida (*kataa o'u*) es un entramado de energías cósmicas: *juyaa* (lluvia), *jouktai* (viento), *ka'i* (sol), *mma* (tierra), entre otras. Ellas, a su vez, provienen de distintos espacios interrelacionados de la Vía Láctea. Estos espacios se asumen como territorios intersegmentados que se transversalizan por la acción misma del hombre, quien las incorpora en su conciencia de ser y estar. Esta incorporación se entiende desde la figura simbólica del tejido. El hombre y su entorno es un tejido, un chinchorro cósmico en el cual se vive como réplica, como tejido a escala menor; por tanto, la vida es un tejer continuo, un tejido de alientos, de sangre, de carnes; “saber vivir es saber tejer”. La trama esencial va desde el nudo del “origen” hasta el nudo de la “segunda muerte”, pasando por el nudo de la “tierra-comarca” (*woummainpa*), de la Madre, la pareja, los hijos, los oficios, los valores y la muerte en *jepira* (primera muerte, la muerte física).

El tejido de la tierra o el vivir de los territorios se comprende desde tres dimensiones básicas:

La dimensión del origen o lo invisible: (*Ja'yaa*) es el territorio del “principio remoto”, de donde sale el hálito ancestral. De allí se rigé el diálogo con los espíritus mayores, los espíritus de lo sagrado, de los cuales los espantos y las apariciones hacen parte. Bajo el nombre del *Ii* y de lo *pulasü* se identifica constantemente en la cotidianidad wayuu y, sobre todo, en el quehacer de las mujeres sanadoras (*ouutsü*).

La dimensión de lo onírico: es el territorio conector entre lo invisible y lo visible. Mediante el sueño se sostiene el diálogo entre los muertos y los vivos, se desarrolla el lenguaje de todos los seres vivos, conducido hacia el buen vivir colectivo. Se le conoce con el nombre de *lapu* y exige intérpretes permanentes para traducir sus particularidades y múltiples posibilidades. Desde este territorio se activa el diálogo de la memoria con el olvido.

La dimensión de lo visible o vigilia: es el territorio de lo humano mortal, formado por tres comarcas o subdimensiones que otorgan la configuración del círculo a la vida humana:

- La comarca de lo abisal: es el mundo de lo subterráneo y toda su estructura, sus órganos, sus líquidos, sus ombligos; es el mundo de lo submarino y su misterio implícito. Todo ello representa el mundo adentro del territorio humano.
- La comarca de lo ancho: es el mundo de la superficie, del suelo, de las olas, de las brisas. Es la comarca de lo tangible, de los sentidos físicos, es la estructura de los pasos, el escenario de la cultura, el punto de convergencia de lo mortal.
- La comarca de lo alto: es el mundo de arriba, el cielo, el aire, la luz. Es la comarca del aura protector. El árbol es el símbolo que mejor representa a estas tres comarcas y el hombre es como el árbol: raíces (mundo abisal), tronco (mundo de la superficie), copa (mundo de lo alto).

Las energías o entes espirituales de estos territorios sobreviven solo si están en permanente diálogo: en la conciencia del hombre se hace posible.

El territorio **origen/invisible** (el *Ii* o lo infinito en la cultura wayuu) es el ancestral, maná de los territorios.

El territorio **onírico** (*lapu* o el soñar) es el “depósito de la vida”, el nudo entre el nido y la mortaja.

El territorio de lo **visible/vigilia**:

- Abisal (*aa'in* o el “corazón que sostiene”): es la estructura de los órganos internos de la vida visible.
- Ancho (*akuaipa* o donde crecen las maneras de ser): es el espacio para el encuentro humano.
- Alto (*aytu* o el cielo/firmamento): es el “espejo-camino” hacia el punto de regreso. El rostro del tiempo.

El concepto de territorio en las comunidades indígenas remite siempre a un universo de territorios, donde se retroalimentan hacia una renovación constante espacio/tiempo, funcional y mágica a la vez. Es una relacionalidad cósmica, entramado de caminos que representan distintas dimensiones que estructuran la vida en su totalidad y son recorridos más allá de su naturaleza física.

Relación entorno y pluralidad: el entorno, familia extensa circular (tejido de la pertenencia)

La dimensión de lo visible es llamada, de igual manera, el mundo *akua'ipa*: lugar donde se producen las maneras de ser, el entorno. Es el otro cuerpo de la familia extensa: “Se es componente natural de la Tierra”. Estar vivo es vivir “con”. Esta preposición nos lleva a la convivencia, a la con (m)-penetración, a la con-sustancialidad. Ello se simboliza mejor en el arte del tejido: “La familia está tejida desde los hilos maternos y diseñada con las agujas de los oficios y el ambiente”.

- El mar, por ejemplo, nos diseña hombres con palabras de sal, brazos del viento y en sus rostros se reflejan los pálpitos de los tres horizontes conjuntos: cielo, tierra y agua.
- El monte de la sabana nos diseña gente que lleva los caminos en las manos.
- Los cerros y sus hondonadas diseñan gente desde el silencio del sueño, dibujante de mitos y de grandes relatos que impone la palabra.

Esta palabra nos dice que, así como la más profunda sed se calma solo en los pozos del corazón, toda familia wayuu está precedida y acompañada de las otras familias que viven en el hogar de la naturaleza: familia de las aves *Iisho*, familia *wainpirai*, familia *wuluui*, familia de las serpientes *kasiwanou*, familia de los árboles *kute'ena*, familia de los bejucos *warara*, familia de las plantas medicinales. Cada una de estas familias de seres específicos desarrollan un código de comportamiento y mensajes cuya interpretación y creación se vuelve imprescindible: comunicación. En ello es fundamental en el ejercicio de la contemplación; allí, los sentidos de las personas se activan al máximo de sus potencialidades y, de acuerdo con sus experiencias, decodifican los mensajes de la familia extensa circular: la palabra polifónica del entorno.

El ser Wayuu está en permanente lectura del entorno inmediato y su comprensión signa su camino cultural, su lugar en el mundo. Es larga y profunda la construcción de saberes en La Guajira, desde los primeros asentamientos humanos —once mil años aproximadamente¹—, desde los inicios de las sociedades agrícolas en las orillas del río Ranchería —unos 2.500 años atrás—; y los numerosos pasos de voces de caquetíos, coanaos, guanebucán, makuiras, que han sido tejidas por el pensamiento wayuu proyectando una cotidianidad de saberes que señalan, entre otros, cómo las hormigas anuncian las lluvias o cómo los sonidos del canto del pájaro *utta* arrulla a los niños y cómo el viento, en sus distintas direcciones, pregona las rutas de los peces o, también, el olor de los espantos como el *epeeyüi* y el *marüla*z.

Así lo expresa Atala Uliana (poeta wayuu) en su poema “Tawala”:

Escucha el secreto de los sapos y el murmullo del monte,
que tu sangre se mezcle con los ríos y el canto de las aves...
vive libre con la dulce voz de la Madre Tierra³.

Ello es así por el eje imantado del pensamiento wayuu: la reciprocidad. El concepto de la reciprocidad permite al wayuu decodificar esa “otra lengua mía”. El “habla de la naturaleza” marca el tono de cada colectividad que la “escucha”. En este contexto una ranchería wayuu no es un breve espacio repartido entre un grupo de gente con funciones mecánicas; una ranchería es el microcosmos de una manera de ser, que está asociada con el entorno desde el control del sueño que proporciona el anuncio o clarividencia, la previsión, preservación, comunicación,

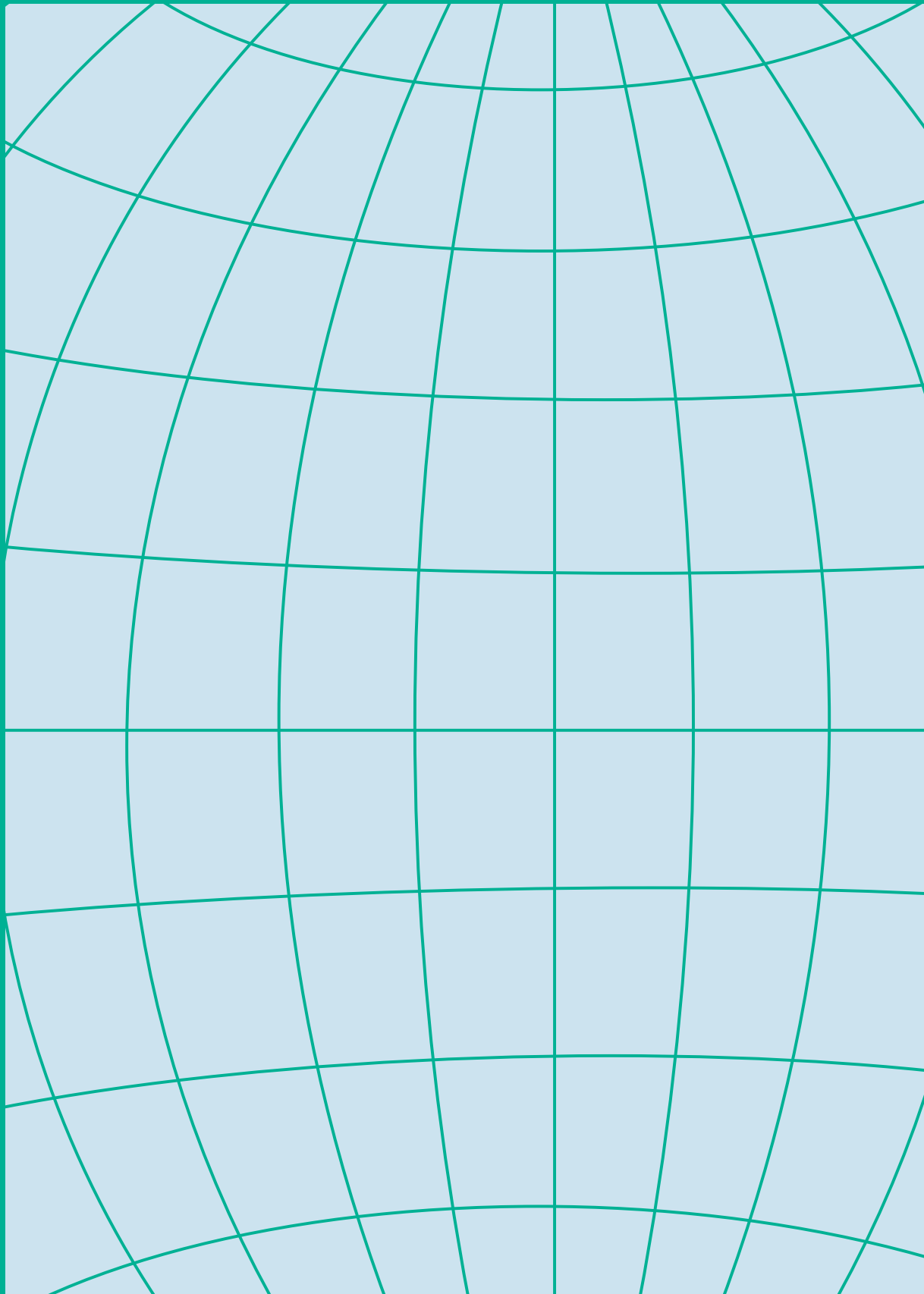
1 Socarrás, José Luis. Conferencia “¿Arqueología para qué?”, 2003.

2 *Epeeyüi*: hombre-Jaguar. *Marüla*: presencia invisible muy temida.

3 Ferrer, Gabriel y Rodríguez, Yolanda. *Etnoliteratura wayuu. Estudios críticos y selección de textos*. Ediciones Uniatlántico. Bogotá, 1998,

reacomodación, renovación y engloban un control de calmas junto con esa otra familia extensa: “el entorno o *woumain* (nuestra tierra).

Frente al lema de “progreso lineal infinito” se establece el concepto del “pensamiento circular”: en él volvemos al amanecer en cada sueño de la noche; en otras palabras, así como a cada invento material del hombre se le anexan unas “instrucciones de uso”, también se le deben imponer unas “instrucciones de adopción y domesticación”, en los que la palabra y la piel de la gente se reflejen soberanos. Es decir, se busca “amansar” los objetos de cualquier tecnología antes de que estos dominen y subyuguen a la naturaleza. La familia y el linaje de cada wayuu dependen de su diálogo con la familia extensa del entorno natural. “De la naturaleza y su lectura, el wayuu señala su camino en el mundo”.



Un Caribe sin melanina.

¿De qué Caribe me habla usted?

Manuel Zúñiga M.

Recuerdo que Geografía fue una de las asignaturas favoritas en mi paso por primaria, por aquello de conocer lugares extraños gracias a imágenes y descripciones que me ubicaban en un lugar del mundo. Este lugar, que al parecer aún habito, se me presentaba generalmente sobre un mapa, como un espacio de color amarillo delimitado por una línea larga y sinuosa, más arriba de un conjunto de otras manchas de colores. Tiza en mano, mi profesora señalaba sobre la cartelera plastificada el contorno del lugar al que pertenezco, además de los países vecinos y el mar Caribe. Aunque entonces solo podía reconocer ciertos olores, territorios y paisajes de la Cartagena de los años ochenta, mi cuaderno lleno de dibujos y mis buenas calificaciones confirmaban lo que un día ella me había señalado. Creo que, a pesar del magnífico ojo satelital de Google Earth sobre el mundo, igual que antes hoy podemos caer en la tentación de crear mundos señalándolos con el cursor.

No se debe subestimar, en los estudios culturales, antropológicos y económicos sobre la costa norte colombiana, los complejos procesos contemporáneos de construcción de sentido sobre *espacio* y *pertenencia* a la Región; esto, en relación con supuestos imperantes originados en la formación temprana o en discursos actuales que resisten, tal vez, ante el temor de que el aparato educativo-cultural colapse y arrase lo construido con tanto esfuerzo. El presente ensayo procurará distanciarse de la idea de lo Caribe desde la dimensión geográfica y cultural formal para determinar su significado en el presente.

Simular mapas

Si bien le debemos a la “historia blanca” y su imaginaria el supuesto canibalismo de los prehispánicos, y el nombre del mar interior como Caribe, vemos que en 1995, Gustavo Bell Lemus entendió la desaparición de la palabra “Mar Caribe” de los mapas del Instituto Agustín Codazzi,

como evidencia discriminatoria de las élites del país andino, dejando ver con ello que lo Caribe, como discurso de identidad, es una reciente invención. Pienso que en el afán de diferenciación y reivindicación precisamos de un pasado visible, un continuum visible, un mito visible de los orígenes que nos tranquilice acerca de nuestros fines, pues en el fondo nunca hemos creído en ellos¹.

Pero en el ejercicio de definición de lo Caribe hay otro tipo de intereses, no precisamente históricos. Independientemente del afán imperialista que, en el pasado, impulsó a ingleses y franceses a mapear la cuenca, o más recientemente, como una estrategia de exclusión del país andino, en la actualidad con lo Caribe se busca aglutinar fuerzas, de tipo intelectual y geopolítica, encargados de gestionar para la Región mayores oportunidades de progreso y desarrollo, superando el actual rezago en materia económica que la caracteriza. Por lo tanto no fuimos Caribes sino hasta cuando fue necesario.

Bajo la anterior hipótesis la cultura, entendida como un entramado de sentidos y poder integrador, reúne elementos tentadores útiles para hacer del discurso de integración regional un asunto digerible y cotidiano, construyendo una realidad Caribe. Al respecto y como reflexión cito a Jean Baudrillard:

Hoy en día la simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación, según modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio...².

Región sobre territorio - Hermanos al rescate

Como vimos, el plano hiperreal de la simulación proyecta una duda razonable sobre las razones de lo Caribe, pero más allá de lo filosófico, existen múltiples situaciones recientes de gran impacto mediático que evidencian un reiterativo temperamento transgresor justamente sobre

1 Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós, Barcelona, 1978. Al respecto Baudrillard dice: “Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. Pero la cuestión es más complicada, puesto que simular no es fingir: ‘Aquel que finge una enfermedad puede sencillamente meterse en cama y hacer creer que está enfermo. Aquel que simula una enfermedad aparenta tener algunos síntomas de ella’. Así pues, fingir, o disimular dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, solo que enmascarada. Por su parte, la simulación vuelve a cuestionar la diferencia entre ‘verdadero’ y ‘falso’, ‘real’ e ‘imaginario’. El que simula, ¿está o no está enfermo cuando muestra ‘verdaderos’ síntomas? Objetivamente, no se le puede tratar ni como enfermo ni como no-enfermo. La psicología y la medicina se detienen ahí, frente a una verdad de la enfermedad que no se halla en lo sucesivo”, p. 8.

2 *Ibidem*, pp. 5-6.

las estructuras ideológicas y políticas que procuran consolidar discursos de integración, desestabilizándolas y generando incertidumbre locales y globales, síntoma que las desajusta repetidas veces (no necesariamente las mejora pero sí exigen su revisión).

Antonio Gaztambide, investigador de la Universidad de Puerto Rico, identifica cinco tendencias de construcción de Región, a veces es determinada por imperios, otras por acciones frente a los imperios; en algunos casos, debido a razones geográficas, académicas o intelectuales; todas más o menos teñidas por la geopolítica y aparecidas en un período que coincide con la implementación de la política internacional de diferenciación entre América Latina y el Caribe, establecida en 1945 por Estados Unidos.

Los centroamericanos, por ejemplo, no se concibieron una identidad internacional caribeña hasta que se vieron forzados por la contraofensiva estadounidense sobre Cuba, Nicaragua y Granada en los años ochentas. Aquello dio paso a la formación del Gran Caribe, es decir, la suma de lo insular y de Venezuela (más recientemente, se incluyen partes de Colombia y de México), lo que confirma la idea de que el Caribe ha sido un invento del siglo XX.

En este proceso también ejerció influencia la consolidación de los bloques económicos; el proyecto de la Asociación de Estados del Caribe (AEC) procuraba poner a sus integrantes en mejor posición para negociar. Como si esto fuera poco, las dinámicas sociales obedecían a sus propios impulsos, muchas veces en contravía con los propósitos integracionistas que buscaban hacer frente a las hegemonías regionales e internacionales. Como caso simbólico, el 24 de febrero de 1996, cuando la Fuerza Aérea de Cuba derribó dos aviones civiles pertenecientes a la ONG *Hermanos al Rescate*, que penetraron repetidas veces el espacio aéreo cubano. Aunque la información sobre la zona donde se produjo el incidente es contradictoria, sé sabe que en otra ocasión hubo un vuelo rasante sobre La Habana³.

La segunda generación de inmigrantes cubanos asentados en Florida fundaron esa organización solidaria (similar a Médicos sin Fronteras) para brindar apoyo humanitario básico a los balseiros fugados del régimen. Esa asistencia consiste en orientación, ayudas alimentarias y kits de primeros auxilios, la cual ofrecen en altamar, (pues solo los desertores pueden ser acogidos por la llamada ley de “pies secos”) La iniciativa fue una reacción a el total desinterés regional por atender esa calamidad que, debido a su naturaleza, solía ser objeto de persecuciones políticas y judiciales (inclusive, muerte tanto en tierra firme como en la inmensidad de las aguas internacionales, nuevo territorio de nadie). En el comienzo, cuando aún no había conflicto con el Gobierno cubano, ejecutaban sus funciones en avionetas Cessna. A partir de 1994⁴ sus acciones llegaron más lejos, dejaron caer sobre La Habana pancartas y folletos de propaganda antigubernamental y llamando a una sublevación popular. Desde entonces, Cuba los acusa de violar leyes sobre la privacidad en el espacio aéreo, a lo que el Gobierno de Estados Unidos no prestó mucha atención.

3 Disponible en: <http://es.wikipedia.org/w/index.php?oldid=25363966>.
Consultada el 5 de abril de 2009.

4 *Ibidem*.

Con motivo del aniversario del inicio de las luchas por la independencia, El 24 de febrero de 1996 partieron del aeropuerto de Opa Locka tres avionetas hacia Cuba. El Gobierno cubano ordenó la salida del MiG-29UB 900 y un MiG-23 para detener a los aviones⁵. Desde ese momento la historia posee incoherencias. Primeramente se lanzó una bengala cuando ya era perceptible la presencia de estos cazas supersónicos; los aviones solicitaron apoyo a las fuerzas armadas estadounidenses, pero no autorizó la intervención de los F-16; dos aeronaves fueron derribadas con misiles aire-aire de las cuales no quedaron restos, aunque el líder de la organización, José Basulto, logró escapar⁶. Por otro lado, el Gobierno de Estados Unidos ocultó durante diez años que Raúl Castro fue el responsable de planificar y ordenar la voladura de las dos avionetas de Hermanos al Rescate, según declaró Basulto. Denunció también que el ataque de la fuerza aérea cubana ocurrió en el espacio aéreo internacional, y citó un informe de la Organización Internacional de Aviación Civil de las Naciones Unidas (OACI), fechado el 26 de junio de 1996.

Los conflictos sobre los límites fronterizos, flujos migratorios y las regulaciones respectivas elevan al plano ideal, romántico, cualquier discurso o intento sobre unidad regional, posibilidad sobre la que pesa también la herencia colonialista de dominación, resentimiento y venganza no resueltos. Los principios de convivencia colectiva se formulan en términos de Nación y Soberanía, entre radicalismos y desconfianzas que se quieren enmascarar bajo razones culturales; puede decirse con Boudrillard que: “Lo característico de toda tensión de fuerzas es disimularse como tal y lograr toda su potencia precisamente gracias a este disimulo”⁷, porque raras veces las dinámicas culturales son las razones que influyen en la política y la economía, o afectan las decisiones que se toman en esos ámbitos. ¿Acaso el Caribe de Celia Cruz⁸ es el mismo de García Márquez⁹? La Cuba imposible de Celia quien no

5 Disponible en: <http://urrib2000.narod.ru/EqMiG29.html>. Consultada el 5 de abril de 2009.

6 Disponible en: <http://ecodiario.economista.es/mundo/noticias/870968/11/08/Socorristas-cubanos-de-Hermanos-al-Rescate-venden-avion-y-cambian-metodo.html>. Consultada el 5 de abril de 2009.

7 Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós, Barcelona, 1978, p. 32.

8 Esta es la transcripción de un segmento de una estrofa de la canción “La Cuba mía”, interpretada a tres voces por Willy Chirino, Reutilio y Celia Cruz, que muestra el dolor, la nostalgia por volver, y en quienes la escuchamos, causa la frustración por la muerte de Cruz: “Quiero pasear sin amarguras, por las calles de tu recuerdo, y rescatar por fin al niño, perdido en mis pensamientos. Porque el tiempo y la memoria, juegan juntos en esta historia... quiero volver sin mirar atrás, poder vivir para perdonar, quiero sentir, quiero regresar a la Cuba mía...”.

9 En una entrevista concedida a Silvia Lemus titulada “El barco donde estaba el paraíso” y publicada por el diario *El Tiempo* el 16 de enero de 1994, Gabriel García Márquez dijo: “[...] cuando llego al Caribe todo mi organismo empieza a funcionar de otra manera y mejor, como si lo hubiera puesto otra vez en su medio ecológico, del cual lo saco con frecuencia. Me voy a Bogotá o a México, que están a dos mil y tantos metros de altura, o me voy a Europa, que culturalmente es otra cosa por completo. Y cuando vuelvo aquí todo empieza a funcionar bien y empiezo a pensar mejor. No he escrito un solo libro que

alcanzó a volver aunque fuera su último deseo antes de morir en 2008. Es el mismo Caribe parcializado que reproduce resentimientos y diferencias en su afán democratizante. Por lo anterior los Gobiernos tienden hacer mayores distinciones, creando asociaciones o de grupos de países por afinidades y animadversiones comunes. Ante la dificultad de establecer la integración ¿de qué podrá tratarse entonces? Veamos pues.

Plantación y globalización

Si se tratara de encontrar elementos comunes entre las culturas caribeñas, tenemos que fueron creadas por grupos humanos en conflicto permanente con el sistema dominante y que hubo plantaciones esclavistas en la mayoría de las formaciones sociales bañadas por el mar Caribe. Esta tendencia de la Plantación no se cierra a la anterior determinación geográfica, sino que puede incluir, por sus características, partes de otros países (desde el sur de Estados Unidos hasta Brasil). También habría que mirar lo que Jean Casimir llama la “contraplantación”. “Lejos de edificarse a partir de estilos de vida impuestos por Occidente, esta región inventó otras formas de vida para superar los estragos causados por la sociedad esclavista”¹⁰.

La cultura caribeña, según esa teoría, es una respuesta a la sociedad de plantación, no es la cultura de la sociedad de la plantación. Esta tendencia reconoce una identidad etno cultural mestiza pero marcadamente afro-americana: la Afro-América Central¹¹. Retornando al plano colombiano y dejando la discusión abierta sobre si la identidad hasta aquí explicada sea la manera de sentirse incluido, la plantación no sucedió como en el resto de la Región, más allá de posibles restricciones de tipo ambiental o climáticas, debido a la política imperial española, su preferencia por los metales preciosos y el sistema de intercambios que reguló la política comercial con sus colonias; de igual modo determinó, en gran medida, el momento en que sus posesiones en el Caribe insular hicieron la transición hacia este sistema productivo.

Resulta irónico constatar cómo la Región presenció un relevo imperialista, de tal manera que los impactos homogenizadores de la hegemonía estadounidense, del neoliberalismo y de la globalización económica, han hecho que se estudie de manera conjunta a América Central y a la región caribeña. Estados Unidos ha impedido el desarrollo de un grupo diversificado de inversionistas en la Región, sectores de exportación, mercados e interpretaciones locales de democracia. Las

no tenga sus raíces, al menos, en el Caribe. ¿Por qué? Porque no sé ver otro mundo. Donde quiera que estoy, cualquier cosa que veo, cualquier experiencia que tengo, no la comprendo si no la relaciono con el Caribe y con mis orígenes caribeños. Entonces procedo por comparación; en cambio, aquí no es por comparación, aquí es el mundo que conozco, el mundo en el cual me muevo, el único que entiendo”.

10 Casimir, Jean. *La invención del Caribe*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1997, p. 118.

11 Gaztambide-Géigel, Antonio. “La invención del Caribe a partir de 1898”, *Tierra Firme*, Caracas, Año 21, Vol. XXI, No. 82, abril-junio de 2003, p. 14.

pequeñas compañías del área compiten en condiciones de desventaja dentro del mercado global. Sin embargo, la exposición económica, que resulta de la globalización, puede ejercer presión para que, a escala regional, los países confronten sus problemas internos.

La dependencia con Estados Unidos parece limitar la comprensión de lo Caribe a términos económicos: proporción de importaciones y exportaciones, tratados de libre comercio, apertura a inversión extranjera, crédito y sobre-giros, deuda externa e inversión en el sector servicios (turismo y explotación de recursos naturales). Pero si hay algo para rescatar es la tendencia a la sublevación: desde el cimarronaje, la abolición de la esclavitud y la independencia iniciada por mestizos que defienden su sentido de pertenencia, luego de un doloroso proceso de conquista y colonización.

Territorio sobre Región-Archipéla

El profesor Wilder Guerra, antropólogo colombiano, comentó al grupo de estudiantes de la maestría en Desarrollo y Cultura que “dos personas pueden compartir el mismo espacio, pero estar en distinto territorio”¹². Esto significa que la manera de relacionarse con el lugar varía de una persona a otra, y su desconocimiento genera todo tipo de atropellos. ¿Qué se puede hacer para convivir bajo estas circunstancias, cuando urgen los límites y la diferenciación para la construcción de Región? ¿Qué ofrece la comprensión del espacio desde el territorio, y no de Región, en relación con la convivencia y la idea de lo Caribe? Al respecto asumiremos el territorio como opción sobre la Región, no sin antes dejar ver en qué consiste.

Según el filósofo colombiano Gustavo Chirolla, el territorio es una *instalación* de elementos heterogéneos, que mantienen su vínculo gracias al ritmo, al ritmo expresivo¹³, muy similar a lo que Benítez Rojo afirma que es el denominador de lo Caribe. Digamos, entonces, que esta instalación está compuesta por un *bloque de sensaciones*. Por medio de rasgos, marcas, ritmos expresivos, en definitiva inscripciones o grafos, se construye un territorio que no preexiste, se traza el mapa y simultáneamente se crea un espacio, una zona de coexistencia de componentes heterogéneos. Es el territorio mismo el que se expresa en la medida en que es trazado, las marcas territoriales son pues expresión del espacio construido¹⁴. Significa entender que no es posible predeterminar las dinámicas, límites y características de un territorio ya que este lo construye cada sujeto que instala marcas, quedando por fuera de la definición de Región, pues esta obedece a una línea de pensamiento occidental ilustrado, adoptado de manera general por las naciones.

12 Este episodio tuvo lugar en marzo de 2009, durante el desarrollo de la asignatura “Antropología para el desarrollo”, dictada por el antropólogo Wilder Guerra a los estudiantes de la primera corte de la Maestría en Desarrollo y Cultura de la Universidad Tecnológica de Bolívar, Sede Manga, Cartagena de Indias.

13 Chirolla, Gustavo. “La relación arte y territorio. Aproximaciones a una geostética a partir de Deleuze y Guattari”, ponencia presentada en el Seminario Geostéticas del Caribe. Ministerio de Cultura, septiembre de 2009.

14 *Ibidem*, p. 3.

El territorio se presume complicado a los ojos de legisladores ya que no plantea fronteras mensurables, puesto que se mueve junto con los sujetos en sus múltiples desplazamientos, no necesariamente bajo intenciones de dominio territorial, sino como parte de un proceso de subjetivación o de producción –subjetividad-, en ese sentido, el territorio se convierte así en un lugar de paso, en un espacio abierto¹⁵.

Citando nuevamente a Chirolla: “El hábitat territorial es ante todo un espacio dimensional y ya no direccional como aquel propio del hábito. El territorio no es anterior a la marca; la marca traza y hace al territorio”¹⁶. Todo muy similar a la idea de Rizoma, pero más afín al concepto de Todo-mundo de Edouard Glissant, que se constituye en el otro componente de esta novedosa manera de concebir la relación con el territorio. En esa perspectiva, la relación entre el descubrimiento y la conquista deja de ser evidente, así también como la pertinencia de las conquistas; y solo las colectividades –aún insertas en las sendas de un pasado que no pueden superar, tal vez a causa de su impresionante carga que les impide moverse junto con el mundo tanto como fuese necesario- siguen creyendo en la convivencia de la conquista y del descubrimiento. La dimensión del mundo-totalidad hace caducar al apetito de la dominación y, si no se da en los hechos, al menos se da en la valoración que de él deriva: la potencia de las naciones ya no es su grandeza. La grandeza nace de la intuición colectiva que tenemos del mundo¹⁷.

Continuando con el pensamiento de Glissant, dice que acercarse al mundo significa tanto morar en él como desandararlo o ir a la deriva. “Los puntos de sujeción y los puntos de flotación no solo se distinguen por la elección de las poéticas o por el liberalismo de las filosofías, por lo menos cuando estos puntos no son impuestos por los terribles asaltos de la miseria de los pueblos y de su exterminio. Esta es la parábola del archipiélago”¹⁸, pensamiento del ensayo, de la tentación intuitiva, que se podría adosar a pensamientos continentales que serían sobre todo pensamientos de sistema.

El archipiélago del Caribe es el prólogo de las Américas, y recordamos que, por esta misma razón, en el siglo XVI al mar del Caribe se le denominaba mar del Perú. Las fronteras entre los lugares que se constituyeron en archipiélagos no tienen muros sino pasajes, en los que circulan los pensamientos del mundo¹⁹.

En contrapunteo con la idea de mestizaje como la mezcla de razas y sus múltiples combinaciones en que estas se disuelven, el término

15 *Ibidem*, p. 4.

16 *Ibidem*, p. 1.

17 Glissant, Édouard. “Pensamientos del Archipiélago, Pensamientos del Continente”. Disponible en: <http://www.festivaldepoesiademedellin.org>. Consultada el 16 de febrero de 2011. Transcripción de la conferencia magistral pronunciada en la Universidad de Cartagena, el 17 de junio de 2008, con motivo de la recepción del doctorado honoris-causa y del Coloquio Internacional “Caribe, archipiélago de influencias”, organizado con el apoyo del consejero Bernard Grau de la Cooperación Francesa para la América Andina, Cartagena de Indias, Colombia.

18 *Ibidem*.

19 *Ibidem*.

criollización de Glissant en palabras de la investigadora Amalia Boyer, se distancia de esta puesto que no es una mezcla informe en la que cada cual podría perderse, “sino una consecuencia de asombrosos —y sobre todo imprevisibles— resultados”²⁰, cuya máxima no imperativa se resumiría de esta manera: “Puedo cambiar intercambiando con el otro, sin por ello perderme o desnaturalizarme”²¹, en ese sentido afirmar la pertenencia sobre la base del mestizaje se constituiría en un obstáculo para realizar un encuentro libre de estereotipos y representaciones clasistas.

A partir de la tesis sobre la criollización, Glissant procura pensar las bases de una teoría de la identidad que sea sensible a lo singular, a lo propio de la realidad de la cual proviene el caribeño, pero sin limitarla a una problemática de carácter local y excluyente como ocurre con el discurso de la *creolité*. La criollización, que es una mezcla siempre imprevisible, más de tipo étnico e intercambio cultural²², exige que los elementos heterogéneos puestos en relación se “inter-valoricen”. La identidad ya no puede ser pensada sobre las bases de una raíz de origen único, excluyente de otras identidades. “Se trata más bien de pensar la identidad a partir de un modelo rizomático en el que reconocemos en cada uno de nosotros múltiples raíces que pueden ir al encuentro de otras raíces”²³. Todo parece concluir que los habitantes de las geografías bañadas por el mar Caribe son caribeños; sin embargo, no debemos suponer que este término signifique un esfuerzo totalizante, a pesar del uso de términos “mundo-total” e identidad, más bien apuntan a que estas categorías se construyen desde cada cual, independientemente de su pasado; de esta forma, apunta Boyer, “el problema de la *relación* resurge en torno a la preocupación por el *cómo entran en relación* nuestras propias raíces con las de los demás”²⁴. Al abrirnos a los demás corremos el riesgo de diluirnos pero, según Glissant, esta es nuestra única salida actualmente, ya que encerrarnos en nosotros mismos solo puede conducir a la miseria, a la guerra y a la devastación del planeta²⁵.

Boyer, invitada en 2009 por el Ministerio de Cultura al Seminario de Geoestéticas del Caribe en Cartagena, aportó a la tesis de Glissant el término de “Archipéla” como lugar de la geoestética²⁶, como nuevo espacio por donde circulen libremente múltiples estéticas y poéticas. “Este lugar busca producir un espacio en que diversos regímenes estéticos y poéticos puedan entrar en relación. Se podría hablar entonces de una *archipelización* de los distintos regímenes de identificación de las

20 *Ibidem*.

21 *Ibidem*.

22 Boyer, Amalia. “Geografías e imaginarios. Preparación para un ejercicio de Geoestética”, ponencia presentada en el Seminario de Geoestéticas del Caribe, Ministerio de Cultura, 28 de mayo de 2009, p. 13.

23 *Ibidem*, p. 13.

24 *Ibidem*, p. 13.

25 *Ibidem*, p. 13.

26 Boyer, Amalia. “Archipelia. Lugar de la *relación* entre (geo) estética y poética”, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, enero de 2008 y marzo de 2009, p. 10.

artes²⁷ (poéticos, estéticos, occidentales, caribeños, etc.), diseminados en tantos lugares de emisión como regiones y gentes pueblan esta Totalidad-Tierra, como diría Glissant.

En conclusión, Archipéla responde a las exigencias del territorio e invitan a cuestionar el regionalismo y la frontera como una totalidad englobada por una que es capaz de construir cada sujeto desde su arraigo ancestral con el territorio, antes que cualquier adjetivo Caribe. Sin embargo, para asimilar esta perspectiva, es necesario superar condicionamientos de mayor arraigo, especie de clichés en la definición formal de lo Caribe.

Identidad e identificaciones / un Caribe sin melanina

Para distinguirnos hay que diferenciarnos, situación que en principio no guarda malicia alguna; parafraseando al filósofo Ignacio Abello, este principio no discriminatorio de la diferencia viene con el reconocimiento, lo cual conduce a relaciones de interculturalidad entre equivalentes que no pretenden igualdad o unificaciones, puesto que se saben diferentes y buscan conservar su diferencia²⁸, aunque haya veces que la equivalencia, que viene con el reconocimiento, se logre por vías de hecho. Encontramos también que bajo la noción de “igualdad” que por definición excluye todo lo diferente, lo no igual, se ignoran dinámicas culturales particulares, ya que no puede existir lo diferente de ese igual. Vemos cómo las políticas culturales hablan, de buena fe, sobre multiculturalidad con el asunto implícito del reconocimiento de iguales, es decir, de aquellas expresiones reconocidas y legítimas, con lo que se excluye a las distintas. Lo multicultural se refiere a que todos somos iguales, cosa que en el plano de la cotidianidad no es tal: no podemos decir que se valoren como iguales las prácticas culturales de los jóvenes raperos con la cultura del vallenato, o el conocimiento ancestral de los wayúu con la cultura de consumo de las ciudades, entonces, ¿por qué insistimos en ello?

Hemos venido alimentado patrones culturales representativos, símbolos, sonidos, gustos imbricados en el sentido de pertenencia, acostumbrándonos a ser reconocidos bajo estos esquemas reforzados por la sociedad de consumo, instituciones y, de vez en cuando, por iniciativas reivindicativas. En relación con la idea sobre una “Archipéla” territorializante e intercultural que propongo, la identidad no se asumiría como el reconocimiento frente a patrones de conducta. Si bien se puede decir que el costeño es diferenciado de otros por su forma de hablar, actitud relajada, sentido del humor y otros atributos, tantos despectivos como intelectuales,

27 *Ibidem*, p. 10.

28 Abello, Ignacio “Interculturalidad y políticas culturales”, en *Encuentros, Serie sobre desarrollo y cultura, Vol. II Desarrollo, cultura y procesos de globalización*. Instituto de Estudios para el Desarrollo, Nodo Cartagena de Indias de la Red de Desarrollo y Cultura; Universidad Tecnológica de Bolívar, Maestría en Desarrollo y Cultura, Cartagena de Indias, 2009, p. 25.

entran en el discurso “de lo igual pero diferente”. Precisamente se trata de reconocerse distinto sin pretensión alguna de igualdad, traducida en un afán de reconocer lo Caribe en cada uno de los que habitamos este lugar del mundo, es decir, me presumo Caribe, luego busco cuáles conexiones existen entre ese discurso superior a mí y mi pasado. Propongo que no exista tal idea matriz de Caribe a la cual debo conectarme, prefiero ignorarla y transitar mientras construyo relaciones y territorios que se pueden extender e imbricar en cualquier punto del universo.

Mario Vargas Llosa en un artículo escrito en 2006 dice que “una de las obsesiones recurrentes de la cultura latinoamericana ha sido definir su identidad, se trata de una pretensión inútil, peligrosa e imposible, pues la identidad es algo que tienen los individuos y de la que carecen las colectividades”²⁹, una vez que superan los condicionamientos tribales. Pero, al igual que en otras partes del mundo, esta manía por determinar la especificidad histórico-social o metafísica de un conjunto gregario ha hecho correr océanos de tinta en América Latina y generado feroces diatribas e interminables polémicas.

En vez de identidad, algunos científicos sociales proponen la palabra “identificaciones”, es decir, las personas tienen múltiples intereses y se identifican con valores, muchas veces contradictorios, en las diferentes clases sociales, la televisión o, la tradición, con lo que se establecen unas redes complejas donde los procesos macro y micro sociales en el individuo se pliegan y se mezclan en diversos tiempos y espacios³⁰.

Abogo por un lugar que sea consecuencia de libres convergencias, no tomadas como únicas; que trascienda el mestizaje, el color de piel; más que una Región, reconocimiento intercultural; más que identidad, identificaciones; que implique pensar el “medio” por el que transitan y entran en relación múltiples imaginarios de diversas procedencias. Propongo como metáfora un Caribe sin melanina³¹, como aquella

29 Vargas Llosa, Mario. “América Latina: la utopía mestiza”, en *La Nación*, Buenos Aires, 18 de diciembre de 2005, p. 2.

30 Gutiérrez, Natalia. “Arte, comunicación y ciudad, de Cristóbal Colón a la Bienal de Venecia de un solo golpe”, en *Revista OJO*, No. 1, Departamento de Artes, Diseño y Comunicación, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 1997. Anota también que más aun, esa importancia del sujeto ha dejado inservibles ciertas palabras, como “identidad”, que en realidad se convirtió en una etiqueta que agrupa a las personas como si compartieran ciertos valores establecidos, pero que a la larga resultan en estereotipos que incluso nunca generan nuevas actitudes.

31 La melanina es el determinante primario del color de la piel humana. Producida por melanocitos, células derivadas de la cresta neural que se encuentran en la capa basal de la epidermis. La melanina es un pigmento de color negro o pardo negruzco en forma de gránulos que existe en el protoplasma de ciertas células de los vertebrados. En los humanos, la melanina se encuentra en piel, cabello, en el recubrimiento de la retina, en la médula adrenal, en la zona reticular de la glándula adrenal, oído interno, y en la *substantia nigra* (en latín, literalmente «sustancia negra») y el *locus ceruleus*, «mancha azul», del cerebro. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/w/index.php?oldid=27219556>. Consultada el 5 de abril de 2009.

posibilidad que trascienda complejos históricos, que no se detenga en revisar las concentraciones de melanocitos en la piel como factor determinante (tanto étnica como culturalmente) para lo Caribe, y que, en su ausencia, deje ver lo visible³² como acto de reconocimiento intercultural, más que un asunto geográfico, climático, una especie de enfermedad causada por la hegemonía ideológica y cultural que reproduce estereotipos.

A la memoria del profesor José Ignacio Abello, profesor de Teorías Culturales de la Maestría en Desarrollo y Cultura, 2009.

Biografías

Javier Gil: Estudios en Comunicación y Filosofía. Con especialización en Teoría y Crítica de Arte. Ha sido profesor de varias universidades en temas de estética, historia del arte e investigación artística. Ha escrito numerosos textos y artículos de crítica, arte y educación artística. Hasta hace unos meses fue Asesor de Artes Visuales del Ministerio de Cultura. En la actualidad es profesor de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y la Universidad de Los Andes. Así mismo desarrolla proyectos artísticos y culturales como miembro del Grupo Liebre Lunar.

Alberto Abello Vives: Nacido en Santa Marta. Economista, magister en estudios del Caribe. Co-director del Laboratorio Iberoamericano de Investigación e Innovación en Desarrollo y Cultura de la Universidad Tecnológica de Bolívar (UTB) de Cartagena de Indias y la Universidad de Gerona -España. Profesor titular y exdecano de la Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas de la UTB. Catedrático de Contexto Caribe y ex director del Observatorio del Caribe Colombiano. Ha sido asesor científico del Museo del Caribe y la Casa Museo García Márquez en Aracataca. Autor de artículos, ensayos y libros.

Amalia Boyer: Realizó sus estudios superiores en Inglaterra: es BA en Filosofía y Letras de Anglia Ruskin University, MA en Filosofía Continental y PhD en Filosofía de la Universidad de Warwick, este último realizado con una beca de Colciencias. Docente e investigadora en el área de la filosofía francesa contemporánea, la filosofía política, el pensamiento del Caribe y la filosofía feminista. Actualmente es profesora asociada en la Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá donde dirige el “Núcleo de investigación en Estética”. Ha sido profesora invitada en la Universidad de Mainz, en Alemania, y en el Collège International de Philosophie, en París. Es miembro de la Sociedad Colombiana de Filosofía y pertenece a la Red de Estudios Socio-Espaciales (RESE).

Oscar Leone: (Ariguani Magdalena, 1975). Artista plástico, cuyos proyectos inscritos en el contexto de las obras *site specific* y el arte relacional, están ligados a la vida que transcurre en espacios con características muy particulares. Zonas protegidas, comunidades palafíticas, sitios sagrados y lugares de interés patrimonial han servido hasta ahora de escenario para sus acciones e intervenciones. Entre sus proyectos más destacados figuran *Túneles de ausencia* (2004), *Estela* (2005), *Dentroadentro* (2005-2008) y *La Caza de Asterión* (2008), entre otros. Ha participado en varias exposiciones individuales entre las que figuran “*La Línea Negra*”, Centro Cultural San Juan Nepomuceno, Santa Marta, Colombia (2009). Entre sus exposiciones colectivas cabe destacar “*Horizontes, Obra: La Caza de Asterión* (Proyecto relacional /Fotografía), Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo, Santa Marta, Colombia (2010); “*X Bienal de Bogotá*”, Obra: *La Caza de Asterión* (Proyecto relacional /Fotografía), Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), Bogotá, Colombia (2009); “*Imagen Regional 6*”, Obras: *Estela y Túneles de Ausencia 2*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Casa Republicana, Bogotá, Colombia (2009); “*Mito y Realidad*”, Obra: *Proyecto Dentroadentro Segundo y Tercer Movimiento*, Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo, Santa Marta, Colombia (2009) y Casa Simón Bolívar, La Habana, Cuba (2008); “*41 Salón Nacional de Artistas*”, Curaduría Maldejojo, Obra: *Proyecto Dentroadentro*, Banco de la República, Cali, Colombia (2008). Vive y trabaja en el Caribe colombiano.

Gustavo Chirolla: Profesor de la Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana y miembro del “núcleo de investigación en Estética” de la misma universidad, director del seminario de profesores de la Maestría de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional. Algunas publicaciones recientes en el campo de la estética: “*The Politics of the Scream in a Threnody*”, en *Deleuze And Contemporary Art* (2010); “*Rostridad y alteridad: fotografía infinita*”, en *III Encuentro distrital de fotografía laberintos del rostro. Encuentro teórico paisajes de la conciencia* (2009).

Ciro Guerra: (Río de Oro, Cesar, 1981). Cursó estudios de Cine y Televisión en la Universidad Nacional de Colombia. Guionista y director de los largometrajes *La Sombra del Caminante* (2004) y *Los Viajes del Viento* (2009), seleccionados en más de 120 festivales de cine de todo el mundo, incluyendo Cannes, Toronto, San Sebastián, Rotterdam, Londres, Tribeca y Locarno. Ambos filmes fueron escogidos para representar a Colombia en los Premios Oscar y obtuvieron más de 30 premios a nivel nacional e internacional.

Néstor Martínez Celis: (Barranquilla, 1957) Artista visual, investigador, curador y profesor de la Universidad del Atlántico. Maestro en Artes Plásticas. Especialista en Educación Artística. Candidato a Magíster en Educación por la Universidad del Norte. Primer Premio en el Salón Regional de Artistas en Santa Marta, 1981. Premio a la Investigación Curatorial del XI Salón Regional de Artistas Zona Caribe 2005. Co-curador del 40° Salón Nacional de Artistas Bogotá 2006. Premio Beca de Investigación Curatorial XII Salón Regional del Caribe, Ministerio de Cultura 2007. Curaduría participante en el 41° Salón Nacional de Artistas, Cali 2008. Par académico del Ministerio de Educación.

Eduardo Hernández Fuentes: Arquitecto, artista, curador y profesor. Director programa de Artes Plásticas de la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar y Curador del Museo de Arte Moderno de Cartagena. Como curador sus recientes proyectos *BordeCaribe* (2005) y *Maldejojo* (2007) merecieron becas de investigación curatorial para Salones Regionales. Actualmente hace parte del equipo curatorial del 42 Salón Nacional de Artistas que se realiza en la región Caribe de Colombia. En 2010 realizó la curaduría de la muestra *El Arte en Cartagena a través de la Colección del Banco de la República*, presentada en la sede del Centro de Formación de la Cooperación Española en Cartagena.

Ibis Hernández Abascal: (La Habana, 1959). Es graduada de la Licenciatura en Historia del Arte, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana en 1982. Ha cursado diversos postgrados, relacionados fundamentalmente con el arte cubano contemporáneo y las problemáticas de la estética contemporánea. Ha curado otras exposiciones

de artistas cubanos presentadas en el país y en el exterior, y trabajó como asistente de curaduría en la Segunda Bienal de Mercosur (Porto Alegre, Brasil, 1999). Integró en la Segunda, Tercera y Cuarta Bienales de La Habana las comisiones de Control de Obras y Museografía, y ha sido co-curadora de las ediciones Quinta, Sexta y Séptima de este evento. Ha publicado en las revistas *Arte Cubano* y *Noticias de Arte Cubano*, *Inter Art Actuel* (Canadá), *Atlántica Internacional* (Islas Canarias), *Artefacto* (Nicaragua) y *Chasqui* (Alemania), así como en catálogos de exposiciones individuales y colectivas presentadas en Cuba y el exterior. Obtuvo el Premio Nacional de Curaduría, otorgado al colectivo de curadores del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam por el conjunto de la labor realizada entre 1989 y el 2000. Ha sido curadora de la Bienal de la Habana por parte del Centro Wifredo Lam para las naciones de Colombia, Brasil y México. Vive en la Habana.

Rafael Ortiz: Artista plástico, curador, investigador y gestor de proyectos. miembro del Colectivo Maldejojo y director del 42 Salón Nacional de Artistas.

Esteban Álvarez: Artista plástico nacido en Buenos Aires en 1966. Egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes P. Pueyrredón (1992). Máster de Middlesex University (Londres, 2000). Participó en cursos con Luis Camnitzer en su estudio en Lucca, Italia (1994-5), y en la Universidad Palackeho, Olomouc, República Checa (1994). Participó en el programa de residencias Gasworks Studios, Londres (2000) y Capacete, Río de Janeiro (2007). Participó en Hwei-Lann International Artists Workshop en Hualien, Taiwan (2003). Ha realizado numerosas publicaciones, para revistas y catálogos en la Argentina y el exterior. Fue curador de una serie de exposiciones en el Centro Cultural de España de Buenos Aires, como "Un dedo en el Río" (2006), y "Del arte no político a la metáfora de los huevos de tero" (2007), entre otras. Se desempeñó como uno de los directores de la residencia de artistas El Basilisco, y actualmente como profesor en el Instituto Universitario Nacional de Arte, entre otras instituciones. Ganó la beca curatorial del FGAA (Bogotá 2009). Vive en Buenos Aires.

Adriana Urrea: Filósofa y candidata a doctorado de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Ha combinado su vida académica con el trabajo en el mundo de las artes, de la cultura y editorial desde el sector público y privado. Su trabajo teórico se ha desarrollado en el contexto de la estética, la filosofía del arte, la filosofía política y la relación filosofía-literatura. Actualmente se desempeña como profesora y directora de carrera de la Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana, profesora en la maestría de Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia y asesora de los proyectos culturales. Recientemente ha trabajado en el tema de Geoestéticas del Caribe.

Roberto Burgos Cantor: (Cartagena de Indias, mayo de 1948). Se trasladó a Bogotá en 1966 para realizar estudios de Derecho y Ciencias Políticas y Sociales en la Universidad Nacional de Colombia, de donde se graduó en 1971. Ha combinado su vocación de escritor con su trabajo de abogado en la rama del Derecho Público. Fue Jefe de la Oficina Jurídica, Secretario General y Superintendente, de la Superintendencia de Notariado y Registro. Entre 1992 y 1995, fue Ministro Consejero en la Embajada de Colombia en Ciudad de Panamá y Cónsul General en Viena. Actualmente es profesor de la Maestría de Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia y de la Especialización en Creación Literaria de la Universidad Central. Inició su carrera literaria en 1965 con el cuento “La lechuza dijo el réquiem”, publicado por Manuel Zapata Olivella en la revista *Letras Nacionales*. Desde entonces, ha construido un universo propio con una narrativa poética en la que conviven en tensión una naturaleza sensual, luminosa y rebotante de vida y un mundo sórdido y desesperanzador, donde impera el horror. Este universo está construido sobre la convicción de que la literatura en Latinoamérica tiene la obligación de atreverse a nombrar, ya que lo que se siente y se quiere expresar no tiene relación con lo que decimos. La literatura ha de olvidar el “buen decir”, los discursos rimbombantes y desolemnizar el lenguaje, inventarlo, destruirlo, para ver si alguna vez podemos decírnos, sabernos y encontrarnos. Así, la de Burgos Cantor es una voluntad poética que opone el carácter invencible de la imaginación creadora a la conciencia congelada que asiste impávida al exterminio y la catástrofe.

Miguelángel López-Hernández (Vito Apūshana): (Carraipia, La Guajira, 1965). Con el libro *Encuentros en los senderos de Abya Yala*, ganó el año pasado el Premio Casa de las Américas. *Abya Yala* significa para la comunidad indígena Kuna, asentada en Panamá, «tierra de sangre vital». En el libro da cuenta de los descubrimientos de los universos indígenas latinoamericanos que llevó a cabo durante varios años. Emergen allí el mundo mapuche (sur de Chile), la vida de los Quechua (Perú y Ecuador), los pueblos ancestrales Wayúu y Kogui de Colombia, así como el ámbito de los poetas del México Antiguo. Además de poeta, Vito Apshana es profesor de la Universidad de La Guajira y productor de televisión.

Manuel Zúñiga M.: Artista investigador y curador. Candidato al título de Máster en Desarrollo y Cultura de la Universidad Tecnológica de Bolívar. Docente del programa de Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano Seccional Caribe. Integrante del equipo Maldejojo como Coordinadores del 42 Salón Nacional de Artistas que se llevará a cabo en la Costa Caribe en 2010. Primer Premio del Salón Pierre Daguet en 2004 y Primer Premio del Salón de Nuevos Artistas Costeños en 2006. Se ha presentado de manera individual y como integrante de colectivos, con obras de corte participativo y relacional, en exposiciones y eventos desde 1999 a la fecha en escenarios nacionales e internacionales. Ha desarrollado múltiples proyectos de curaduría en los que se destacan 2do y 3er concurso de videoarte Ficcí 2009-2010, Ripping 2010, Maldejojo, 12 Salón Regional de Artistas Costa Caribe, Mincultura. Colombia 2007-2008. Reactivaciones, Espacio de Experimentación, muestra especial en Cartagena del Laboratorio Uredos Relacional, Camina 08 Prácticas Artísticas y Trummerfrauen Mujeres de los Escombros. 2008.

Juan Manuel Santos
Presidente de la República

Mariana Garcés Córdoba
Ministra de Cultura

Maria Claudia López Sorzano
Viceministra de Cultura

Enzo Rafael Ariza
Secretario General

Guiomar Acevedo
Directora de Artes

Jaime Cerón
Asesor Artes Visuales

Bárbara Gómez
Coordinación Editorial

Gabriela de la Parra
Corrección de estilo

La silueta ediciones
lasilueta.com
Diseño

Área de Artes Visuales -
Dirección de Artes

María Victoria Benedetti

Ana María Bernal

Alexandra Haddad

Lucía Quijano

Catalina Rodríguez

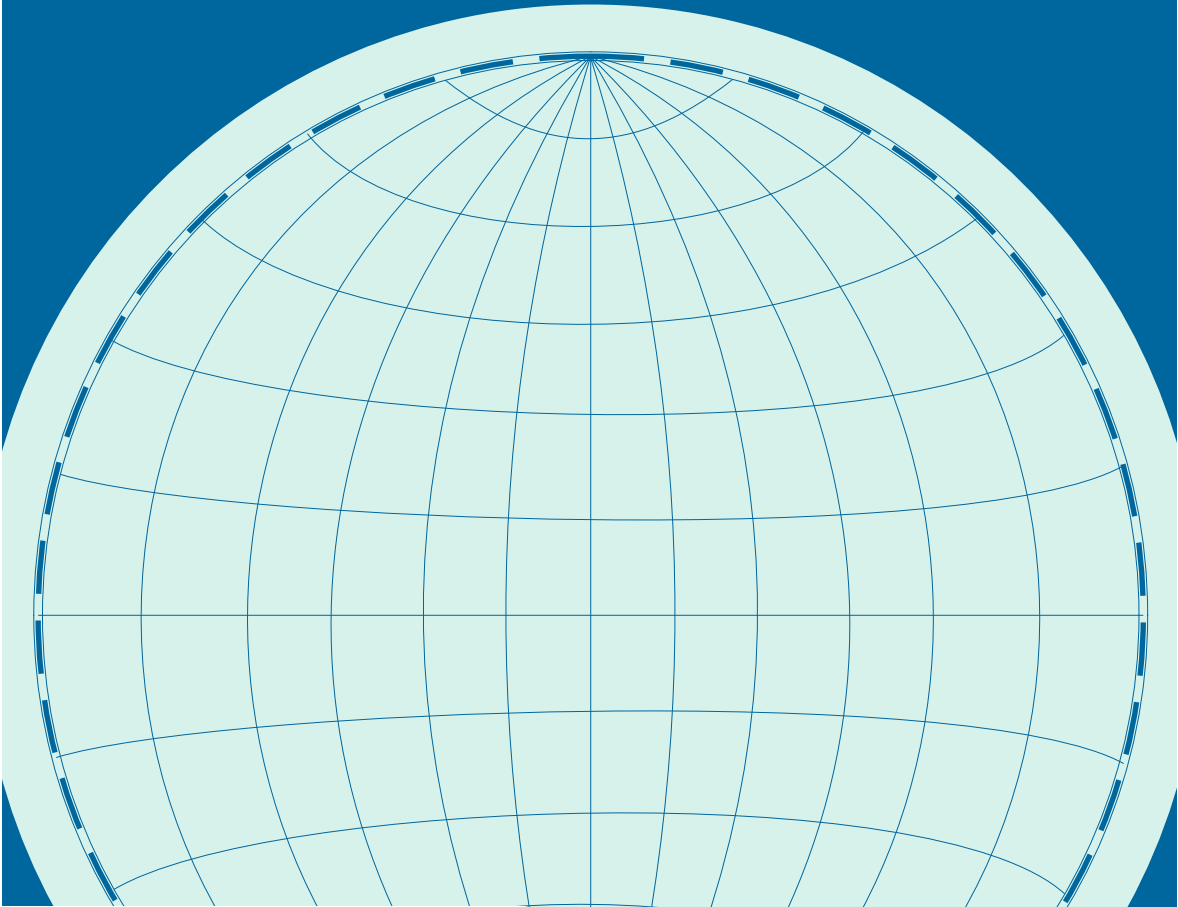
Camila Suárez

Material impreso de
distribución gratuita con fines
didácticos y culturales. Queda
estrictamente prohibida su
reproducción total o parcial
con ánimo de lucro, por
cualquier sistema o método
electrónico sin la autorización
expresa para ello.

© Ministerio de Cultura

ISBN 978-958-753-049-2

Primera edición, 2012



Libertad y Orden
Ministerio de Cultura
República de Colombia

Prosperidad para todos



42 SALÓN
NACIONAL
DE ARTISTAS
INDEPENDIENTEMENTE

