

APROXIMACIONES CRÍTICAS
A LOS ESTUDIOS VISUALES EN
AMÉRICA LATINA



José María Aranda Sánchez
Álvaro Villalobos Herrera
Alejandro García Carranco

UAEM

ALDVS

APROXIMACIONES CRÍTICAS
A LOS ESTUDIOS VISUALES EN
AMÉRICA LATINA



**Universidad Autónoma
del Estado de México**

Dr. en Ed. Alfredo Barrera Baca
Rector

Dr. en C. I. Amb. Carlos Eduardo Barrera Díaz
Secretario de Investigación y Estudios Avanzados

Dra. en Art. Angélica Marengla León Álvarez
Directora de la Facultad de Artes

Mtra. en Admón. Susana García Hernández
*Directora de Difusión y Promoción
de la Investigación y los Estudios Avanzados*

Lic. en L. L. Patricia Vega Villavicencio
Jefa del Departamento Editorial

APROXIMACIONES CRÍTICAS
A LOS ESTUDIOS VISUALES EN
AMÉRICA LATINA

José María Aranda Sánchez
Álvaro Villalobos Herrera
Alejandro García Carranco

UAEM

ALDVS

Aproximaciones críticas a los estudios visuales en América Latina

José María Aranda Sánchez, Álvaro Villalobos Herrera y Alejandro García Carranco

Primera edición: junio, 2019

Ilustraciones de portada e interiores: Elisa Fabiola Aguirre Vilchis

ISBN 978-607-633-012-8 (impreso UAEM)

ISBN 978-607-9457-13-6 (impreso Casa Aldo Manuzio)

ISBN 978-607-633-035-7 (PDF UAEM)

© Universidad Autónoma del Estado de México

Instituto Literario núm. 100 Ote.

C.P. 50000, Toluca, México

<<http://www.uaemex.mx>>

© Casa Aldo Manuzio, S. de R.L. de C.V.

Flamencos 72, col. San José Insurgentes

C.P. 03900, Ciudad de México

La presente investigación se privilegia con el aval de dos pares ciegos externos que aprobaron publicar este libro.

El contenido de esta publicación es responsabilidad de los autores.

Proyecto realizado con financiamiento de la Secretaría de Educación Pública-Subsecretaría de Educación Superior-Dirección General de Educación Superior Universitaria. Número del convenio con la SEP: 2018-15-001-017

En cumplimiento del Reglamento de Acceso Abierto de la Universidad Autónoma del Estado de México, la versión PDF de esta obra se pone a disposición del público en ri.uaemex.mx para su uso en línea con fines académicos y no de lucro.

Hecho en México / *Made in Mexico*

ÍNDICE

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Presentación | 9 |
| Capítulo 1 | |
| Algunos ejes de aproximación a la crítica de la cultura visual en América Latina | 15 |
| José María Aranda Sánchez | |
| Introducción | 15 |
| 1.1 La crítica en cuestión | 19 |
| 1.2 La cultura visual en y desde América Latina | 21 |
| a) Accionar en el margen o ¿cómo remover el pensamiento? | 21 |
| b) Transdisciplinariedad (y disciplinamiento), y siguen las sospechas | 24 |
| c) El artista y la función del arte | 29 |
| Reflexiones | 33 |
| Fuentes | 35 |
| Capítulo 2 | |
| Colombia, violencia y democracia espuria. | |
| Casos de visualidad que inducen identificaciones | 41 |
| Álvaro Villalobos Herrera | |
| 2.1 Advertencias | 41 |
| 2.2 Indefiniciones | 43 |
| 2.3 Colombia, violencia y falsa democracia | 45 |
| 2.4 Historias veladas en fotografías reveladas | 48 |
| 2.5 Imagínense la porno-miseria | 50 |
| 2.6 El paraíso de las tetas | 52 |
| 2.7 Afirmaciones anticapitalistas | 56 |
| 2.8 Comunidades invisibilizadas | 58 |
| 2.9 Comunicar es poder | 60 |
| 2.10 Giros culturales y conceptuales | 63 |
| 2.11 Focalizar imágenes poderosas | 65 |
| 2.12 Gusto por el “socol” | 67 |
| Fuentes | 71 |

Capítulo 3

Disco, episteme, estética e integración en Nueva York y Latinoamérica

Alejandro García Carranco

| | |
|------------------------------------------------------------------|----|
| Introducción | 73 |
| 3.1 Nueva York arde: breve contexto | 74 |
| 3.2 <i>Boogie Wonderland</i> : Dionisio, fiesta e integración | 76 |
| 3.3 <i>The Loft</i> : estética y juego | 80 |
| 3.4 <i>Stomp</i> : baile, mezcla y acoplamiento | 83 |
| 3.5 <i>Saturday Night Fever</i> : cultura disco en Latinoamérica | 86 |
| 3.6 <i>Get Lucky</i> : la cultura disco resurge | 90 |
| 3.7 La persistencia de la cultura del disco | 94 |
| Fuentes | 96 |

Capítulo 4

Sociología de la imagen en Bolivia

José María Aranda Sánchez

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introducción | 99 |
| 4.1 El potencial epistemológico de la historia oral | 101 |
| 4.2 Creando una sociología de la imagen | 108 |
| 4.3 Experiencias de montaje creativo: de la historia oral a la imagen en movimiento | 115 |
| Fuentes | 120 |
| Dossier de imágenes | 125 |

PRESENTACIÓN

El libro que tiene en sus manos es un producto parcial del proyecto de investigación intitulado “Principales orientaciones teóricas de los estudios visuales en América Latina”, financiado por la Universidad Autónoma del Estado de México, con clave 4312/2017/C, desarrollado al interior del Cuerpo Académico “Arte como pensamiento”, perteneciente a la Facultad de Artes de la misma institución. Es el resultado del trabajo de localización, selección, fichaje, análisis textual y redacción de un primer acercamiento a una descripción de cómo se encuentran los estudios visuales en América Latina en tanto campo de problemas, más que objetos teóricos bien definidos, tratando de identificar los diversos acercamientos a la imagen, a la mirada y ampliamente a la visualidad, intentando en esta primera etapa de la investigación presentar un perfil de la multiplicidad de abordajes de las diferentes culturas visuales que circulan en el sub-continente.

La primera observación que nos permitió empezar a dimensionar la tarea de prefigurar una cartografía de los textos sobre estudios visuales en América Latina, tiene que ver con el hecho de que, en una revisión inicial sobre las revistas especializadas en el tema, o bien que publican artículos concernientes al campo de transdisciplinariedad que nos ocupa, encontramos a más de 20, que están en activo. Además pudimos constatar que quienes se dedican a la investigación en este híbrido transdisciplinar –que articula la nueva historia del arte, con la literatura, el pensamiento postestructuralista, estudios de cine y medios, sociología y antropología, así como la teoría del psicoanálisis y las teorías decoloniales– son creadores de obras artísticas, principalmente pero no con exclusividad en las artes visuales, y cuentan con variados foros para exponer sus trabajos, lo que permite afirmar que como campo de estudios que giran alrededor de la cultura visual se encuentran con amplias posibilidades y potencialidades de hacerlo avanzar con nuestros propios medios, y a los ritmos, corrientes y contracorrientes que cada esfuerzo individual y colectivo permite direccionar.

Por otra parte, ante tal vastedad de materiales localizados, ya que a los más de 300 artículos localizados para el periodo 1989-2017 se suman otros cerca de 250 libros ya editados, tenemos un universo de estudio ingente que requiere, al menos de la segunda etapa del proyecto para profundizar en las orientaciones teóricas, títulos, autores y, con especial interés, un análisis de los ‘agenciamientos’, es decir, las revistas mencionadas, que constituyen un pilar fundamental para que los estudios visuales se sigan desarrollando en nuestra región.

Asimismo, identificamos varios centros de estudios independientes, formados por equipos de investigación interdisciplinar e internacional, asentados en países de América Latina y Europa, cuyos intereses y líneas de investigación convergen en el estudio de la imagen. De igual forma, tenemos algunas revistas electrónicas, o bien revistas-blog, editadas por centros de estudios de la imagen, que tienen como objetivo la difusión de las investigaciones de distintos equipos, y que ponen especial atención en la utilización de los medios digitales para la comunicación del trabajo académico, más allá del formato tradicional de las revistas impresas. Y como efectivamente sucede que no únicamente hablamos de muy distintas imágenes de la misma forma, sino que también aplicamos imágenes del mismo tipo a discursos muy disímiles, resulta que la gama de posibilidades se amplía considerablemente y, en consecuencia, se nos impone la necesidad de seleccionar, decidir de qué manera puede plantearse no ya un panorama, sino al menos una pequeña muestra de algunas de las orientaciones más significativas.

Por lo anterior, también pusimos atención al criterio de resituar los estudios de la imagen en los ámbitos de investigación y creación, partiendo de unos marcos teóricos y metodológicos asumidos por los investigadores y creadores, sólo como una actualización de lo que se está produciendo en distintos 'puntos de mira'. Así, vamos comprendiendo la idea de una revista más cercana a la lógica de un blog, que nace con el propósito de mantener una conexión mucho más fluida con la difusión y también más compleja en la investigación, que a la vez permita trabajar con textos que se articulan con plataformas como Tumblr, Flickr, Facebook o Twitter, así como foros y experiencias en línea, en tiempo real. Una práctica generalmente ausente en los artículos clásicos en formato PDF, que deben responder a otro tipo de registros y diseños y presentan dificultades técnicas de conexión y edición.

Son esfuerzos que nacen como herramientas de investigación y reflexión, que buscan responder a las demandas de las lógicas propias de un espacio social, visual y cultural impuestas por la Web 2.0. Un espacio en el cual nuestro objeto de estudio, la imagen, tiene un lugar estelar. Incluso, puede afirmarse que se trata de revistas que se proponen y funcionan como **artefectos** en constante transformación y crecimiento, que promueven una dinámica de trabajo fluida y buscan ampliar su alcance a lectores más allá de los ámbitos estrictamente académicos.

Este libro, por tanto, sólo es un incipiente avance a la exploración de la cultura visual en y desde América Latina, y se compone de cuatro capítulos con una diversidad de temas y enfoques que, esperamos, permitan al lector y al estudioso enfocar una mirada 'abierta' pues podrá sorprenderse de las notables diferencias al abordar un mismo objeto de estudio.

En el primer capítulo, José María Aranda Sánchez propone algunos ejes que permitan sentar bases para la práctica de la **crítica de la cultura visual** en América

Latina, derivados de la revisión de artículos en esta primera etapa de la investigación. Más que respuestas, busca elaborar interrogantes, cuestionamientos y vías para re-pensar tanto las herencias, como las recepciones y las contraposiciones que se están generando en los países de la región. Incluso podríamos hablar de contravisualidades, en la medida que son creaciones y textos cuya definición dentro de los parámetros de las disciplinas establecidas no resulta fácil de encontrar. Salta a la vista que los estudios visuales como una forma de trabajo interdisciplinar rebasa el sólo análisis de las imágenes y que, debido a que se concentran en el estudio de la visualidad y las consecuentes relaciones establecidas entre el poder, la representación, la visibilidad y producción de sentido, deviene especialmente importante para la investigación el que se genere desde distintas áreas ‘periféricas’. Es decir, la periferia es una excelente herramienta para el análisis de visualidades y miradas marginales, ya que en los márgenes de las disciplinas y de la propia mirada, de la representación y de la conformación del sentido es donde podemos asomarnos y registrar lo que ofrece la mirada crítica.

A partir del deslinde de los estudios visuales de las corrientes hegemónicas de pensamiento tradicional, que emergieron de la historia del arte y la filosofía con pretensiones historicistas y enfoques esteticistas, el capítulo: “Colombia, violencia y democracia espuria”, vinculó varias producciones artísticas realizadas en ese país. Allí, en algunos sectores, académicos e intelectuales predomina la crítica a los sistemas también tradicionales de poder político y económico que operan con patrones de comportamiento centralistas incidiendo en la toma de decisiones que repercuten en la vida ciudadana. Las obras citadas se apartan de las formas que tradicionalmente usaban modelos académicos heredados de las raigambres del pensamiento occidental y sus caracteres unidireccionales de poder y manipulación ideológica. Para ello se tomó la visualidad como una construcción cultural de carácter connotado, no neutro y políticamente condicionado, donde las imágenes que prioritariamente se ven en medios informativos como la televisión y el cine, noticieros, enciclopedias y programas culturales, han sido utilizadas de manera tendenciosa para crear posiciones ideológicas y manipular políticamente con opiniones parciales, pero sobre todo para sostener el poder económico, político e ideológico; configurando un modelo de lectura de la historia excluyente, compartimentada y favorable para las clases dominantes.

Gracias a los estudios visuales se reconocen allí historias paralelas que llevan con sí otros significados de las imágenes relacionadas con discursos producidos por las sociedades excluidas de la historia oficial. Estos otros significados toman como base el relativismo del pensamiento en el que está implícita la emergencia del conocimiento móvil y radicante que permite pensar, que no existe una sola poética normativa para entender el mundo, ni hay reglas fijas para el conocimiento en general y por consiguiente para el entendimiento y producción de imágenes. Las formas fijas y tenden-

ciosas presentan visiones unilaterales basadas en la inestabilidad económica, política y social, en Colombia promovida por los medios informativos; internacionalmente relacionada con la guerrilla y el narcotráfico. Aunque allá como en los demás países de la región los estudios visuales están en proceso de construcción están convirtiéndose en un campo de acción interdisciplinario y muchas veces indisciplinado, desde donde se producen críticas esenciales a los poderes dominantes. Este capítulo utiliza los estudios visuales como un terreno amplio de ideas en torno a las formas de analizar la cultura y la imagen de los colombianos, desde un campo de acción generador de crítica desde las intersecciones, interrelaciones y diferencias entre las diversas formas de conocimiento; donde lo político es tomado como el manejo de los asuntos que le conciernen a la gobernabilidad y la política como el ejercicio práctico que implica diversos factores de organización de la vida en comunidad que afectan a todos los sectores de la población en diferentes niveles.

El autor vinculó además de las producciones cinematográficas de Víctor Gaviria entre otras cosas el trabajo académico sobre los estudios visuales, del grupo de investigación interdisciplinario conformado por Marta Cabrera, Eduardo Restrepo, Santiago-Castro Gómez; este último con un amplio trabajo sobre los estudios decoloniales y la crítica de la razón en América Latina, desplazándose sobre un repertorio de textos críticos sobre el “giro decolonial” en los que se reflexiona sobre la diversidad epistémica que existe en esta parte de la región, más allá del capitalismo global; de la misma manera se vincula el trabajo de Liliana Vargas Monroy sobre temas como la *gubernamentalidad* en relación con las propuestas filosóficas de Michel Foucault. En general el grupo de investigación referenciado liderado por Cabrera, delata el ocularcentrismo que vincula formas de ver y saber deterioradas, caducas y retrógradas por excluyentes, segregacionistas y discriminatorias y subraya la necesidad de abordar estudios sobre la imagen, tomando distancia del ímpetu opresor capitalista y la economía política que causan manipulación de las historias y son usadas para implantar las formas de poder que imperan en la región.

El capítulo tres, “Disco, episteme, estética e integración en Nueva York y Latinoamérica”, es una propuesta acerca del fenómeno de la cultura de la música disco, tiene como referentes dos espacios geográficos y sociales diferentes, en dos épocas distintas: La ciudad de Nueva York en las décadas de los años setenta y ochenta, así como del contexto latinoamericano en las mismas décadas y en la época actual (los últimos 20 años).

El fenómeno cultural del género disco es abordado a partir de una perspectiva estética, entendida como una forma de conocimiento del mundo, lo anterior se fundamenta a partir de las propuestas de Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze, Judith Butler y Hans-Georg Gadamer. El planteamiento del capítulo considera al género Disco como una forma específica de arte, como elemento legalizado y estabilizado

en lo que, desde la perspectiva de Theodor Adorno es la *alta cultura*, sino como un fenómeno que generó (y genera) experiencias estéticas en los sujetos inmersos en ella, que tienen como consecuencia la producción de conocimiento de múltiples procesos de integración en lo humano a través de la fiesta, el juego y el baile. Se realiza a su vez una aproximación al fenómeno de la cultura de la música disco en Latinoamérica, temática de la que existen pocos referentes académicos y de investigación de lo ocurrido en este espacio geográfico.

El capítulo cuatro, también a cargo de José María Aranda Sánchez, enfoca su atención y reflexión en la obra de Silvia Rivera Cusicanqui, antropóloga o socióloga de la imagen que va dejando huella de su obra, por décadas dedicada al estudio y acompañamiento político de distintos personajes Aymaras, de su natal Bolivia, con quienes no sólo ha descubierto y encontrado otros caminos para movilizar los pensamientos, sentimientos y visualidades, sino y, sobre todo, maneras otras de contribuir a la descolonización de los grupos, principalmente de mujeres, que con su actuación cotidiana, sus luchas y sus encuentros con la vida y con la muerte, ofrecen en el intercambio con la estudiosa múltiples palabras para re-encontrar el pasado, para darle sentido al presente-futuro, que van construyendo con el tiempo que no cesa de insistir en la plenitud de lo indecible. Así, siguiendo los nuevos rumbos de la potencia epistemológica que la historia oral aporta; la incansable sorpresa de inventar una sociología de la imagen que cuestione la mirada ingenua y trastoque los márgenes de las disciplinas establecidas, pero además que remueva subjetividades. Y la abierta sublevación de los encuentros, para confeccionar un montaje creativo que no tenga más empeño que el devolver la mirada, la escenificación de las palabras pasadas y por venir, que ponga alguna distancia conveniente, para mirar mirando aquellos rostros y momentos incontenibles, rebeldes, nunca dominados.

CAPÍTULO 1

ALGUNOS EJES DE APROXIMACIÓN A LA CRÍTICA DE LA CULTURA VISUAL EN AMÉRICA LATINA

José María Aranda Sánchez

Introducción

Los planteamientos acerca de los estudios visuales son recientes en América Latina. Se trata de una corriente transversal, que conjuga la teoría y la práctica estética, la comunicación, la política (o lo político), la economía, la antropología de la imagen, el psicoanálisis, la teoría literaria, así como la cultura visual, entre otros giros epistemológicos que se han producida en las últimas décadas. Si bien es cierto que los estudios culturales propiciaron, en su interior, diversas corrientes y espacios de problematización, entre los que se encuentran los estudios visuales, también es verdad que actualmente, éstos han devenido en un conjunto de estudios y prácticas que se han ido consolidando en la investigación. A su vez la pregunta central que se formulan algunas investigadoras e investigadores y que complica el asunto es por su relación con los estudios sobre la imagen que, en cierta forma, se han visto neutralizados por lo visual. Hay intentos por plantearse el pasaje de los estudios visuales, de la semiótica a la política (Abril, 2012) o por propiciar enfoques arqueológicos que se pregunten por el histórico olvido hacia la imagen y lo visual en una de las geo-epistemologías más influyentes del siglo XX, la francesa (Jay, 2009).

Asimismo, es posible identificar algunos agenciamientos o ‘anclajes institucionales’ en Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México, incluso Bolivia con la sociología de la imagen impulsada por Silvia Rivera Cusicanqui (Cabrera, 2014), que nos permiten afirmar una presencia importante del campo de transdisciplinariedad conformado por los estudios visuales. Y en especial durante el periodo de 2004 a 2017, cuando se registra un incremento y cierta especialización en el estudio de la cultura visual y las culturas de la visualidad de Latinoamérica (Noble, 2004). Así como las relevantes reflexiones en torno a la cultura visual y los estudios culturales latinoamericanos de Ana Trigo (Trigo, 2004). Lo que nos lleva a reconocer el invaluable aporte acerca de los referentes fundamentales de los estudios de la cultura visual en la región por parte de Ana del Sarto (Del Sarto, 2004). Más recientemente, otra investigadora del tema, Nasheli Jiménez, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional

Autónoma de México, ha publicado un interesante artículo en el que actualiza y avanza un parcial estado del conocimiento de la cultura visual escrito en español, donde aparecen las características de lo que se está produciendo en y desde América Latina, con sus pautas y derroteros, siempre en una continuidad discontinua donde lo político no sólo va implícito en los trabajos de visualidad, sino que abren nuevas vías para comprender la diversidad de miradas y recepciones de obras pioneras (Jiménez, 2018).

En América Latina hay un temprano acercamiento a lo visual, si tenemos en cuenta los primeros enfoques teóricos como los de Néstor García Canclini, Jesús Martín Barbero, Norval Baitello, o críticas culturales como Nelly Richard, donde la imagen y lo visual no pueden desprenderse de su carácter político/situado (Silva, 2016).

Antes de iniciar el recorrido por los puntos sobre los cuales situar la cultura visual en y desde América Latina, es necesario tratar de esclarecer la concepción de cultura visual que se tiene en este trabajo, a fin de fijar la posición y dejar sentado el significado que se le confiere, nunca definitivo, y sí en constante crítica desde la cultura.

En principio, se considera a la cultura visual en el sentido de **la visión como crítica**. De entrada, se establece que cultura visual comprende mucho más que el estudio de las imágenes, así se trate del enfoque más plural y pluridisciplinario. Desde luego que se comparte la preponderancia que tiene la visión y el ‘mundo visual’ en la generación de significados y en la determinación y prevalencia de los valores estéticos, los estereotipos de género y las relaciones de poder en la cultura. Por otra parte, es muy aceptable la apertura del campo de la visión como ámbito en el cual los significados culturales se constituyen, además de que se liga a éste un amplio rango de análisis e interpretaciones de las dinámicas auditivas, espaciales y psíquicas propias de la condición de espectadores.

Se trata de cómo la cultura visual apertura una multiplicidad de intertextualidades, en las que las imágenes, los sonidos y las delineaciones espaciales se leen entre sí y a través de las mismas, con lo que aportan capas acumulativas de significado y de respuestas subjetivas a cada encuentro que tengamos con el cine, la televisión, la publicidad, las obras de arte, los edificios o incluso los ambientes urbanos.

Podemos plantearlo en términos derridianos como la construcción de un campo de la visión acorde con la *différance*, cuyo rendimiento es doble, ya que opera tanto sobre las estructuras de significado e interpretación, como sobre los marcos de referencia epistémicos e institucionales que buscan organizarlas. Recordemos que la conceptualización de Derrida en cuanto a la diferencia toma la forma de una crítica a la lógica binaria en la que todos los elementos que constituyen el significado están enganchados a éste en relación con los demás significados (Derrida, 1989). En su lugar, avanzamos descalzando la libre interacción del significante, la posibilidad de entender el significado en relación con las imágenes, los sonidos, los espacios, que no forzosamente se perciben operando en relación directa, causal o epistémica ya sea

con su contexto o entre sí. Es decir, que la cultura visual posibilita la articulación del desplazamiento interminable del significado en el campo de la visión. Lo anterior incluye, entonces, una insistencia en la contingencia, la subjetividad y la reproducción constante del estado de los significados en el campo visual. Si no adjudicamos el significado exclusivamente al autor, ni a las condiciones y especificidades históricas de su conformación, ni a las políticas de una ‘comunidad’ legitimadora, entonces, estaremos vaciando el objeto de estudio de las formas disciplinarias y otras formas de territorialización¹ del conocimiento. Por esa vía, podremos acceder a la descripción de Roland Barthes de la intertextualidad no como algo que rodea un objeto elegido con múltiples modos de cuestionamiento científico, sino como la constitución de un nuevo objeto de conocimiento (Villalobos, 2003; Barthes, 1994, 1992, 1980).

Para ir situando la cuestión desde América Latina, considero imprescindible abordar la cultura visual como campo de investigación transdisciplinario e inter-metodológico lo que supone la oportunidad de re-pensar algunos de los problemas culturales actuales más complejos desde otro ángulo. Por medio de su adecuada formulación, tanto de sus objetos de investigación como de sus procesos metodológicos, expresa el momento por el que transita el ámbito de los estudios culturales en sus diversos sub-campos. En este ámbito, un fragmento de imagen se conecta con una secuencia fílmica y con la orilla de un cartel publicitario, o con el mostrador de una tienda frente a la que pasamos para producir una narración formada tanto por el viaje que experimentamos como por nuestro inconsciente. Sabemos que las imágenes no se quedan fijas en campos disciplinarios discretos como el ‘cine documental’ o la ‘pintura renacentista’, ya que ni el ojo ni la ‘psique’ operan al paralelo con dichas divisiones ni las reconocen. Más bien, ofrecen la posibilidad de un modo de escritura cultural nueva existente en las intersecciones entre ‘objetividades’ y ‘subjetividades’ (Rogoff, 2014).

Asimismo, hablamos de la cultura visual para indicar que ésta no depende tanto de las imágenes como de la moderna tendencia a visualizar o poner en imágenes lo existente (Mirzoeff, 2002). Y, sobre todo, no trata de imágenes como objetos de distinto carácter que los textos, a los que por lo tanto podría anular, superar, borrar. Y si el concepto de imagen es el producto de una imaginación textual, los fenómenos pertenecientes a la cultura visual se han de ver obligados a redefinir en su seno el concepto y la función del texto. Esta es tal vez la señal más importante del cambio de paradigma que implica el paso de la imagen visual a la cultura visual. Esto supone, a la vez, que lo

1. Se debe pensar la territorialización, la desterritorialización y la re-territorialización como procesos concomitantes, fundamentales para comprender las prácticas humanas. La territorialización se refiere a la ocupación obsesiva de un territorio, que defiende sus fronteras y trata de impedir movimientos que la desestabilicen.

visual se presenta como un conglomerado, prácticamente ilimitado, de percepciones, recuerdos, ideas, englobados en una ecología de lo visible o en diversas manifestaciones de esta ecología. Aunque no sea fácil determinar el alcance de tales afirmaciones.

Lo cierto es que la etapa de la imagen cerrada quedó sepultada, más no por obra y gracia de la introducción de las imágenes de un movimiento que les otorga una cierta duración, sino debido a que ha 'subido a la superficie' la antítesis entre la proverbial fijeza de las 'representaciones' visuales y la nueva dimensión temporal que penetraba en las mismas con el cine y que el paradigma de la imagen cinética se encarga, ya hace tiempo, de encubrir. La idea fuerza que ya opera en los estudios de la cultura visual en América Latina, es que las imágenes contemporáneas difícilmente se perciben de manera aislada, ya sea porque ellas mismas se presentan el conjunto, aunque pertenezcan a territorios distintos, organizando constelaciones visuales como sucede en la televisión, o debido a que nuestra mirada, que ha entrado en un régimen perceptivo singular, se encarga de agrupar unas imágenes con otras, como acontece cuando transitamos por alguna ciudad. O sea, ya no existen las imágenes aisladas, ni siquiera las que fueron pensadas separadamente, las que pertenecen a la época de la imagen cerrada (Català, 2005).

Y cabe agregar que no se trata de una apertura sin ton ni son, sino que es significativa. Si la obra abierta, tal como la interpretó en su momento Umberto Eco durante los sesenta conducía al vacío (Eco, 1979), la imagen abierta de la actualidad tiende a la plenitud. Y a diferencia de lo que sucedió con la reproducción técnica de la imagen, estudiada por Benjamin cuando se detonó la proliferación de las copias y la imagen perdió su aura, hoy las que abundan no son copias idénticas, sino diferentes versiones de una misma propuesta. Es decir, la copia implicaba una réplica del original y de su característico aislamiento, como se podía constatar con la copia por excelencia que es la fotografía: por muchas reproducciones que se hicieran de una fotografía, todas ellas ocupaban el mismo lugar, ninguna interfería con otra, cada una era única para el observador que la observaba (Benjamin, 2003).

Por el contrario las versiones, a pesar de su aislamiento entre cada una, tienden todas ellas a la conexión, al establecimiento de una red, puesto que cada una de ellas depende de todas las demás para confluir hacia un significado que nunca puede llegar a completarse, ni aún cuando se haga acopio de todas las versiones posibles, ya que siempre quedarán nuevas versiones por hacer, nuevas interpretaciones (Català, 2005).

Finalmente, puede afirmarse que las imágenes de la actualidad nos transportan a un territorio híbrido conformado por la tensión entre los dos polos que ubican la imagen fija y las imágenes en movimiento, lo que supone una síntesis activa que, en vez de superarlos, mantiene en funcionamiento, visibles, los presupuestos de la tesis y la antítesis.

El texto se ha organizado en dos temas principales, a saber: la crítica en cuestión y la crítica visual en y desde América Latina. Este gran tema, a su vez, se dividió en

tres incisos que corresponden a ciertas constantes que se identificaron al revisar 30 artículos científicos, específicamente dedicados a los estudios visuales y/o la cultura visual en América Latina, por lo que son considerados como subtemas relevantes entre las y los investigadores de la visualidad en la Región. Por ello, se le dedica mayor espacio a tratar el tema del accionar desde el margen, algunos puntos importantes en torno a la transdisciplinariedad en el campo de los estudios visuales; pero igualmente significativo resultó la cuestión del artista y la función del arte. Lo que nos lleva a reflexionar que, si bien es cierto se trata de un campo de estudios y de problemas aún joven, también lo es el hecho de que, ya por las formas de recepción de las teorías, conceptos y formas de abordar la visualidad en Estados Unidos y en Europa; pero además desde las herencias y nuevos desarrollos en torno al estudio de la imagen ‘propio’ de América Latina, el caso es que ya se cuenta con algunos derroteros, temas particulares y, sobre todo, maneras de hacer el estudio de la cultura visual, en cercana relación con los estudios culturales, al tiempo que plasmando el sello inconfundible de lo político en las ciencias sociales latinoamericanas y otras disciplinas, mostrando que las prácticas del ver y los dispositivos, artefactos y condiciones de las visualidades y contravitalidades, son un producto único resultado de años de resistencia, y reelaboración de enfoques que le dan un carácter diferente a la crítica de la cultura visual.

1.1 La crítica en cuestión

Para situar la crítica de la cultura visual, generalmente como un tema implícito en un panorama general al interior de América Latina, en su actual situación, hay que tomar en consideración la institucionalización del campo de estudio, la recepción en la región del concepto de cultura visual y la proyección del campo de los estudios visuales, lo que significa nuevas posibilidades para el estudio de la imagen y el arte, presentando la visualidad en el enfoque (Gentile, 2017). De ahí se puede entender que el campo de los estudios visuales plantea preguntas que no fueron formuladas por la historia del arte y que pueden caracterizar una nueva historiografía de corte interdisciplinar. Y recuperando el planteamiento de Mitchell, pero enviándolo a las preocupaciones latinoamericanas, podemos proponer las siguientes preguntas, a manera de entradas a lo que podemos nombrar como la cuestión de la crítica o la crítica en cuestión: ¿cuáles son las vías a través de las que se puede proveer una perspectiva analítica y crítica de la cultura visual?, ¿de qué manera acotar y poner límites conceptuales a un campo tan expandido como la cultura visual? Sobre todo, teniendo de referencia lo que, de nuevo según Mitchell implica el “giro de la imagen” en tanto que aporta una completa interacción entre la visualidad, las instituciones, el discurso, el cuerpo y la figuralidad (Mitchell, 2003).

Para acometer la crítica de la cultura visual, un punto clave es la sustitución del concepto de autonomía del arte por el de *intertextualidad*; mientras que la interrogación sobre la autonomía de lo visual y sus límites se plantea de modo que la visión debe ser tratada como una matriz que incluye todos los sentidos. En esa vía, el estudio de la imagen se concibe como un juego complejo entre visualidad, aparatos, instituciones, discursos, cuerpos y figuración. Cada uno de estos conceptos indica un complejo conjunto de prácticas subyacentes que hacen posible la imagen y su capacidad de contener significado. Conceptualizamos a la visualidad como el registro visual en el cual la imagen y el significado visual operan. El aparato tiene que ver con el dominio del medio de expresión que condiciona la producción y circulación tal como la reproducción electrónica actualmente. Al incluir las instituciones, interesa observar las relaciones sociales organizadas en torno a la producción de la imagen y su circulación, los cuerpos, a su vez, insisten en la necesidad de considerar la presencia del observador, del espectador, como ‘otro necesario’ en los circuitos de promoción del significado visual, y que alguien conduce el control de la imagen.

Pero parte de la cuestión, y a la vez reto presente de los estudios visuales y disciplinas afines, en pleno desarrollo en América Latina, es la construcción de un lugar de enunciación desde el cual situar histórica y geopolíticamente sus conocimientos. Esto porque los procesos de visualidad en nuestro subcontinente proponen singularidades históricas, culturales y epistémicas, que no se abordaron en toda su complejidad, en su transmodernidad (Dusell, 2004). Y más que descartar la necesidad de caracterizar algo tan fugaz y efímero como el tiempo, una conciencia de la heterocronicidad, es decir, el variado significado del tiempo en diferentes contextos culturales, es urgente la búsqueda de ideas adecuadas para la comprensión de la multiplicidad del tiempo. Que el tiempo pasado se defina en términos de tiempo presente es un lugar común, pero es uno cuyo significado cambia si tenemos en cuenta el encuentro anacrónico con otros horizontes históricos, una interacción mediada por artefactos. Mientras la relación del pasado con el presente es puramente temporal, la del pasado con el ahora es, por el contrario, de carácter dialéctico: no es de naturaleza temporal, sino de naturaleza pictórica.

Más que otras críticas, los estudios visuales y la misma crítica cultural han puesto en agenda la importancia de considerar las imágenes en un campo ampliado de producción, circulación y consumo, en las relaciones geopolíticas donde la asimetría cultural a nivel internacional es la norma. Anacronismo como forma de describir el proceso de mediación que se produce entre los artefactos que solicitan una respuesta afectiva y que, a la vez, alientan el deseo del historiador o el crítico contemporáneo de generar sentido (Depes, 2017).

1.2 La cultura visual en y desde América Latina

a) Accionar en el margen o ¿cómo renovar el pensamiento?

Especialmente importante para la construcción de los ejes del trabajo de crítica de la cultura visual que nos ocupa, es reflexionar en torno al concepto de *margen*, empleado por Nelly Richard en varios de sus trabajos, pero sobre todo en *Márgenes e Instituciones* (Richard, 2007), resultado de pensar la obra de Jacques Derrida *Márgenes de la filosofía*, en la que aborda la cuestión de si “más allá de todo texto filosófico, no hay un margen blanco, virgen, vacío, sino otro texto, un tejido de diferencias de fuerzas sin ningún centro de referencia presente” (Derrida, 1998: 30).

Habría que preguntarse al menos dos cuestiones acerca del margen: en primer lugar, la lectura deconstruccionista o deconstructiva permite dudar de que el significado del texto sea necesariamente lo que se está proponiendo. Por lo mismo, llevar al cabo este tipo de lectura supone prestar atención a las zonas marginales o suplementarias del texto, esto es, las notas al pie de página, los trabajos estimados poco relevantes, todo aquello expulsado del cuerpo central, tanto lo visible como lo invisible; en segundo lugar, el interés por lo marginal en Derrida es una señal de la indecibilidad² acerca del espacio donde encontrar la verdad, o el sentido y no sólo un interés filológico de rastrear en lo desapercibido. No es el caso establecer una conversión de lo marginal en central, ya que el centro y el margen se manifiestan en definitiva en un territorio único, el de la textualidad (Muñoz, 2016). El margen se constituye en un lugar estratégico tanto de posición como de análisis y existencial, crea un espacio extra-límite que se extiende siempre en los bordes o más allá de ellos. Del margen se derivan unas lógicas propias que pueden ser asumidas como *formas de resistencia*. De ahí que el margen conforma un espacio epistemológico en el cual se producen nuevas formas de identificación del propio margen y de lo marginal (Bartra, 2016). Esto abre el ámbito, pues como la lectura deconstruccionista o desconstruccionista, la posicionalidad en los márgenes va creando y multiplicando otros espacios de conocimiento que no se sustituyen unos a otros, sino que se superponen o se mantienen estableciendo diferencias y lecturas múltiples (Mignolo, 1998).

En síntesis, la dialéctica del margen es buscar el otro del otro. Específicamente en la Academia, consiste en poder extender las disciplinas y los temas logrando co-

2. Implica, para Derrida, ni un quedar en suspenso de la indiferencia, ni la neutralidad interminable de la decisión; tampoco marca el límite, la impertinencia, la incompetencia de un dispositivo de decisión, sino que por el contrario resulta imprescindible para tomar una decisión y asumirla con responsabilidad.

nexiones con otras disciplinas o con otras perspectivas, mezclando, contaminando, y extendiendo la teoría, o desjerarquizando y desobedeciendo los cánones, a fin de obtener nuevas lecturas e interpretaciones complejas de los fenómenos. Complementariamente, como lugar de resistencia, en los márgenes se localizan los sujetos que no pueden articularse o representarse. Ahí se localizan también otras formas de representación como las máscaras y las posdatas, que han sido expulsadas de los centros. De los márgenes surge entonces un sujeto subalterno (Modonesi, 2015) o un sujeto de la resistencia y otras formas de representación, mediadas por distintos traductores y visualizadas a través de diversas estrategias.³

Ahora bien, la pregunta es ¿cómo se llega a esa posturalidad del margen? Ante todo, apelando al trastocamiento, al entre-lugar, al tránsito⁴ de los bordes⁵ y en los márgenes. Creando relatos ambiguos y multiplicando sentidos. Es una postura transversal en la cual los intelectuales debían mantener una vocación rupturista, y disidencia como estrategia cultural. Se trata de desintegrar los modelos de significación configurados por el lenguaje que nombra las experiencias que han posibilitado la inteligibilidad de una realidad social.

Pero, no sólo eso, la perspectiva de accionar desde los márgenes, o desde los bordes, si bien recupera en un sentido los planteos del postestructuralismo, como crítica general, se le escapa lo singular de la experiencia colonial. Y es posible que aún Derrida haya sido ‘ciego’ a la diferencia colonial. Ya que si bien éste consideró suficiente para no aceptar la diferencia colonial el hecho de que todas las culturas son originalmente coloniales (Derrida, 1995), en realidad ofrece una respuesta abstracta y universal ante un problema histórico, singular y concreto que es el colonialismo implícito a la modernidad (Dusell, 2004). Mientras que Derrida argumenta desde la perspectiva de una crítica al logocentrismo occidental, la crítica postcolonial piensa y escribe desde una condición diferencial situada en los bordes del mundo moderno/colonial. Es decir, que la crítica derridiana no deja de ser unitópica, e interna a la modernidad, al presuponer que el logocentrismo es una categoría universal del pensamiento mientras que el colonialismo es un fenómeno cultural mundial. La generalidad abstracta desde la cual habla la deconstrucción deja de lado los fenómenos singulares históricos y concretos del sistema moderno/colonial (Mignolo, 2000).

3. Estrategia, como el plan general de acción para lograr un objetivo, incluye tácticas o acciones específicas.

4. Proceso a través del cual se cambia de lugar, ya sea como observador o como actor de un acontecimiento, indicando el estado de modificación en que se encuentra.

5. Bordes, los límites interior/externo que impiden rebasar la contención. De ahí que el pensamiento desde los bordes supone no situarse en la ‘centralidad’ sino a un lado; aunque hay espacios, como la estructura simbólica del lenguaje, que no conoce límites.

En el mismo sentido, la *différance* de Derrida no puede trascender ni dar cuenta de la diferencia colonial, ya que lo diferido, en el doble sentido de pospuesto y de la alteridad, no pueden quedar resueltos con categorías que se crearon para la crítica a la modernidad. El punto es que la diferencia postestructuralista y la colonial son no-intercambiables, sino que la diferencia colonial posee una condición de posibilidad que la hace irreductible a la primera. Y esa condición de posibilidad encuentra su potencia y carácter propio en la subjetividad socio-política del subalterno, perspectiva ignorada o excluida por la diferencia postestructuralista. Lo anterior supone un descentramiento radical que solo puede otorgar la perspectiva subalterna, con lo que se plantea un problema epistemológico fundamental. Es decir, la condición de posibilidad de un ‘modelo’ de enunciación con posibilidad de entender la diferencia colonial no puede darse por la crítica interna del postestructuralismo a la modernidad, sino en un posicionamiento geopolítico externo (lugar de enunciación) desde el cual se produzca un nuevo pensamiento diferencial que Mignolo llama “Pensamiento del borde”, como un modo de funcionar lógico diferente que adopta una perspectiva subalterna, una verdadera máquina descolonizadora que opera a través de la apropiación de la diferencia colonial (Mignolo, 2000; Bentancor, 2005).

Ahora bien, no se trata de encontrar en la situación colonial una experiencia universal (central). A la universalidad de la ley, Mignolo opone la experiencia regional, a la vez que enfrenta la historicidad (y locación) de la enunciación postcolonial al sistema mundial moderno/colonial. Y si bien opone lo local a lo global, y la diferencia colonial a la universalidad de la razón europea, esa contraposición tiende a relativizarse con el potencial del enfoque del “pensamiento del borde” en la medida que éste permite captar la diferencia irreductible entre las dos dimensiones. Por lo que la diferencia entre deconstrucción y decolonización se encuentra anclada en la fuerza epistemológica de la enunciación localizada en los límites internos y externos del sistema moderno/colonial (García, 2016).

Lo que Mignolo llama el “pensamiento del borde” opera a través de una doble traslación que le permite localizar puntos de intersección inconmensurables⁶ para la modernidad. Es decir, ese pensamiento desde el borde es precisamente aquello que la Modernidad concibe como pensamiento dicotómico, incluso como contradicción. Para el caso de Chiapas, lo aplica encontrando una doble traducción de elementos marxistas y amerindios. De un lado, el marxismo se ve modificado por los lenguajes amerindios, e igualmente, la cosmología amerindia es alterada por el marxismo. Se trata de un cruce epistemológico que posibilita la re-escritura de una historia de quinientos años de opresión haciendo del movimiento del EZLN un ejemplo

6. Imposibles de expresar en algún tipo de comparación o cuantificación.

vivo del “pensamiento del borde”, que es y no es marxista leninista al mismo tiempo (Marcos, 2017).

Interesa subrayar la necesidad de un pensamiento otro, diferente, como un cruce de diferentes pensamientos, ideologías, prácticas y modos de ver el mundo que generen una crítica desde América Latina.

b) Transdisciplinariedad (y disciplinamiento), y siguen las sospechas

Si bien es un lugar común escribir que los estudios visuales conforman una transdisciplina, o incluso indisciplina, en la medida que incluye o articula la Historia del arte con la literatura, filosofía, estudios de cine y medios, sociología y antropología, entre otras disciplinas, estamos de acuerdo con Mitchell cuando advierte que esa integración de saberes no está exenta de problemas y obstáculos no fáciles de sortear (Mitchell, 1995); sobre todo para el caso de lo que se produce en América Latina, ya sea que la tengamos por *periferia*, o que le otorguemos un estatuto de cierta autonomía con relación a las metrópolis o ‘centros’ de poder, existen condiciones particulares y específicas que requieren, al menos, plantearse para establecer un posicionamiento al respecto. La misma historia social y política de la región hace que el factor de lo político tenga una connotación diferente al de los países donde primero surgieron los estudios visuales, y en los cuales se estableció que su objeto de estudio es la cultura visual (Walsh, 2003).

Lejos de pensar a la transdisciplinariedad como una verdad aceptada sin más, que basta con enunciarse, lo importante es realizar un trabajo sobre este concepto, que permita algunas precisiones, más no una definición o acotamiento definitivo. En principio, cabe aceptar que las disciplinas definen y controlan las reglas de validez de la relación objeto/conocimiento que las constituye. Y asimismo, las disciplinas regulan los sistemas de legitimación del poder académico por medio de una variedad de estrategias de reforzamiento y conservación de la autoridad del saber. Por ello, está a la vista que lo ocurrido en el debate entre los estudios literarios y los estudios culturales (Szurmuk y Robert McKee, 2003), también las disciplinas de lo estético (la teoría y la historia del arte), tienden a percibir la invasión de los estudios visuales como una amenaza que, al atentar contra la integridad del valor ‘arte’, pudiera llegar incluso a desmantelar el capital simbólico-cultural que su tradición acumuló en la academia. Y aquí es pertinente el llamado de Nelly Richard a no confundir ‘valor estético’ con ‘interés cultural’, subordinando todo lo visible al único estándar del ‘consumo’ (de las formas y de los estilos) como régimen dominante de tratamiento de las imágenes que difunden la cultura en la vida social (Richard, 2003).

También tiene sentido sospechar de cierta confianza ingenua en que la transdisciplinariedad es la respuesta adecuada de los tiempos posmodernos de la globalización a la crisis del conocimiento moderno o bien de que esa transdisciplinariedad sea garantía en sí misma de una renovación de la crítica académica. Y no está fuera de lugar además sospechar que los estudios visuales, en nombre de la transdisciplinariedad, acepten e impulsen una mezcla deshinibida de técnicas, procedimientos, estilos, teorías y métodos cuya suma integradora parece contar con la total disponibilidad a la reconversión de cada préstamo disciplinario, sin limitaciones de contexto ni de operaciones. Esta tendencia hacia la ‘ilimitación’ nos conduce a la ‘obscuridad’ de todos los caminos abiertos (Sabelli, 2012).

En efecto, lo que observamos en algunos trabajos es un insaciable principio de anexiones y conexiones pragmáticas dirigido a ‘optimizar’ las operaciones del saber, su eficacia, decide mezclar todo con todo, incluso fragmentos de sistemas de conocimiento en ocasiones enemistados entre sí debido a que representan filiaciones político-intelectuales opuestas. Esto puede conducir a una segmentalidad del conocimiento, interseccionalidad de las teorías, en una palabra, un cierto ejercicio de la transdisciplinariedad en los estudios visuales parece funcionar muy acorde con el mercado flexible de la diversidad que promueve la máquina neocapitalista (Siganevich, 2016).

La pregunta es si al ensamblar el localismo del fragmento y el pluralismo de lo híbrido en una nueva performatividad⁷ de lo combinatorio, los estudios visuales reconvierten teorías y conocimientos en una suma tan discontinua como abarcadora, sin interrogarse muy en serio por las desavenencias de estilos que harían incompatibles –en valor y densidad– muchos de los saberes llamados a confluír en el encuentro anunciado. Dejando atrás las concepciones limitadas de una estética acotada a sus componentes expresivo-formales al margen de la interacción de los diferentes códigos de significación y de producción artística, puede verse que lo problemático radica en una cierta complicidad de lenguajes entre la operatividad de los saberes y el productivismo del mercado con el que funcionan las gramáticas neoliberales (Hernández, 2005).

Por ello, es pertinente, cuestionando un facilismo del juego transdisciplinario, tal como se ha academizado en algunas versiones norteamericanas de los estudios visuales,

7. Judith Butler, recepcionando a Derrida, asume la idea de “performatividad” y su capacidad para crear la situación que se nombra. En la medida en que el acto de habla se reitera, oficia de sedimento, donde el aspecto ritual y la capacidad performativa del lenguaje instalan efectos ontológicos. Analizando al género como norma, Butler señala que la autoridad de la norma se acumula en cada reiteración, al mismo tiempo que su capacidad está en devenir otra cosa. Por tanto, sostiene, la subversión performativa de la norma es esencial en la medida de que depende de su propia ruptura para poder ser.

interrogar la forma en que la crítica literaria, la antropología, el análisis de los discursos, la historiografía, junto con la cultura visual, la sociología y las artes visuales, cada una proponiendo diferentes lecturas que recortan el espacio social de distintos modos, podrían reconciliarse por simple añadidura. Es aquí donde el crítico de la cultura se encuentra sujeto a determinadas legitimaciones y deslegitimaciones que en parte proceden de las tradiciones de recepción de la materia estudiada, y en parte de los lugares-institucionales disponibles dentro del tejido social de la comunicación para una práctica de crítica cultural. Y el hecho de que, por un lado, sea posible sacar beneficio de una mayor fluidez de intercambios profesionales, por otro, no tendría porqué obstruir que también prestemos atención a la otra cara del límite, precisamente aquella que evidencia incomodidad, tensión, e incluso enfado. De hecho, el límite funciona como zona de tensionalidad crítica, es decir, de resistencia entre bordes disciplinares que se imitan y se molestan, que incluso se provocan mutuamente a causa de los conflictos de autoridad, de lenguaje y posición, que enfrentan las disciplinas unas con otras en el campo de fuerzas de la valoración simbólica e institucional del saber (Foucault, 1995).

Y los que pretendemos hacer una crítica de la cultura, en especial de la cultura visual, sabemos bien que la relación entre formaciones de conocimiento y jerarquías disciplinarias obedece siempre a una violencia implícita, no tenemos porqué pensar que las asimetrías y desigualdades entre lo científico-social y lo humanístico deban ser vividas alegremente. Más bien, habría que rescatar el vitalismo-crítico de la fuerza de provocación intelectual que surge de los choques e impugnaciones que contraponen entre sí distintas economías de poder/saber: puede ser mucho más fructífero para los estudios visuales en América Latina impulsar la energía crítica de tales oposiciones y enfrentamientos a su neutralización por la intermediación insípida de una traducción y combinación armónicas entre saberes que convergen en una misma orientación hacia lo útil (Moreno, 2016). Entonces, más que tratar de borrar las disonancias o contrariedades entre ellos, se trataría de exhibir el coeficiente de indisposición con el cual ciertos modos de pensamiento se rehúsan a entrar en la practicidad de la suma que cultiva relajadamente el pluralismo de la transdisciplinarietà (Appadurai, 1996).

Específicamente, la relación entre lo académicamente sedimentado y lo irruptivo, entre lo universitariamente consolidado y lo disruptivo, adquiere a veces el perfil de la disputa entre los estudios literarios y los estudios culturales, como lo advertía en su momento Mitchell (1995); pero puede asumir variantes menos reconocibles. Y sólo podrá evidenciarse la potencia crítica de determinadas alteraciones disciplinares, una vez identificado localmente cuáles son los bloques de poder a fisurar para experimentar, en sus bordes, el diseño de formas contrahegemónicas (Richard, 2003).

Asimismo, la abstracción generalizante del latinoamericanismo y sus clasificaciones de estudios operados desde Estados Unidos, suele eliminar el detalle y la ma-

terialidad operativa de ciertas infracciones a la razón universitaria que llevan al cabo su crítica de las disciplinas como una crítica en acción y en situación, o sea, que es necesariamente imbricada en el funcionamiento práctico de una estructura local (Schiwy, 2002). De ahí que sería necesario revisar el nombre de *Estudios visuales latinoamericanos* bajo el que se pretende actualmente estandarizar cualquier proyecto transdisciplinario. Desde la perspectiva de este escrito, un proyecto de crítica de las disciplinas tendría que dirigirse a desorganizar con energía transgresiva lo académicamente constituido. Lo importante es incorporar al debate sobre los estudios visuales en América Latina la voz discrepante de quienes ven en ellos el síntoma adecuacionista de una fusión en extremo exitosa entre globalización, posmodernismo y neoliberalismo (Buck-Morss, 2005).

La crítica que se construye con este ensayo se encamina contra una versión demasiado burocratizada de los estudios visuales que parece asentarse en una ecuación satisfactoria entre la gobernabilidad de la política, la administratividad de lo social, la maniobrabilidad de lo cultural, la aplicabilidad de los saberes, una *división de funciones*, todo esto atravesado por un deseo de traducibilidad de las diferencias a un plano sistema de intercambios donde el registro práctico de la transacción y de la negociación prevalecen sobre el registro teórico-crítico del conflicto y el antagonismo (Piñero, 2016). Por ello es necesario interrogar el estatuto del nuevo saber transdisciplinario que agencia cualquier versión burocratizada de los estudios visuales y sus equivalencias programadas entre la tecnicidad del mercado, el saber operacional, la industria universitaria y la economía de la globalización. Y asimismo se requiere además instalar la pregunta de cómo re-introducir, en este paisaje saturado de instrumentalidad, las dimensiones trágicas,⁸ contestatarias y utópicas del pensar (Arendt, 2002). Ya que decir ‘pensar’ no equivale a decir ‘saber’ o ‘conocer’, puesto que no se trata únicamente de multiplicar los objetos cognoscibles, en un trayecto que va de la era de la imagen materia, a la imagen-film, y de ahí a la era de la e-imagen (en la versión de Brea, 2010); pero tampoco de alternar racionalidades disciplinarias a fin de dotar a cada objeto de más de una clave de explicación, negociando distintas cuotas de inteligibilidad.

Afirmar que se trata de ‘pensar’ significa re-introducir el desgarramiento crítico de una relación entre la subjetividad y el nombrar las cosas, que no se complace en el orden de lo explicativo, que se vive así misma como desajustada (Foucault, 2004).

8. La dimensión trágica tiene que ver con las acciones del héroe que no desiste de luchar por alcanzar su dese, mientras que lo contestatario se refiere al carácter de oposición política, y lo utópico trata con la visión imaginaria e ideal del propósito.

Puede afirmarse que, con los estudios visuales, el saber universitario ha ganado en progresismo, pero ha perdido en densidad teórica y asimismo en sutileza intelectual, además de quedar sumergidos bajo una preocupante pobreza de estilos (De Perreti, 1989). Por ello, en la recepción y re-creación de los estudios visuales que se está generando en América Latina, les vendría bien recuperar una dimensión crítico-estética de la cultura, aunque esta dimensión ya no coincide tampoco con el recorte auratizado de lo “literario”, es decir, más bien una dimensión que se mantenga comprometida con las operaciones de riesgo por medio de las cuales cada práctica estética o cultural decide con base en sus batallas la mejor forma para subvertir los pactos de entendimiento oficial con nuevas formas de ser, de ver y de leer (Rancière, 2003). No puede ocultarse que esta dimensión transgrede la economía de la función que busca traducir lo cultural a “datos” y que persigue reservarle a cada dato un destino práctico, según una versión de los estudios visuales excesivamente interesada en administrar las utilidades del saber competente.

Por lo anterior es que sí es imprescindible una diferenciación del trabajo de crítica para los estudios visuales en América Latina, a distancia de lo que observamos en academias de los EE.UU. y tiene que ver con la mayor porosidad de fronteras y movilidad de tránsitos entre la universidad y sus afueras (Yudice, 2002). Es decir, fuera de la labor propiamente académica, hay una diversidad de escenas que le puede significar a los críticos latinoamericanos realizar varias formas de micro-activismo cultural, el cual, si lo deciden, los pondría en contacto vivo con la trama de intervenciones contingentes del debate público. Y que exista esa movilidad de escenarios le permite a la crítica ensayar diversos lenguajes e inclinaciones de voz a fin de hablar desde distintos espacios institucionales, pudiendo interpelar a distintos públicos. Incluso, transitar por esos espacios, saliendo de la estrechez del protegido universo de la profesionalización académica, pondría vitalmente en cuestión el tema de la crítica de oposición. La duda es ¿cómo formular actualmente una crítica de oposición que se deslinde de los condicionamientos de la época? Aquí, una vez más, acudo a la voz autorizada y sin concesiones de Nelly Richard cuando insiste en su pregunta: ¿Podría criticarse radicalmente la transparente obscenidad del capitalismo si la lengua que escribe esa crítica (si los arreglos de saberes en los que se basa) es coincidente con la sintaxis del mercado en su operacionalidad y calculabilidad? (Richard, 2003). El punto es cómo hacerlo para criticar no únicamente los modos de ser sino también las formas de decir de la hegemonía neoliberal, pues no basta con criticar, aún con lucidez progresista, las imperfecciones de la democracia, los abusos de la globalización, las injusticias del mercado, para que la crítica hable un idioma irreconocible con la lengua que modela esa hegemonía (Žižek, 2010). Y más aún, ¿cómo introducir la complejidad resistente de una palabra y otra, una palabra densa y tensa? ¿De qué manera demorarse en la textura enunciativa de esa palabra crítica sin que ella pierda su corte denunciante?

Las tensiones que son constitutivas de aquel ensayismo cultural latinoamericano, que comparte la dimensión de lo crítico reflexivo y lo político-intelectual, no se resuelve bajo la fórmula positivizada de los estudios visuales como simple acoplamiento de saberes ya probados, con otros que han alcanzado ese estatuto, bajo las consignas de rentabilidad académica vía la productivización del conocimiento (Martín-Barbero, 1997).

c) El artista y la función del arte

El supuesto previo a toda concepción del artista es el sujeto, y no únicamente hablar de la crisis del sujeto racional, trascendental o esencialista de la tradición filosófica, puesto que, desde la perspectiva postestructuralista⁹ que fungió como palanca para hacer avanzar el pensamiento filosófico, social, político y cultural de la llamada posmodernidad,¹⁰ el “Yo” deja de ser concebido como profundidad o interioridad, y pasa a ser la suma discontinua y plural de los efectos de subjetividad en el campo social contemporáneo (Badiou, 2013).

Cuando hablamos de creación, ese descentramiento de la noción idealista de “sujeto”, implica una radical puesta en cuestión de toda la mitología del artista asociada a la tradición romántica o contemplativa, así como a las nociones autárticas en las cuales descansaba esa costumbre: expresividad, originalidad, autenticidad, y otras (Piñero, 2017).

En el mismo pensamiento postestructuralista, el artista ya no es concebido como alguien que expresa alguna visión interior, ni original, menos aún profunda, que tampoco transmite alguna verdad superior. Más bien, es un *bricoleur*, en el sentido de Lévi-Strauss (1964), que trabaja sobre la base de materiales preexistentes (signos, imágenes, estilos, técnicas), que re-ensambla (Latour, 2005) en una nueva solución-creación. “Es un manipulador de códigos, un procesador de signos recolectados desde diferentes contextos de imágenes y combinados en una nueva retórica artístico-visual” (Richard, 1988: 1). En consecuencia, es necesario dejar de lado todo intento interpretativo que suponga remitir el sentido de la obra a las intenciones del autor postulando como origen

9. Como movimiento se caracteriza por ser antitradicional, antimetafísico y anti-ideológico. En el núcleo de los cuestionamientos postestructuralistas, se encuentra la tesis de la no consistencia del significado. Por lo mismo, niega la existencia de un sujeto racional dueño de sí, expresado en un ‘Yo’ consciente y responsable.

10. Movimiento cultural occidental que surgió en la década de 1980 y se caracteriza por la crítica del racionalismo, la atención a lo formal, el eclecticismo y la búsqueda de nuevas formas de expresión, junto con una carencia de ideología y compromiso social.

o como fuente expresiva de un sentido único, cuya clave invisible debería ser ‘develada’ por medio de una hermenéutica de la ‘profundidad’ (Ricoeur, 1990).

A diferencia de lo anterior, se asume la obra como campo abierto y plurisemántico en cuya superficie se entrecruzan múltiples registros de lectura, quebrándose el paradigma autor/autoría/autoridad de la voz canónica o de significado trascendental (Derrida, 1981, 1975). Asimismo, la atención está puesta no sobre la obra-resultado, sino sobre la obra-proceso; no sobre la forma reificada de una totalidad de sentido encerrada en sí misma, sino sobre el transcurso signifiante, jamás concluido, anterior al cierre cosificador de la obra-producto, abierto a múltiples dinámicas de producción **en acto**, o sea, en movimiento y transformación.

Otro aspecto relacionado con el anterior, y también producto del pensamiento postestructuralista, es la exigencia de un análisis materialista de las construcciones de lenguaje *escenificadas* por las obras y de sus procesos técnicos de fabricación de la significación, con énfasis puesto no en los contenidos (imágenes y representaciones) sino en las operaciones formales y en sus dispositivos de signos, esto es, definir una postura contraria a todo “idealismo del mensaje” o trascendencia del sentido. Una posición que no acepta la transparencia e instrumentalidad de la forma subordinada a una jerarquía de significado, y privilegia en su lugar el juego horizontal y pluralizador de los significantes (Derrida, 1975; Lacan, 1995). Y por lo mismo, en el análisis de la cultura visual en América Latina, una crítica a la neutralidad de un cierto ‘formalismo’, incluso lingüístico o de estructura, que buscara postular la obra como entidad abstracta y autosignificante, encarnación programática de un modelo de cientificidad ‘pura’ que acostumbra recortar el signifiante de su campo de interreferencialidad social e histórica.

En manera alguna se trata de una ‘pragmática de la obra’ que incorpora a su análisis las variantes contextuales surgidas del juego entre enunciado/enunciación, emisor/receptor, productor/consumidor, mensaje estético/formación social; antes bien, puede pensarse en la postulación de una socio-semiótica de la obra, que integre a su reflexión las condiciones de producción y circulación ideológica del sentido, y enfatice cómo la obra recoge y transforma las dominantes de significación que tensan su campo cultural. En este sentido, y ante la amplitud de una dimensión de la cultura con base en la cual este concepto abarca el conjunto de los intercambios de signos y de valores mediante los cuales los distintos grupos se representan a sí mismos y para otros, comunicando así sus modos de identidad y diferencia, se considera además una dimensión más acotada de la noción que remite lo cultural al campo profesional (artístico, intelectual) de una producción de formas y sentido regida por instituciones y normas de discurso especializadas, y que se expresan por medio de obras (el arte, la literatura) así como en debates de ideas y proyectos que versan en relación con las batallas críticas de lo estético y lo ideológico. Por ello, se desprende otra dimensión de

la cultura, funcionalizada por las redes de transmisión industrial del mercado de los bienes simbólicos, se trata de una dimensión cercana al vocabulario institucional de las 'políticas culturales', enfocada principalmente en las dinámicas de distribución y recepción de la cultura, connotando a esta última como producto a administrar mediante distintas agencias de coordinación de recursos, medios y gestores que articulan el mercado cultural (Bourdieu, 2005).

Desde América Latina, la pregunta pertinente en relación con una obra es aquella dirigida a saber de que manera las interrelaciones de sentido generadas por esa obra actúan dentro del contexto social y cultural en la que se inserta su lectura, subrayando cuales efectos, reafirmando o contestando cuáles configuraciones de poder o dominancia, interpelando cuáles discursos o ideologías, propiciando qué respuestas frente al dogma de las instituciones (Camnitzer, 2009). Por ello, la necesidad de una aproximación socio-contextual al fenómeno creativo, que integre a su lectura de la obra las coordenadas de significación social, cultural, ideológica que rigen su entorno y que esta obra reprocessa. De ahí, además, la sospecha que puede despertar una concepción de la estética como actividad desinteresada, esfera de aislamiento cortada de lo real¹¹ y sus conflictos de identidad y enfrentamiento de poder. En los casos de culturas marginales o periféricas cuya historia es marcada por el desfase de temporalidades heterogéneas y de referencias discontinuas, esos supuestos obligan al alineamiento uniforme de sus lenguajes en la continuación de un mismo eje de ordenamiento o racionalización histórica que les resulta ajeno y sobre-impuesto, y que oblitera la naturaleza específica y diferencial de cada fenómeno en emergencia según motivaciones locales (León, 2012).

En una palabra, la cultura visual en América Latina difícilmente puede sustentarse a partir de una estética restringida a los componentes expresivo-formales de la obra, dejando de lado la interacción de los diferentes códigos de significación y de producción artística. ¿Cuáles son las marcas de enunciación en cualquier obra o texto; marcas que la obra a veces oculta o exhibe, en otras disfraza, pero que siempre contiene a modo de claves socio-semióticas de su articulación a la coyuntura histórica?

Y más allá de aceptar un conjunto de supuestos provenientes del postestructuralismo, al estar apoyado éste en ese prestigioso marco de referencia académico de la cultura europea (Lacan, Badiou, Derrida, y otros), lo importante es abordar con rigor las circunstancias locales específicas de cada medio a fin de exponer el análisis a una constante inestabilidad y reflexión de las operaciones realizadas.

11. Lo real es un concepto de la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan, que indica lo imposible, de simbolizar y de comprender; pero que invariablemente se encuentra y tiene efectos en lo que llamamos realidad.

Lo anterior supone, sobre todo, discutir la manera que tiene una determinada práctica crítica de irse modelando como respuesta a las presiones ejercidas sobre ella por las condicionantes de producción que rigen su contexto. Por ello, es importante que los textos de y sobre cultura visual en América Latina, permitan esclarecer la articulación entre creación artística y producción crítica, entre obra y discurso, lo que modifica por completo la tradición oficial del *comentario de arte*, podríamos hablar de una textualidad crítica, en la que teoría del arte y práctica de la escritura ensayan mutuamente un gesto doblemente inédito y autoexploratorio. De hecho modificando las condiciones del formato *ensayo*, hasta hace unos años favorecido dentro del ámbito universitario; y que renuncia a la neutralidad expositiva de los metalenguajes (incluso con la semiología) para bordearse con lo poético-literario, en un espacio más de experimentación con el sentido que de interpretación del sentido (Bouhaben, 2014).

Importa mucho analizar si las nuevas escrituras sobre arte evitan de alguna manera la familiaridad de las obras repetidoras de convenciones o calzadoras de estereotipos. Y más aún si la misma producción y circulación de estas escrituras en redes completamente ajenas a la universidad, ofreciendo su condición de puesta a prueba de un saber des-protegido, jugado en el afuera de todo límite de legitimación académica o institucional y expuesto a los riesgos de la aventura de constitución de un pensamiento vivo, no fijado por la reiteración de claves puramente bibliográficas; más bien, pensamiento ‘en acto’ (Bermúdez, 2017).

Se trata de escrituras en permanente roce y fricción con la materialidad bruta de una trama documental; trama dispersa e incompleta que exige de permanentes reajustes situacionales, a desplazamientos y tránsitos, a enfrentamientos con una exterioridad social que, bajo el modo del conflicto, des-ritualiza toda noción más sedentaria o conservadora de un saber académico, cerrado sobre sí mismo y autosuficiente (Lacan, 1992).

Sin duda un elemento crucial en cuanto a la manera de acentuar la inestabilidad de cualquier marco de referencias teórico-conceptuales que pretenda dar por instalado o preconstruido, y de poner en tela de juicio su misma sistematicidad, es aquel relacionado con la problemática del traspaso de informaciones, modelos o teorías importadas desde el ámbito internacional, al contexto nacional de producción (Mignolo, 2000). Lo que puede llamarse el *descalce* atraviesa de manera significativa, y en ocasiones dramática, todo un conjunto de producción; y que pasa por el problema de la dependencia cultural, y el traspaso de formas o lenguajes extractados del repertorio internacional, que deberán ser reacondicionados con base en las exigencias socio-contextuales emanadas de su campo local y específico de aplicación. Y lo que nombramos una *línea de fuerza* o *tensión* es la que deviene de la relación entre cultura superior o dominante (productora de modelos) y subculturas dominadas (condenadas a la imitación o copia de esos modelos) aplicada tanto al mapa geográfico de la división de

poder, imperialismo o colonialismo, traducido a países o continentes, como al mapa socio-simbólico de las divisiones de sexo, traducido a géneros de identidad, interés por la mujer y la teoría feminista (Richard, 1989).

Pensamos ahora, desde la subcultura latinoamericana, en espacios ya no subyugados sino con capacidad de articular sus contra-respuestas frente a la imposición de los códigos y de reconvertir las marcas de su subalteridad en signos de cuestionamiento a los modelos hegemónicos de la cultura dominante.

Y de la mayor importancia, entonces, resulta la necesidad de reestructurar el lenguaje de la creatividad hasta potenciar el trabajo del arte como fuerza de disenso de la autoridad y de sus normas de disciplinamiento del sentido (Rancière, 1996).

Reflexiones

Los estudios visuales como campo de conocimientos y la cultura visual como su objeto de estudio, para la segunda década del siglo XXI ya perfilan algunos de los temas que interesan en la región, y más allá de su institucionalización académica, ofrece una perspectiva que, sin dejar de mostrar las distintas recepciones de los planteamientos estadounidenses y europeos, también incorpora matices y enfoques que corresponden a las situaciones concretas de los diferentes países, y a sus formas de plantear y abordar los problemas de la visualidad en el horizonte contemporáneo.

En esta primera aproximación desde el proyecto que estamos desarrollando, se observan tres sub-campos de problemas que permiten avanzar en su comprensión desde el punto de vista de cómo se van estableciendo algunos agenciamientos que posibilitan su despliegue, en parte como un rizoma, y a la vez en términos de ejes a partir de los cuales se van estableciendo líneas de articulación con mayor consistencia y orientación: el posicionamiento desde el margen o márgenes, lo que implica el desconocimiento de centros absolutos u orígenes inamovibles, para asumir las tareas de la crítica en y desde América Latina.

Aunque no se presenta con frecuencia como tal el tema de la transdisciplinariedad en varios de los artículos revisados, se trata de un problema epistemológico, puesto que la construcción del objeto de estudio conlleva no únicamente una crítica teórica, sino además política y estética, lo que exige una cierta vigilancia crítica para no aceptar fácilmente las supuestas articulaciones entre diferentes saberes y prácticas de la visualidad, en aras del unir para ser más eficaces, sobre todo cuando es evidente la influencia y el peso de los conocimientos que llegan de las metrópolis y las dificultades que tenemos para generar conocimientos originales o que cuenten con el rigor y consistencia necesarios.

Destacado como un punto especial, la concepción del artista y la función del arte constituyen un tema difícilmente separable; pero, principalmente, al cual le estemos otorgando la importancia que tiene, y más aún cuando está fresco el recuerdo de que los estudios visuales desde su aparición como campo que se desmarcaba de la Historia del arte, tenía por lo tanto que ofrecer un argumento que estuviera por encima de un peligroso 'suplemento' no deseado. En este sentido, los artículos que se han reseñado en ese apartado del capítulo no dejan duda en cuanto a la concepción del artista como un sujeto social y político que básicamente se diferencia de otros por su actividad creativa y estética profesional, y que por lo mismo no se ostenta como distinto sino semejante con su propia tarea social. En consecuencia, la función del arte y de la obra se dirigen al reprocesamiento de las coordenadas de significación social, cultural e ideológica que rigen su entorno.

FUENTES

- Abril, Gonzalo (2012), “Tres dimensiones del texto y la cultura visual”, *IC Revista científica de información y comunicación*, núm. 9, Sevilla, pp. 15-38.
- Appadurai, Arjun (1996), “Diversity and Disciplinarity as Cultural Artifacts”, en Cary Nelson y Dilip Parameshwar Gaonkar (eds), *Disciplinary and Dissent in Cultural Studies*, London, Routledge.
- Arendt, Hannah (2002), *La vida del espíritu*, Buenos Aires, Paidós.
- Badiou, Alain (2013), “Prólogo”, en *La aventura de la filosofía francesa a partir de 1960*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editores, pp. 9-25.
- Barthes, Roland (1994), *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.
- _____ (1980), *Mitologías* [1957], Madrid, Siglo XXI.
- _____ (1992), *El grado cero de la escritura* [1953], México, Siglo XXI.
- Bartra, Armando (2016), *Hacia un marxismo mundano. La clave está en los bordes*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco/Itaca.
- Benjamin, Walter (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca.
- Bentancor, Orlando (2005), “El pensamiento desde los bordes: del postestructuralismo a la diferencia colonial y viceversa”. Recuperado de <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/06/el-pensamiento-desde-los-bordes-del.html> [2 de abril de 2018].
- Bermúdez, Renato (2017), “Activismo visual e imaginarios de resistencia: una aproximación estético-política a los conflictos latinoamericanos del siglo XX”, *Revista Sans Soleil-Estudios de la Imagen*, vol. 9, pp. 26-43.
- Bouhaben, Miguel A. (2014), “Escribir entre/en/sobre las imágenes”, *Revista Sans Soleil-Estudios de la Imagen*, vol. 6, pp. 112-128.
- Bourdieu, Pierre (2005), *Capital cultural, escuela y espacio social*, México, Siglo XXI.
- Buck-Morss (2005), “Estudios visuales e imaginación global”, José Luis Brea (coord.), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, pp. 145-159.
- Cabrera, Marta (2014), “Mapeando los estudios visuales en América Latina: puntos de partida, anclajes institucionales e iniciativas”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 9, núm. 2, julio-diciembre, pp. 9-20.
- Camnitzer, Luis (2009), *De la coca cola al arte boludo*, Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Català, Josep M. (2005), “Genealogía de la imagen compleja”, en *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, Barcelona, Manuals de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 41-87.

- Del Sarto, Ana (2004), “The 1980s: Foundations”, en Ana del Sarto, A. Ríos y A. Trigo (eds.), *The Latin American Cultural Studies Reader*, Durham N.C., Duke University Press, pp. 153-181.
- De Perretti, Cristina (1989), *Jacques Derrida: texto y deconstrucción*, Barcelona, Anthropos.
- Depes, Danusa (2017), “La cultura visual en paralaje. Frenesí de lo visible”, *Octante*, núm. 2, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Bellas Artes, pp.14-25.
- Derrida, Jacques (1981), *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (1998), *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- (1995), *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*, Valencia, Pre-textos.
- (1989), *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- (2001), “Envío”, en *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 77-122.
- (1975), *La diseminación* [1972], Madrid, Fundamentos.
- Dusell, Enrique (2004), “Transmodernidad e interculturalidad: interpretación desde la filosofía de la liberación”, en Raúl Fornet-Betancourt (ed.), *Crítica intercultural de la filosofía latinoamericana actual*, Madrid, Trotta.
- Eco, Umberto (1979), *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press.
- Foucault, Michel (2004), *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-textos.
- (1995), *La arqueología del saber* [1969], México, Siglo XXI.
- García, Noelia (2016), “Políticas de las imágenes en las series federales: una búsqueda cartográfica de mecanismos sociales de la diferencia”, ponencia presentada en el I Simposio sobre cultura visual y teorías de la imagen, Rosario, Argentina, 5, 6 y 7 de diciembre.
- Gentile, Lucía (2017), “Los estudios visuales en perspectiva latinoamericana. Entrevista a María Elena Lucero”, *Octante*, núm. 2, agosto, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Bellas Artes, pp. 77-84.
- Hernández, Fernando (2005), “¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?”, *Educação & Realidade*, vol. 30, núm. 2, julio-diciembre, Universidad de Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil, pp. 9-34.
- Jiménez, Nasheli (2018), “Los estudios visuales ‘en español’. Un estado de la cuestión”, *El ornitorrinco tachado*, núm. 6, México, Universidad Autónoma del Estado de México, noviembre 2017-abril 2018, pp. 9-22.
- Jay, Martín (2009), *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal.
- Lacan, Jacques (1995), *El Seminario, Libro 3, Las Psicosis (1955-1956)*, Buenos Aires, Paidós.

- _____ (1992), *El seminario, Libro 2, El yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*, Buenos Aires, Paidós.
- Latour, Bruno (2005), *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, Buenos Aires, Manantial.
- León, Christian (2012), “Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales”, *Aisthesis*, núm. 51, pp. 109-123.
- Marcos, Sylvia (2017), “La voz del futuro: jóvenes luchadoras zapatistas”. Recuperado de <http://sylviamarcos.wordpress.com/2017/03/02/la-voz-del-futuro> [15 de marzo de 2018].
- Martín-Barbero, Jesús (1997), “Nosotros habíamos hecho estudios culturales mucho antes de que esta etiqueta apareciera”, *Dissens*, Bogotá, vol. 3, pp. 47-53.
- Mato, Daniel (comp.) (2002), *Estudios y otras prácticas intelectuales y latinoamericanas en cultura y poder*, Venezuela, CLACSO.
- Mignolo, Walter (2000), *Local stories/Global Designs*, New Jersey, Princeton University.
- _____ (1998), “Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina”, en Santiago Castro Gómez y Eduardo Mendieta (coords.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, México, Miguel Ángel Porrúa.
- Mirzoeff, Nicholas (2002), *The visual culture Reader*, Londres, Routledge.
- Mitchell, W.J.T. (2003), “Showing Seeing: A Critique of Visual Culture”, en Holly, M.A. and Moxey, K. (eds.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies* (1) 2, pp. 231-25.
- _____ (1995), “Interdisciplinarity and Visual Culture”, *Art Bulletin*, vol. LXXVII, núm. 4, December, pp. 540-544.
- Modonesi, Massimo (coord.) (2015), *Movimientos subalternos, antagonistas y autónomos en México y América Latina*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Biblioteca Arte y letras.
- Moreno, María, Rita (2016), “La imagen como ejercicio estético descolonizador. Una aproximación a Lettre d’un cinéaste ou le retour d’un de bibliothèques de Raúl Ruiz”, ponencia presentada en el I Simposio sobre cultura visual y teorías de la imagen, Rosario, Argentina, 5, 6 y 7 de diciembre.
- Muñoz, Diana M. (2016), “La textualidad del texto. En torno al (des) encuentro Gadamer-Derrida”, *FRANCISCANUM*, vol. LVVIII, número 165, enero-julio, Bogotá, Colombia, pp. 19-49.
- Noble, Ana (2004), “Visual Culture and Latin American Studies”, *CR: The New Centennial Review*, vol. 4, núm. 2, pp. 219-238.
- Piñero, Gabriela A. (2017), “La impugnación del canon: los estudios visuales y las nuevas historias (del arte) producidas desde América Latina”, *Americanía. Revista de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla*, núm. 5, enero-junio, pp. 243-268.

- _____ (2016), “Materialidades críticas y visualidades disidentes. Los estudios visuales y la crítica latinoamericana”, ponencia presentada en el I Simposio sobre cultura visual y teorías de la imagen, Rosario, Argentina, 5, 6 y 7 de diciembre.
- Rancière, Jacques (2003), *Le destin des images*, Paris, La Fabrique.
- _____ (1996), *El desacuerdo, política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Richard, Nelly (2007), *Márgenes e institución. El arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*, Santiago de Chile, CLACSO.
- _____ (2003), Arte, cultura y política, *Revista de crítica cultural*, núm. 26, diciembre, pp. 40-56.
- _____ (1989), “Latinoamérica y la posmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia”, ponencia presentada en el XXXII Congreso AICA: *Arte y tecnocultura en el final del postmodernismo*, Buenos Aires.
- _____ (1988), “Las coordenadas de producción crítica que sitúan mi trabajo”, *Aisthesis*, núm. 21, pp. 1-6.
- Ricoeur, Paúl (1990), *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI.
- Rogoff, Irit (2014), *Terra infirma. La cultura visual de la geografía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Programa Universitario de Estudios de Género.
- Sabelli, Sonia (2012), “La herencia del colonialismo en las representaciones contemporáneas del cuerpo negro femenino”, *Revista Sans Soleil*, núm. 4, pp. 122-131.
- Schiwy, Freya (2002), “¿Intelectuales subalternos?: unas notas sobre las dificultades de pensar en diálogo intercultural”, en Catherine Walsh, Freya Schiwy y Santiago Castro-Gómez (eds.), *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder: perspectivas desde lo andino*, Quito, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar-ABYA/YALA
- Siganevich, Paula (2016), “La dimensión precaria de nuestras vidas comunes: creación en comunidad”, ponencia presentada en el I Simposio sobre cultura visual y teorías de la imagen, Rosario, Argentina, 5, 6 y 7 de diciembre.
- Lévi-Strauss, Claude (1964), *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Szurmuk, Mónica y Robert McKee (coords.) (2003), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI/Instituto Mora.
- Trigo, Ana (2004), “General Introduction”, en A. Del Sarto, A. Ríos y Ana Trigo (eds.), *The Latin American Cultural Studies Reader*, Durham N.C., Duke University Press, pp. 1-14.
- Villalobos, Iván (2003), “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes”, *Revista de Filosofía Universidad de Costa Rica*, vol. XVI, núm. 103, enero-junio, pp. 137-145.
- Walsh, Catherine (2003), *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar-ABYA/YALA.

Yudice, George (2002), “Contrapunteo estadounidense/latinoamericano de los estudios culturales”, en *Estudios y otras prácticas intelectuales y latinoamericanas en cultura y poder*, Venezuela, CLACSO, pp. 339-354.

Žižek, Slavoj (2010), *En defensa de la intolerancia*, Madrid, Sequitur.

CAPÍTULO 2

COLOMBIA, VIOLENCIA Y DEMOCRACIA ESPURIA. CASOS DE VISUALIDAD QUE INDUCEN IDENTIFICACIONES

Álvaro Villalobos Herrera

2.1 Advertencias

Cuando hablamos de los estudios visuales nos referimos al campo de conocimientos relacionado con la extensa gama de posibilidades utilizadas para analizar la producción de las imágenes y la vida social de las mismas. Corresponde a las teorizaciones que sustentan la producción de imaginario visual con postulados emitidos desde las diferentes disciplinas. Los análisis a las imágenes y la producción de discursos relacionados con los estudios visuales, en la mayoría de los casos tienen resonancia en los circuitos académicos, en contextos híbridos de la sociología, la antropología social y las teorías de la comunicación principalmente, enfocándose en formas de producción específicas como la fotografía, el cine, el video y las artes plásticas entre otras; abordadas con el propósito de desterritorializar fundamentalmente los objetos de estudio tradicionales de las investigaciones en torno a ellas, en busca de nuevas metodologías para trabajar con prácticas culturales pertenecientes al territorio de lo que algunos autores han denominado: *visualidad expandida*.

Este concepto es utilizado como herramienta de descolonización epistemológica del saber e inclusive de nuestros propios saberes, así lo argumentamos con Rían Lozano en el artículo, “Teorías actuales y prácticas artísticas. La visualidad contemporánea”, publicado por la FES Acatlán, UNAM, en 2016. Basados en él propusimos identificar los objetivos y alcances de la visualidad contemporánea, partiendo de puntos de vista diferentes a los proporcionados por ámbitos de estudio proverbiales, angostos y tradicionales de la historia del arte y la estética, una vez que hay determinantes en los estudios visuales que giran en torno al deslinde de la hegemonía tradicional de la historia del arte y la filosofía por sus pretensiones historicistas y enfoques esteticistas. Hasta hace poco estas disciplinas tenían acaparada la crítica y el establecimiento de relaciones sobre la producción ideológica y sobre los discursos visuales contenidos en la fotografía, el circuito editorial sobre el arte y la crítica del arte particularmente, constituyéndose como únicas posibilidades de análisis a la creación y el entendimiento; utilizaban ese poder para persuadir ideológicamente. Desde que aparecieron los

estudios visuales en los ambientes de la crítica cognitiva por ejemplo, se han realizado profundos análisis sobre la creación y producción de imágenes artísticas, publicitarias e informativas, enfocándose principalmente en la distribución y aprovechamiento de los recursos ideológicos derivados de su uso y aplicación en diferentes contextos sociales.

Un propósito de los estudios visuales consiste en la reconstitución de los valores del término arte y la refundación etimológica de la historia del mismo. El deslinde de los estudios visuales de esas corrientes hegemónicas de pensamiento hace posible analizar las obras apartándose de las formas que tradicionalmente usaban modelos académicos heredados de las raigambres del pensamiento occidental y sus caracteres unidireccionales de poder y manipulación ideológica. Gracias a la emergencia de este nuevo campo ideológico, en el de los estudios visuales se ponen en tensión las inercias utilizadas para consolidar aparentes verdades absolutas, únicas, hieráticas y verticales de la historia tradicional. Y es que hasta hace poco la historia del mundo y la del arte en particular se entendían solo por las imágenes y los discursos centrados en el poder y en un deber ser, regulados por normativas institucionales emitidas en función de argumentos de dominio político económico y social, trazadas por conveniencias también ideológicas, políticas y económicas.

Estos beneficios se los proporcionaron por un lado, el logocentrismo o la utilización de la lógica y la razón como centro de cualquier discusión en torno a la historia y por otro, el ocularcentrismo que otorga prebendas a la visión sobre los demás sentidos, cuando sabemos que existen grandes comunidades en el mundo cuya lógica de aprehensión de la naturaleza está basada en otras cosmogonías y modos perceptivos surgidos de relaciones culturales diferentes y sensibilidades afectivas diversas. La lógica de la razón y el ocularcentrismo como fenómenos que sustentan las explicaciones del sistema mundo tradicional, derivado de las teorías historiográficas, geopolíticas y geo-económicas han sido privilegiados en enciclopedias, diccionarios y libros de texto, sentando las bases para transmitir las informaciones convenientes para mantener el poder.

Hace poco tiempo, tres décadas quizás, la crítica del arte y las historias oficiales solo eran las acostumbradas por el oficialismo político, etnocentrista, falocentrista y egocéntrico occidental, basado en el poder económico y el dominio machista. Es grave si tenemos en cuenta que el conocimiento y las formas de producción simbólica o la simbolicidad y el imaginario, son la potencia generadora de riquezas en la que se enfrentan la biopolítica y la geopolítica del poder y estas configuraciones son entendidas como la serie de prácticas y formas de consumo canalizadas e inducidas para comprender el comportamiento visual de la época, y para legitimar a los creadores y las obras. Por ello, la visualidad como construcción cultural, tiene un carácter connotado, no neutro y políticamente condicionado. Las imágenes que prioritariamente se ven en los medios informativos, noticieros, enciclopedias y programas culturales,

como son fotografías, videos y cine, se han sistematizado y regulado con el tiempo en función de normativas historicistas en las que predominan poéticas soberbias que esgrimen postulados universalistas, dejando por fuera de los anales oficiales cualquier circunstancia que ponga en tela de juicio sus verdades.

2.2 Indefiniciones

El uso de las imágenes difundidas por los medios de comunicación ha sido tendencioso y ha sido utilizado para someter ideológicamente a grandes comunidades, crear posiciones ideológicas y manipular políticamente con opiniones parciales, pero sobre todo para sostener el poder, configurando así, un modelo de lectura de la historia universal excluyente y compartimentada favorable para las clases dominantes. Los estudios visuales presentan la posibilidad de pensar en la constitución de nuevos objetos de conocimiento y los modos de aproximación que impulsen otras formas epistemológicas y saberes plurales, móviles, no dogmáticos ni fijos. Así entendemos a Nicholas Mirzoeff (2002) cuando se refiere a los estudios sobre la cultura visual actual argumentando que deben ser definidos más por las preguntas que plantean que por sus objetos de estudio. Por ello es importante crear espacios de pensamiento y acción que conlleven a formular preguntas y alternativas de solución aunque no se encuentren respuestas convenientes.

Los estudios de la imagen antiguamente estaban relacionados sobre todo con los medios de comunicación que pueden difundir masivamente y usar su poder de persuasión, manipulación y generación de opiniones en grandes comunidades sobre la raza, los géneros, el vestido, los modales, el comportamiento en sociedad y las tendencias de la moda. Un ejemplo lo representan medios persuasivos como la televisión, el cine y la internet que utilizan diversas posibilidades conceptuales y técnicas para producir y reproducir cantidades descomunales de informaciones y poniéndolas en manos de millones de usuarios que indiscriminadamente las usan en contextos diferentes.

Las informaciones que convienen al poder para crear tendencias funcionan en un círculo vicioso en el que son avaladas por instituciones de prestigio político y académico, constituyendo la historia oficial, aprovechando para construir relatos. Una crítica al circuito de construcción de la historia oficial la proporcionó Michael Foucault al ver que la historia es una serie de sucesos fortuitos, que en apariencia no pretenden ningún fin o propósito directo, sino que corresponden a una composición dependiente del punto de vista de quién la configure y la componga; sobreponiendo hechos para proporcionar una lectura específica. Por ello, para los estudios visuales la

historia ya no se entiende como el desarrollo de una ficción oficial, sino como la serie de acontecimientos azarosos que pueden ser contados de maneras distintas y aunque caractericen la época y sean controlados por los actores sociales, presentan accidentes y desviaciones que no son totalmente intencionales ni registrables.

Posestructuralistas como Derrida muestran cómo se constituyen los conceptos sobre el mundo a través de la historia, con presupuestos epistemológicos que privilegian fundamentalmente el logocentrismo, y la verticalidad de la razón sobre los demás sentidos, esta máxima está relacionada directamente con el poder que tiene lo visual para crear imaginarios. Aún así en el pensamiento contemporáneo la representación del mundo también según el mismo autor ya se está descomponiendo de una manera *deconstructiva* porque las obras y sus procesos de entendimiento están desarticulando las críticas del pensamiento ligadas a verdades absolutas. Por ello insistimos en la idea de conformar un campo de acción fundamentalmente híbrido cuya definición dentro de los marcos de las disciplinas tradicionales resulta difícil y complejo; en el que a veces, no es siquiera posible encontrar una delimitación clara de sus objetivos, métodos de trabajo y objetos de estudio. Es más, muchas de las definiciones sobre los estudios visuales en los textos académicos parecen contradictorias. Lo interesante es comprender que las problemáticas definiciones de los estudios visuales vienen siendo dadas en función de planteamientos prácticos y no como disposiciones teóricas fijas.

Actualmente, gracias a los estudios visuales se observan avances en torno al reconocimiento de historias paralelas y significados de las imágenes relacionadas con discursos producidos por las sociedades excluidas de la historia oficial, provenientes de lugares colonizados y relegados por pensar diferente en los sentidos político, económico, religioso, ser de diferente raza y género e inclusive de preferencias afectivas y sexuales. Afortunadamente de un tiempo a la fecha en diversos sectores académicos y de difusión del conocimiento se está reconociendo el relativismo del pensamiento en el que está implícita la emergencia del conocimiento móvil y radicante que permite pensar, que no existe una sola poética normativa para entender el mundo, ni hay reglas fijas para el conocimiento en general y por consiguiente para el entendimiento y producción de imágenes y el arte en general. Las formas fijas de pensamiento, las visiones unilaterales y la creencia en verdades absolutas son el producto de pensamientos caducos. Actualmente se reconoce que tanto los cánones de producción como las formas de representación no son fijas ni estáticas y están dispuestas a ser cuestionadas y reposicionadas con fines ideológicos, políticos y económicos, es decir, con fines culturales diversos.

2.3 Colombia, violencia y falsa democracia

En el panorama latinoamericano de los estudios visuales destaca Colombia por ser un país en el que, en muchos sectores, académicos e intelectuales predomina la crítica a los sistemas hegemónicos del poder político y económico basada en patrones de comportamiento centralistas que inciden en el pensamiento y en la toma de decisiones que repercuten en la vida ciudadana. Se trata de un país eminentemente agrario e industrial, con una economía dependiente del café y la extracción de petróleo, carbón, oro y esmeraldas con fuertes inversiones de capitales extranjeros que mantienen negocios ahí a pesar de la imagen de inestabilidad económica, política y social promovida por los medios informativos, internacionalmente relacionada con la guerrilla y el narcotráfico. A ese efecto llamado aquí pensamiento hegemónico corresponden las políticas públicas de educación, gestión y difusión cultural regidas por un plan integral de cultura formalizado por el gobierno en turno. Un plan directivo ligado al poder y al conocimiento que se transmite de generación en generación en los programas académicos de escuelas y universidades. En Colombia los estudios visuales como en los demás países de la región están en proceso de construcción e inclusive tienen muchos detractores, aún así también se consideran ya un campo interdisciplinario e incluso como dijeron José Luis Brea (2005) o T.J. Mitchell (1995), en un campo de acción indisciplina, desde el que se producen críticas esenciales. Se trata de un terreno amplio de ideas en torno a las formas de analizar la imagen de los colombianos y sus culturas en un campo de acción generador de espacios para la crítica desde la indisciplina y desde intersecciones, interrelaciones y diferencias entre las demás disciplinas y formas de conocimiento.

A grandes rasgos en Colombia tampoco existe un divorcio irreconciliable con la historia y con la filosofía del arte, al contrario, se trabaja desde la producción de conocimientos que utilizan el conjunto de ideas que pueden provenir de cualquier fuente, al que se le demanda que esté lo más enfocando posible sobre los sucesos de la vida cotidiana. En la actualidad no hay fenómeno visual que pueda escaparse a ser relacionado con los contextos sociales y políticos. Lo político es tomado como el manejo de los asuntos que le conciernen a la gobernabilidad, no sólo a nivel personal sino público y al modo de gobernanza y dirección tanto de sí mismo como de los demás. La política es una práctica que implica diversos factores de organización de la vida en comunidad que afectan a todos los sectores de la población en diferentes niveles.

En el ámbito académico son importantes los aportes realizados a partir de 2015 sobre los estudios visuales en Colombia particularmente con la creación de un grupo de investigación interdisciplinario liderado por Marta Cabrera, especialista en la

comunicación y los estudios culturales; también profesora del Departamento de Estudios Culturales de la Universidad Javeriana de Bogotá. El grupo está conformado entre otros por el antropólogo Eduardo Restrepo, el filósofo Santiago-Castro Gómez quien tiene un amplio trabajo sobre los estudios decoloniales y la crítica de la razón en América Latina, la genealogía de las herencias coloniales y las prácticas de gobierno en Colombia. Asimismo cuenta con un amplio repertorio de textos críticos sobre el “giro decolonial” en los que reflexiona sobre la diversidad epistémica que existe en esta parte de la región, más allá del capitalismo global. También está en este grupo la psicóloga social, Liliana Vargas Monroy que trabaja temas como la *gubernamentalidad*, concepto utilizado por Foucault a principios de los ochenta para referirse a la economía específica del poder, y los dispositivos de género en la conducción de las mujeres trabajadoras. Junto con Marta Cabrera en 2014 produjo el importante análisis sobre el transfeminismo, la decolonialidad y el conocimiento, enfatizando la situación de los feminismos disidentes contemporáneos. En este estudio dieron seguimiento a las derivas teóricas de los feminismos contemporáneos compartimentados en tres grandes etapas, el feminismo ilustrado, el liberal sufragista y la tercera ola que acoge los feminismos contemporáneos. Principalmente trabajan sobre las disidencias que generaron los debates actuales sobre el feminismo y su capacidad para delimitar nuevas plataformas de discusión y nuevas agendas y metodologías de investigación “Se trata pues de un discurso identitario asentado sobre la base de las diferencias de género” (Cabrera, 2014: 21).

Marta Cabrera desarrolló en 2018 con Carlos Segura una investigación mediante la que analizaron las estrategias de diferenciación que caracterizan los estudios visuales como campo temático crítico resultante de una dimensión profundamente articulada con los estudios culturales. Cabrera desde su labor docente y su producción editorial, trabaja temas generales sobre la cultura visual, la violencia, el trauma y la representación que pertenecen a líneas de investigación más amplias. Realizó también en 2014 un análisis en el que mapeó los estudios visuales en América Latina con el objeto de hacer visibles los puntos de partida, las iniciativas y los anclajes institucionales que debaten avatares de este importante campo de pensamiento y acción. Aborda particularmente procesos lógicos sobre los que pocos han trabajado en Colombia aunque lo importante de esa investigación es el desplazamiento minuciosamente descriptivo del estado actual de los estudios visuales a la fecha en los diferentes países de la región. Cabrera señala el ocularcentrismo que vincula formas de ver y saber deterioradas, caducas y retrógradas por excluyentes, segregacionistas y discriminatorias y subraya la necesidad de abordar estudios sobre el tema tomando distancia del ímpetu opresor capitalista y la economía política que han causado tantas manipulaciones y distorsiones en la historia usadas para implantar las formas de poder que imperan en la región.

Su desplazamiento teórico registra asuntos imbricados con el poder y formas de producción de conocimientos ligados a la palabra escrita que no hacen uso de las reservas críticas de los demás recursos visuales, parafraseando a Nelly Richard, los estudios visuales están basados entre otras cosas en un modo antropológico animado por el psicoanálisis y las teorías críticas, contrapuesto a la historia tradicional, basado en elementos primordiales como, los referentes al comportamiento y desenvolvimiento social de las imágenes nunca separados de la vida cotidiana. También hecha mano de los postulados de Irit Rogoff para argumentar la importancia del “rol de la visión en la formación de estructuras de deseo” (Rogoff, 1996: 89-90), trabajando sobre las imágenes en general en su “campo expandido” de tecnologización y mediatización relacionados con la publicidad, los medios de información, el arte, el cine, el video y la televisión entre otros. Plantea que la cultura visual parte de un reconocimiento eminentemente ligado con los contextos históricos, sociales y políticos que apelan a modos sensoriales distintos a la vista, como son los sonidos, la gestualidad y la olfatividad por ejemplo. Toma la cultura visual como la serie de procesos y prácticas para la producción y distribución de significados.

Cabrera destaca en sobremanera que en los estudios visuales entran las experiencias personales y profesionales de los sujetos que analizan los fenómenos y la vida social de las imágenes, que en muchos casos ya se habían abordado desde los estudios culturales pero que en general y sobre todo ahora están siendo particularizados en los espacios que predominan los universos simbólicos subjetivos pertenecientes sobre todo a quienes los viven en un carácter performativo. En relación con ello es fácil pensar que las culturas en las que ha predominado el falocentrismo, discriminan peyorativamente modos de abordar los fenómenos desde el punto de vista del discurso feminista o queer por ejemplo. En ese sentido vale la pena abordar el discurso transpistemológico que plantea en México Pablo González Casanova, para explicar que cuando una obra se presenta al público el cosmos conceptual al que se refiere no se cierra a la mera intención del autor, al contrario, se abre al universo simbólico infinito de los receptores y a las complejidades que se retroalimentan continuamente con las informaciones que poseen quienes la reciben. Los sujetos receptores a su vez, no son simples receptáculos de las informaciones que sugiere la obra, sino entes detonadores de otras circunstancias basadas en lo que perciben, viven, aprenden y expresan.

2.4 Historias veladas en fotografías reveladas

La fotografía es uno de los productos visuales a los que más recurren los estudios visuales también porque ha sido en gran medida una forma de expresión visual excluida de las historias del arte en las que predomina la pintura, la escultura, el grabado, el dibujo y la arquitectura. En el ámbito internacional son muchas las posturas al respecto. Por ejemplo las estadounidenses Judith Butler y Susan Sontag cuentan con artículos y capítulos importantes entorno a los múltiples usos de la fotografía que sirven a los poderes políticos para desinformar y manejar a la población a su antojo. Butler habla de la ética de la fotografía, en su libro *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, desarrollado sobre la crítica a las guerras promovidas por el presidente de los Estados Unidos, George Bush, de 2001 a 2009. En él delata el uso de la fotografía para crear historias tendenciosas, con informaciones editadas y manipuladas por motivos específicos a favor de las posturas políticas relacionadas con el poder y la imagen internacional.

A lo largo del régimen Bush hemos asistido a un claro esfuerzo por parte del Estado de regular el campo visual. El fenómeno del periodismo incorporado salió a la palestra con la invasión de Irak en marzo de 2003, cuando pareció definirse como un acuerdo por el que los periodistas aceptaban informar solo desde la perspectiva establecida por los militares y las autoridades gubernamentales (Butler, 2009: 96-97).

Lo planteado en su libro en torno a la manipulación de los modos de ver coincide con los planteamientos generales, al respecto Sontag por su parte, habla sobre la capacidad de la fotografía para producir afectos y transformar las valoraciones del observador sobre el fenómeno observado. A ese efecto le llama fotografía “selectiva” y consiste en que es una forma artística diferente a la prosa y a la pintura, en el sentido que estas son formas artísticas “interpretativas” que perviven de una manera simbólica, una vez que entrañan la capacidad de imaginar y se ubican en una profundidad en la que el sujeto al entrar en contacto con ellas logra ensoñaciones y las define. Según la percepción, la experiencia artística tiene lugar en un hecho memorable del pasado sensorial y racional del individuo, nunca como algo del presente. Este no es un asunto trivial al analizar las fotografías, porque en ellas se pueden ver de manera integral las relaciones del sujeto fotografiado con el mundo que lo rodea.

Un caso que enmarca los estudios visuales en Colombia en torno a la fotografía lo representa Juanita Solano Roa integrante de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos REVLAT, asociación de investigadores internacionales cuyo objetivo según su página web es el análisis crítico de las prácticas y la visualidad:

Tomando en cuenta que toda producción (audio) visual latinoamericana es potencialmente objeto de estudio de nuestra Red, y aceptando que los estudios visuales latinoamericanos requieren de la interacción con otros campos del saber (como la antropología cultural, los estudios culturales, los abordajes decoloniales, la comunicación social, la literatura y el cine latinoamericanos, los estudios curatoriales, o la fotografía, entre otros muchos), proponemos un acercamiento al contexto de nuestra región teniendo en cuenta sus especificidades sociales, políticas y geo-estéticas. En un sentido especial, nuestras contribuciones van destinadas, principalmente, a indagar qué lugar ocupa nuestra región en la construcción de la cultura visual global, y su implementación desde lo local y regional.

En el libro: *Lámparas de mil bujías: fotografía y arte en América Latina desde 1839*, editado por Solano y por Elena Rosauero, se aborda el estudio de la fotografía en relación con la historia en América Latina de una manera particular que consiste en poner en tensión las posibilidades del carácter puramente documental de la práctica fotográfica, el carácter documental es ampliamente reconocido en el periodismo. Mediante la revisión de casos específicos debatidos, de imágenes producidas desde el siglo XIX, las autoras proponen inscribir la práctica fotográfica en el campo de la producción de conocimientos artísticos, con el argumento de que el contenido discursivo de esas fotografías está configurado por un lenguaje puramente visual que corresponde a la disciplina en cuestión. Los lenguajes visuales inmersos en la fotografía pueden entenderse sin recurrir a los discursos fundamentados en la estética como parte del pensamiento clásico, que son exclusivamente icónico/verbales, escritos que legitiman verdades aparentes. Como lo habíamos señalado, el pensamiento humano es cambiante y por ello resulta inoficioso legitimar las formas de ideología que afirman o contradicen postulados que pueden entenderse como verdades absolutas. Además es incierto justificar conceptos basados en esperanzas del futuro, ya la realidad de facto corresponde al tiempo presente.

También de Juanita Solano Roa es el capítulo “The other’s other. Portrait Photography in Latin America, 1890-1930” (“El otro es otro. Retrato fotográfico en América Latina, 1890-1930”) del libro *Beyond the face, new perspectives on portraiture (Más allá del rostro, nuevas perspectivas sobre el retrato)* de 2018 en el que aborda las contradicciones inconsistencias y omisiones en torno a la identidad definida a partir de la exploración de sus propias raíces y las diferencias entre colombianos y la cultura hegemónica europea que encontró al analizar algunos retratos realizados por fotógrafos colombianos en el siglo XIX. Delató por un lado que las fotografías observadas daban cuenta de una historia alterada, velada y contada al revés de lo que ella percibía. La versión que a Solano le interesa a partir de las propuestas de los estudios visuales

es la que usa el retrato fotográfico, para mostrar a los otros que fueron excluidos de las historias oficiales, segregados y marginados por ser indígenas y vestir, tener rasgos y color de piel diferentes.

Es importante resaltar que a Solano le interesa analizar los negativos originales, una vez detectó que las copias salidas de los mismos, que pertenecían a colecciones y acervos documentales, ya estaban alteradas, precisamente para esconder los rasgos de los personajes. Muchas de las copias fotográficas de ese periodo fueron cuidadosamente retocadas por los fotógrafos, de tal manera que estas nuevas características de personajes blanqueados y estetizados con un modelo de belleza europeo no pertenecían al tiraje original. Las copias fueron retocadas con propósitos discriminatorios como alterar deliberadamente el color de la piel de los personajes fotografiados que no eran blancos y eliminar a los indígenas de las escenas capturadas. Estas circunstancias sociales y políticas segregacionistas según la autora no han sido plenamente consideradas en muchas historias escritas hasta ahora.

2.5 Imagínense la porno-miseria

En este país desde hace más de tres décadas no es posible hablar de la imagen y su poder detonador de circunstancias así como del arte en general, sin hablar de la cultura de la violencia y de la muerte, de las diferencias sociales, las infinitas formas de pobreza material, así como las guerras intestinas del ejército oficialista contra la guerrilla y el narcotráfico. De manera similar que en el resto de países de América Latina en los que las historias recientes también están permeadas por discordias y enfrentamientos entre federalistas y centralistas, entre nacionalistas y cosmopolitas, entre amantes y pregoneros de la globalización contra globalifóbicos y románticos adoradores de las raigambres culturales tradicionales; quienes además están en contra de los malinchistas que desean un futuro en el que puedan verse reflejados materialmente en el espejo de los vecinos ricos, los ideales de muchos colombianos arribistas son establecidos a través de las formas de vida de los países llamados primermundistas, vistos en los medios informativos, noticieros, cine e internet.

La mayoría de países de América Latina en los últimos años hemos soportado historias relacionadas con guerras intestinas, desapariciones forzadas, feminicidios, machismo indiscriminado, violencia intrafamiliar, dictaduras políticas y guerras de guerrillas. Tópicos generadores de violencia generalizada sobre la población civil, con cuotas sociales puestas en mayor proporción por las zonas rurales y la provincia; sobre todo por la falta de educación y la ausencia del Estado o lo que es peor, por los excesos de autoritarismo aplicados por el Estado y sus gobernantes sobre la población civil.

La violencia de Estado generalmente se ejerce protegiendo a todas luces los intereses de las clases dominantes, que son las que a la vez ostentan el poder económico y político, y se destacan por ser y haber sido siempre, la inmensa minoría. En esa escala de valores mucha gente busca escapar de la realidad, buscando formas de sostenimiento económico alternativo, acosados por problemas relacionados con la pobreza material, ocasionados por el capitalismo neoliberal y las diferencias sociales derivadas del manejo del capital económico que opera en el país, colocando a los individuos más pobres, en el extremo radical más bajo de la balanza económica.

En ciudades capitales como Bogotá, Cali, Medellín, Barranquilla, Cartagena y Bucaramanga están los más importantes centros industriales, comerciales y textiles del país, que abastecen a millones de habitantes, quienes además gozan de las riquezas culturales y el folclor. El empuje de la industria, la explotación de la tierra y los recursos naturales aportan la diversidad climática beneficiada por la producción de café y petróleo, frutas, flores y coca y marihuana que se consumen legal e ilegalmente en muchos países del mundo, de la misma manera que productos artísticos y culturales como la música, las artesanías, las artes visuales, la literatura y las telenovelas. La vida cultural se destaca por la calidez en las relaciones personales en el nivel familiar; la población colombiana es la mezcla de razas colonizadoras y explotadoras del territorio entre los siglos XVI y XIX, con negros africanos traídos como esclavos y con los aborígenes americanos. Ahí se identifican varias regiones culturales producto de los mestizajes que permitieron hablar de culturas costeras, del altiplano andino, de las culturas llaneras y montaÑeras, plenamente diferenciadas, por los comportamientos simples de las personas y las diversas formas de pensar y de vestir, con tipos de vivienda, comida, etiqueta, folclor, educación y costumbres cotidianas también establecidas.

A través de los años el país se ha distinguido por el buen nivel de intelectuales como José Asunción Silva, Jorge Isaacs, Rafael Pombo, José Eustaquio Rivera, Porfirio Barba, León de Greiff, Eduardo Carranza, Pedro Gómez Valderrama, Germán Arciniegas, Álvaro Mutis y Gabriel García Márquez entre otros que ayudaron en gran parte a consolidar la buena imagen del país que pocas veces se difunde en el cine y la televisión internacional, secundados por jóvenes intelectuales que por su nivel de educación gozan de buena reputación en el extranjero. El país presume tener más del 97% de la población con edad de escolaridad alfabetizada, porque el Estado garantiza por ley, la educación básica gratuita para todos los sectores sociales (qué vergüenza para los colombianos, que el Estado solo se responsabiliza de la educación básica primaria). Aunque los principales centros universitarios públicos y privados, están también en las capitales y buena parte de ellos cuenta con facultades para la enseñanza de las artes, la comunicación visual, el diseño y la arquitectura entre otras disciplinas académicas, la diáspora colombiana de intelectuales productores de imaginario como

comunicólogos periodistas, artistas y críticos a los demás países del mundo es bastante fuerte. Es paradójico que un país con tantas riquezas culturales y naturales y con el privilegio de una geografía bañada por las riquezas de dos mares y una tradición artística rica en acontecimientos mantenga tantas desestabilizaciones en la vida de los habitantes.

Desde hace más de setenta años el país afronta una guerra de guerrillas que se transforma continuamente, junto al narcotráfico y la delincuencia común que vive del secuestro y el hurto, son el punto neurálgico de la enconada y problemática convivencia social y política. Mientras el gobierno a duras penas lucha por mantener el estatus quo y el orden público, el panorama social nefasto del país empeoró en décadas recientes cuando se vio afectado por el fenómeno denominado “las autodefensas armadas de Colombia AAC”, un organismo desestabilizador creado por la oligarquía para aplicar de manera vandálica la justicia por su cuenta. Desconfiando de la seguridad del Estado, fracciones disidentes con solvencia económica y muchas armas en la mano, crearon otra fuerza militar ilegal que opera de forma similar a las guerrillas, la delincuencia común y el narcotráfico, manteniendo en zozobra los sistemas gubernamentales y provocando desconcierto social, político y económico, estas fuerzas actúan mientras la población civil se encuentra entre los fuegos cruzados.

En la actualidad las estadísticas demuestran que, de cuarenta y dos millones de colombianos residentes en el país, ni siquiera un millón están involucradas directamente con los negocios ilegales y los procedimientos vandálicos de los paramilitares, la delincuencia común, el narco y la guerrilla. Aún así la honradez, los hábitos y las buenas costumbres de los cuarenta y un millones restantes, su imagen e identidad están empañadas internacionalmente por las noticias nefastas. El complemento lo proporcionan los medios informativos que convirtieron las primicias noticiosas en torno a las visiones negativas de la nación en un negocio lucrativo, en esa lógica, la producción visual que se promueve en Colombia y se difunde por los medios, gira en torno a la violencia política, social y económica generada por estos sectores minoritarios.

2.6 El paraíso de las tetas

De la misma manera, es difícil que la producción visual y la plástica artística; las realizaciones cinematográficas, las noticias, telenovelas y demás series televisivas que el país exporta a diferentes partes del mundo se desentiendan del contexto social convulso. Por el contrario, ven en este tema un campo de oportunidades, produciendo y reproduciendo imaginario social estetizado en torno a las formas de convivencia de los colombianos con estos problemas tan graves. Los productores de televisión sobre

todo aprovechan el tema para producir telenovelas y series en los que se ve reflejado el imaginario popular. La vida de los narcos famosos generó novelas como *Pablo Escobar, el patrón del mal*, *El cartel de los sapos*, *Las muñecas de la mafia* y *Sin tetas no hay paraíso*; esta última una historia basada en el libro de 2005 escrito por Gustavo Bolívar Moreno, sobre la que se produjo una serie televisiva y una película en 2010 dirigida por José Méndez y Jorge Borrero. Además en la última década proliferó una larga lista de entrevistas y documentales que presumen miles de visitas en Youtube y otros canales de internet y televisión de paga como Netflix y Claro video, llenas de imágenes sensacionalistas y testimonios sobre las diferentes formas de delincuencia organizada que genera muertes violentas, secuestros, asesinatos y otras vejaciones logradas por la fuerza bruta. Estos temas además de ser sensacionalistas son aprovechados por las agencias de noticias nacionales e internacionales que operan en el país captando, comprando y vendiendo violencia como si fuera pornografía.

El caso de las producciones audiovisuales en las que se identifican claramente las posiciones críticas frente al fenómeno de descomposición social y quienes lo generan y alimentan, está representado por una fracción minoritaria de intelectuales de la literatura, las artes plásticas y el cine. En esta última disciplina podemos contar producciones como: *Rosario tijeras*, basada en un libro de 1999 sobre una historia del sicariato en Colombia, en la que una mujer violada conociendo la inoperancia de las leyes colombianas, se empoderó y posteriormente tomó venganza con sus propias manos asaltando y cortándole el pene a su agresor con unas tijeras; con esta historia se hizo una película en 2005. Lo mismo sucedió con *Paraiso travel*, un libro de 2001 sobre los sufrimientos de migrantes económicos a Estados Unidos, con película de 2008 de Jorge Franco. Otras producciones cinematográficas importantes sobre los temas tratados aquí corresponden a Víctor Gaviria y son: *Sumas y restas* de 2003, *Rodrigo D no futuro* de 1990 y *La vendedora de rosas* de 1998 entre otras. En la misma línea de trabajo basada en la producción y reproducción de imaginario en torno a la crisis social, política y económica generada por el narco se puede citar también la obra: *La virgen de los sicarios*, basada en un libro del escritor paisa residente en México, Fernando Vallejo, que delata pormenores de la vida y la muerte en las calles de Medellín, capital del Departamento de Antioquia al nororiente del país donde proliferó el narcotráfico.

La virgen de los sicarios muestra claramente las formas violentas que utiliza un ejército de jovencitos líderes de la delincuencia común llamados sicarios, dedicados a matar a sangre fría por el dinero que les inyectan las mafias de la droga. Sus estrategias consisten en agredir indiscriminadamente a quién esté en contra de sus procedimientos y matar a quienes les ordena su patrón. La película delata acciones reales y pone sobre la mesa de discusiones, el torbellino de violencia que vive el país en la época e infiere que es posible analizar las maneras cómo las mafias pudieron debilitar y en

muchos casos doblar a los sistemas gubernamentales y la seguridad pública. Este es un factor determinante en la conformación de identidades e identificaciones nefastas que pesa sobre el país entero y por supuesto en la conformación de imaginarios. Internacionalmente se identifica a Colombia más por la producción de imágenes que impactan las ideologías populares entorno al tráfico de drogas ilegales, delincuencia, guerrilla, paramilitarismo, sicariato y las continuas migraciones masivas de familias campesinas hacia la ciudad por la violencia y la descomposición de zonas rurales, que por otros elementos como son, los acontecimientos artísticos, literarios, la poesía, la danza o los avances tecnológicos que de la misma manera pueden conformar identidades nacionales.

Lo anterior se debe en gran parte a que las noticias que compran y venden los mega monopolios internacionales como la agencia estadounidense Cable News Network (CNN), el Reuters Group Limited del Reino Unido, conocido como (Reuters) que operan y mienten en la producción de noticias, basadas en la demanda importante que tienen de informaciones sobre los mercados financieros internacionales y los medios de comunicación. También hacen parte de la configuración visual del flagelo socio político en los medios informativos del país y de Latinoamérica para el mundo, la agencia española EFE y la cadena pública de noticias italiana RAI entre otras. Estos focos de concentración de informaciones perniciosas y tendenciosas, tienen la posibilidad de difundir noticias por medio de la edición y la manipulación de imágenes y noticias para lograr su enriquecimiento económico en aras del momento actual del capitalismo como modo arrollador de producción económica. Aunque estos temas tienen que ver con la situación del país en general, difícilmente se difunden otros de interés nacional como la salud, la educación o los adelantos científicos, tecnológicos y artísticos que se dan en Colombia y el grueso de la población mundial los ignora.

El gobierno actual lo preside Juan Manuel Santos, perteneciente al partido liberal colombiano, miembro de una de las familias tradicionalmente más poderosas del país en el sentido político y económico, pariente directo de ex presidentes de Colombia en periodos de gobierno anteriores y dueños de la palabra más leída en el país, en unos de los grupos monopolizadores de la información en prensa escrita como el diario *El Tiempo* y la revista *Semana*. Su mandato presidencial entre las pocas estrategias desarrolladas en torno a la seguridad nacional y la descomposición social, incluyó los enfrentamientos entre las diferentes fuerzas en conflicto que generan violencia social y se enfocó en seguir una causa populista mal denominada: *Proceso de Paz en Colombia*. “Se trató de un convenio acotado a las solicitudes de un solo grupo de guerrilleros, autodenominado las FARC, en un país en el que la paz no puede limitarse a una sola cara de la moneda, ya que se trata de un problema complejo e intrincado, con un volumen inmenso de características que la definen” (Villalobos, 2018: 12). Este tema

no se tratará aquí, ya que el autor lo analizó ampliamente en un capítulo del libro *Cartografías críticas*, referenciado al final.

El gobierno de Santos mantiene como parte del plan de desarrollo vigente un proyecto nacional de cultura que propicia la construcción de una ciudadanía cultural democrática y por supuesto una aparente identidad nacional efectiva en el escenario público, que promueve procesos de formación, gestión y divulgación de la cultura, basada teóricamente en las necesidades de los colombianos. Dichos procesos en apariencia, o más bien teóricamente, buscan *el reconocimiento y la formación de valores fundamentales como la solidaridad, la honestidad, la transparencia, la justicia, la tolerancia y el respeto por la diversidad cultural* en los distintos niveles sociales, pero como muchos programas democráticos partidistas que se dan en Colombia de la misma manera que en diferentes países de América Latina, está dispuesto en los documentos públicos pero, por diversos factores no se lleva a la práctica y no cubre las expectativas que la sociedad requiere.

Los principales móviles formales y conceptuales de la cultura visual, están constituidos por las imágenes que revelan en la mayoría de los casos, estadios históricos temporales del país, con expresiones registradas por los medios de comunicación en los que están imbuidos los diferentes flancos de ataque a la población civil, esos factores de diversa naturaleza son aprovechados por los medios para dirigirlos a los consumidores de información y lucrar con las notas sensacionalistas que el fenómeno proporciona. Un ejemplo de ello lo constituyen las imágenes publicitarias que rayan en estetizaciones exageradas para vender productos promovidos por modelos generalmente femeninas con apariencias físicas exageradas, ampliadas o disminuidas pero igualmente transformadas en el quirófano, con el fin de convertirlas en objetos del deseo de posibles consumidores, que favorecen las leyes del mercado a merced de los productores y no de los consumidores. Mientras tanto, en los noticieros impera la nota roja y las imágenes sensacionalistas de muertes violentas, masacres y asesinatos como ya lo habíamos mencionado.

En las artes plásticas hay bastantes obras que denuncian lacónicamente los estados sociales en los que los ciudadanos comunes se desenvuelven, y cuestionan las versiones oficiales de los hechos, en medio de conflictos políticos relacionados con problemas de naturaleza violenta. Asimismo en el cine colombiano contemporáneo por ejemplo, que es uno de los campos de acción de los estudios visuales en Colombia, donde la producción cinematográfica no es prolífica comparada con la de los demás países de la región, durante varios años ha prevalecido el retrato crudo de una realidad agotada por los problemas internos que generan secuelas y daños sociales difíciles de restaurar.

2.7 Afirmaciones anticapitalistas

No es diferente el caso de las producciones televisivas realizadas en el país, recientemente llamadas *series*, que pueden verse como simples telenovelas contemporáneas, en las que además de subrayar los mismos temas sensacionalistas y los contenidos morbosos, gustan a grandes sectores populares; una vez que se ven identificados ahí, gozan y disfrutan deleitándose y complaciéndose con ellas como si fueran los únicos espacios de entretenimiento posibles. Son muchos los televidentes que ayudan a elevar el rating de los programas que pasan en horas específicas, favoreciendo económicamente a las empresas que producen y exportan las versiones tendenciosas de la violencia en Colombia. Además de mostrar la cultura machista del fenómeno en el que las mujeres en la mayoría de los casos son objetualizadas y puestas al servicio de machos caporales, describen pornográficamente los pormenores de un fenómeno habitual creciente en el mundo, como es el cliché femenino de la latina ardiente, presentada también en películas y pautas comerciales. Las latinas ardientes actuales son personificadas en los medios audiovisuales por mujeres con cirugías plásticas en la cara, los senos y las nalgas. En el sentido comercial el cuerpo masculino también se explota pero en menor medida, por medio de modelos con prótesis que exageran las partes sobresalientes del cuerpo; estas estrategias capitalistas de venta aseguran ganancias económicas a los productores.

Una de las situaciones más nefastas con las que se relaciona la producción de imágenes públicas deriva del sentido comercial de las mismas; para algunos sectores de la crítica el arte en el sentido comercial se entiende como un componente más de la industria del entretenimiento y por ello puede encontrarse fácilmente en los museos y medios informativos, y puede mezclarse inclusive con propósitos de inversión financiera. Es diferente concebir el arte como modelo expositivo de los problemas sociales o como un tipo de reflexión crítica aguda sobre situaciones políticas específicas, como instrumento de denuncia de los estados de ánimo de la sociedad y sus depresiones e inestabilidades económicas. El escapismo a los problemas derivados de lo económico induce a las personas a buscar entretenimiento en el cine, la televisión de paga y los noticieros usados por los productores como sistemas enajenadores. El cine y la televisión lanzan a los consumidores a situaciones ideales o ilusorias en las que encuentran un reflejo de sí mismos, aunque de alguna manera un reflejo distorsionado ya que saben que los personajes e historias referidas en esos medios no existen en realidades cercanas.

Deleuze, en su crítica al capitalismo, en una ecléctica mezcla de historia y psicología, muestra como este particular modo de producción imperante en la actualidad aprovecha el desconcierto de la gente que busca reflejarse en el otro sujeto, canalizan-

do sus deseos en el uso del dinero. Como las personas jamás llegan a satisfacer en su totalidad el ideal del dinero porque mientras más se tiene de manera individual, más se desea tener, entonces el sujeto busca refugios y paliativos en los supermercados y en las tiendas comerciales encontrando satisfacciones momentáneas y colmando sus angustias existenciales con más objetos materiales; algo lamentable es que el cuerpo humano y su imagen ha llegado a objetualizarse en el sentido comercial para obtener ganancias económicas. Ante el fantasma del dinero, la sociedad encuentra puntos de fuga sumergiéndose en las dinámicas de masificación proporcionadas por el mismo sistema que la está oprimiendo. Su teoría es importante porque critica la desaparición del sujeto en una sociedad manipulada por el arrollador sistema capitalista, inclusive a costa de la pérdida de valores humanos como la dignidad, el autoestima, la confianza y el uso natural de su cuerpo. Para ello, los estudios visuales proporcionan un suelo resbaloso, inestable e inseguro, en el que afortunadamente no se llega a definir todavía a ciencia cierta su poder, sus alcances ni sus límites ya que todavía hay mucho terreno por explorar. En este aspecto, los estudios visuales denotan posibilidades de acción crítica realizada desde posiciones ideológicas que apunten a los flancos teóricos, conceptuales, formales y contextuales de la producción y el uso de la imagen.

Muchos investigadores procedentes de disciplinas diferentes a la historia estudiada de modo tradicional, han ampliado de diversas maneras las posibilidades para abordar la crítica a esas producciones visuales, incluyendo vivencias y modos directos de enfrentar la realidad ya que la producción de imágenes, ahora pone a funcionar diferentes mecanismos para orientarlos críticamente. En el caso de las artes plásticas por ejemplo, ahora más que nunca se consiguen textos escritos por artistas formados en disciplinas tradicionales como pintura, escultura o gráfica, inclusive en cine y video, que analizan las producciones sobre las obras de ellos mismos o sobre las obras de otros artistas. Se pueden concebir críticas a una producción visual por medio de otro producto visual y no necesariamente solo por medio de un texto como sucedía antiguamente.

Un ejemplo en Colombia lo constituye el drama documental de 2007 del cineasta caleño Luis Ospina, titulado *Un tigre de papel*, que trabajó básicamente sobre dos circunstancias conceptuales importantes. Por un lado retomó la biografía del artista plástico colombiano Pedro Manrique Figueroa, quién introdujo el collage modernista al país y en su época introdujo los lenguajes de las vanguardias artísticas europeas al arte local. Las diversas historias sobre su vida se transmiten oralmente de generación en generación sobre todo por los artistas de su época, aumentándose y disminuyéndose en diferentes modos, ayudando a construir un mito importante sobre el personaje y su obra, acontecida de 1934 a 1981. La película narra vicisitudes de su vida y sus conjeturas políticas e ideológicas de corte izquierdista y anticapitalista que operaban de maneras ingenuas generándole enfrentamientos legales y persecuciones por parte

de las instituciones oficiales una vez que Manrique Figueroa critica la expansión capitalista en el mundo en demérito de las acciones artísticas, que por ese motivo no llegan a consolidarse en los ámbitos institucionales del arte.

El hecho de que se haya priorizado la tradición oral para promover y conservar la biografía de Pedro Manrique Figueroa en *Un tigre de papel*, sobre otros modos de transmisión de informaciones basadas primordialmente en documentos visuales, apreciados en el ámbito académico e investigativo, como son las fotografías y los videos, hacen que la historia aparentemente carezca de veracidad. Este documental mezcla hábilmente aspectos reales de la vida del artista con aspectos de la vida de los personajes de la escena pública con quienes tuvo contacto, de igual manera mezcla aspectos correspondientes a la ficción propuesta por la obra cinematográfica, dotados de sarcasmos e ironías con realidades cotidianas de los colombianos, que delatan la fuerza de la tradición visual sobre las otras sensibilidades. Estas posibilidades de crítica son realizadas desde lugares conceptuales diferentes a la filosofía y la historiografía. La película se convirtió en Colombia en un parteaguas al modo tradicional de contar historias, que implica al observador, apuntándole a su inteligencia y habilidad para conjeturar e investigar sobre temas cuyas referencias no son evidentes.

2.8 Comunidades invisibilizadas

Para los investigadores formados en las artes plásticas por ejemplo, los estudios visuales son una oportunidad para hablar directamente de su producción y para teorizar haciendo válidos otros recursos ideológicos y conceptuales que no son precisamente los utilizados por la tradición historiográfica ni filosófica como venimos insistiendo. Los conocimientos contenidos en textos y las referencias exclusivamente bibliográficas o las referencias a otros pensadores son solo un recurso. Los estudios visuales en este caso son una oportunidad importante para mostrar de diferentes maneras de ver y ser vistos, otras jerarquías y desterritorializaciones, para hacer notables las múltiples relaciones que el artista utiliza para potenciar las obras en su conformación, ya que para hacer arte se establecen relaciones de todo tipo, ideológicas, económicas, técnicas y materiales, sociales, religiosas o políticas, es decir, referentes a las situaciones sociales y espacio-temporales en las que se realizan las obras.

Una de las prácticas actuales más comunes en los estudios sobre las imágenes, es el abordaje de las obras y la producción de imaginario a partir de su relación con sectores que no han tenido cabida en la historia del arte tradicional, como las proporcionadas por comunidades que a través de los tiempos han estado excluidas e invisibilizadas y han permanecido mucho tiempo minimizadas colonizadas y sometidas.

Comunidades indígenas, o culturalmente diferentes por su lengua, color de piel o pensamiento. Hacer públicos sus modos de pensar y acontecer en el mundo implica abordar territorios diferentes, utilizando estrategias tendientes al contacto con sus realidades. Esta concepción conlleva un amplio abanico de posibilidades e ideas sobre el ver y el ser visto, ya que ambas acciones deben presentarse como la aplicación de la función social que articula las diversas relaciones posibles para analizar, a través de una intervención performativa a la producción de esas otras realidades que implican la dominación, el sometimiento, la colonización y la tan deseada descolonización.

Los estudios visuales presentan además la posibilidad de salir de lo discursivo del lenguaje para llegar a las prácticas de los discursos situándolas y poniéndolas en marcha en la vida cotidiana, generando nuevas maneras de ver y leer las historias desde espacios de conocimiento transversales, multi e interdisciplinarios. El pensamiento debe ser llevado a espacios que generen puntos de apoyo a nuevas posibilidades de acción, tendientes a construir y reconstruir más y mejores posibilidades de entendimiento. Con recursos ideológicos provenientes de diversas fuentes, es posible generar discursos transdisciplinarios relacionados con las prácticas y su funcionalidad en la vida cotidiana. Se deben generar discursos en los que los sujetos puedan localizarse justamente en relación con las culturas, para encontrar y definir los roles de los actores sociales en torno a ideologías específicas, entendiendo sus diferencias y afinidades; estas últimas deben incluir, la presentación y representación sin tabues, prestidigitaciones ni engaños, de pensamientos, obras y acciones excluidos y segregados.

Todavía en Colombia el eje rector de las curadurías de las exposiciones de arte y la crítica en las instituciones de arte moderno y contemporáneo, al igual que en México, lo ocupan los investigadores de los institutos de investigaciones estéticas de las universidades oficiales y son casi siempre sujetos con formación académica en la historia del arte y la filosofía, pocas veces estos lugares son ocupados por profesionales relacionados directamente con la producción de obras presentadas en diversos ámbitos culturales. Son escasos los curadores y críticos egresados de las facultades de arte y si los hay, destaca en ellos todavía el centralismo ideológico de lo producido en las ciudades capitales que se impone sobre el regionalismo, para legitimar el modo de ver, producir y difundir las obras y a los artistas. Es difícil encontrar crítica sobre la producción televisiva del cine y la publicidad diferente a las notas de prensa que las promueven, siendo el teatro contemporáneo además de las artes tradicionales, uno de los medios visuales que más llama la atención a los críticos, sobre todo cuando se trata de producciones relacionadas con la performance que utilizan el cuerpo en acción y aspiran a la presentación de sucesos en tiempo presente. Los estudios de la imagen producida en medios como la fotografía el cine, el video y la publicidad han estado sobre todo en manos de comunicólogos.

2.9 Comunicar es poder

En torno a las teorías de la comunicación, destaca en el país el trabajo intelectual de Jesús Martín Barbero, profesor universitario, comunicólogo y crítico de los medios que la producen, los circuitos en los que se desenvuelve y el comportamiento de los receptores y consumidores de la información. Barbero radica en el país desde 1963 cuando migró de su natal España; además de los análisis recientes que ha producido sobre los fenómenos mediáticos destaca una publicación de 1987 titulada, *De los medios a las mediaciones*. En esta obra aborda temas cruciales para entender los fenómenos visuales a través de su interacción con los medios de comunicación como espacios hegemónicos y su intervención en ambientes específicos de la cultura; critica la forma como se desarrollan modos de producción como el capitalismo y la legitimación de las industrias culturales. Los conocimientos de Barbero, inspiran a investigadores de generaciones más jóvenes, interesados en los fenómenos visuales derivados de las prácticas televisivas, video-gráficas y cinematográficas, así como del diseño en toda su magnitud que se desplazan a las prácticas teatrales o de estructura dramática por la importancia para comprender las operaciones simbólicas. Este autor ha proporcionado informaciones importantes para la inserción de nuevos lenguajes provenientes de las culturas sonoras, orales y visuales para entender la multiculturalidad latinoamericana y la diversidad racial, étnica y de género que la constituyen, sin dejar de lado la tradición y las prácticas proporcionadas por las culturas hegemónicas. Así lo argumenta en una publicación sobre el “Estallido de los relatos y la pluralización de las lecturas” publicado recientemente en la revista científica de comunicación y educación, *Comunicar*:

Reivindicar la existencia de la cultura oral o la video-cultura no significa en modo alguno el desconocimiento de la cultura letrada de la sociedad a través, particularmente de las instituciones de la educación formal, sino empezar a desmontar su pretensión de ser la única cultura digna de ese nombre en nuestra híbrida contemporaneidad (Barbero, 2008: 20).

Sus teorías apuntan a uno de los objetivos de los estudios visuales relacionados con el entendimiento y diferenciación de los lenguajes que apelan al sentido icónico objetivo, técnico y formal de la imagen por un lado y la imagen pensamiento por el otro, término último referido en este caso al poder que adquieren las imágenes en su aplicación social en contextos específicos de función y significado cultural. Ya que tradicionalmente, los medios han creado y difundido imágenes que permiten el control político e ideológico utilizándolo contra la inteligencia de los ciudadanos,

a través de la distribución de *slogans* y propaganda política con marcada incidencia representacional. La imagen pensamiento tiene más relación con las demás formas de visualidad que sirven para entender el mundo con un énfasis ideológico en el que no necesariamente impera el sentido de la vista, como son los pensamientos e ideas en torno a la oralidad, la musicalidad, la teatralidad y otras formas sensoriales y vivenciales de presentación y representación que dan sentido a la comunicación y hacen posible la convivencia humana.

En torno a ello apreciamos aquí el trabajo Paola Marín, colombiana migrante a los Estados Unidos, investigadora de la Facultad de Artes y Letras de California State University, Los Angeles, quien en un libro editado por Beatriz Rizk y publicado en Miami, escribe sobre los *Paradigmas actuales en las artes escénicas latinas y latinoamericanas*. En él parafrasea al poeta Jorge Gaitán Durán (Colombia 1924-Francia 1962), ensayista y crítico de cine de Pamplona, Norte de Santander, Colombia, integrante del grupo los *Cuadernícolos*. Ella escribe sobre la crisis del lenguaje poético en Latinoamérica y lo presenta como el “choque entre un lenguaje heredado de Europa y una realidad que lo desborda en el sentido espacio temporal diferente, vivo y cambiante, como una de las diferencias distintivas del contexto cultural colombiano” (Marín, 2010: 111). A partir de sus postulados se reafirma la idea, de que en lo visual hay muchas otras maneras de pensar y obrar que han sido omitidas en este contexto por las historias oficiales y las ataduras a los discursos dominantes; este es uno de los efectos importantes que conforma actualmente una de las constantes preocupaciones de la crítica contemporánea y está siendo aprovechado para visibilizar las diferencias culturales en el entendimiento de los mundos posibles.

Con lo anterior queda claro que para hablar de la historia local o de la producción de imaginario se deben reconocer, de la misma manera lo visual y los demás “códigos semióticos” que apelan a modos sensoriales distintos a la vista, como son los lenguajes alternativos que demandan para su percepción el uso de todos los sentidos externos e internos, como el olfato, el equilibrio (el sentido de la orientación que apunta a la indistinción sur-norte-sur), los lenguajes, la percepción háptica, los sonidos, la gestualidad, incluso la puesta en operación de las diferentes sensibilidades. Desde esta perspectiva, las obras de arte y la historia ya no solo son los productos de un genio demiurgo, como lo ha venido mostrando el pensamiento tradicional eurocentrista en la mayoría de los casos; producido por el *hombre* occidental, blanco, rubio, egocéntrico y falocentrista. Un ejemplo lo representa el título del libro *El ascenso del hombre* de J. Bronowski, localizado por la crítica tradicional entre los diez primeros lugares de libros más leídos sobre temas antropológicos que explican los cambios registrados para comprender el sistema mundo tradicional, pudiendo por ejemplo llamarse: *el ascenso y descenso de la humanidad*. Claro está que el ascenso del

hombre que plantea Bronowski en su libro, deja por fuera muchas comunidades de inmensas regiones del planeta. Las nuevas historias tienen que ser pensadas como hechos compartidos en los que la creación de sentido opere desde la colectividad; uno de los ejemplos más claros, en el ámbito de las artes visuales, está relacionado con la idea de la corresponsabilidad en la creación de la obra y con la práctica y la realización performativa en el arte contemporáneo. La *performance* es la creación o el desarrollo de conceptos funcionales en acciones que pueden incluir a sus creadores y receptores, el término deriva de un vocablo inglés que rara vez ha querido traducirse y sus denominaciones generalmente refieren al rendimiento, desempeño, actuación, capacidad, funcionamiento, ejecución y acrobacia en tiempo presente, es decir, a la vivencia inmediata.

Marín, en sus críticas a la imagen contemporánea, abre la brecha a nuevas interpretaciones al utilizar recursos desplegados de la poesía y la performance en el sentido lingüístico de las obras visuales sobreponiendo la utilización de la imagen pensamiento, basada en un trasfondo icónico verbal sensitivo racional y abiertamente interpretativo, sobre el simple ejercicio de la vista y el gusto por la imagen. En la poesía los signos no constituyen una representación sino que se entrelazan de tal manera que crean una cantidad inmensa de realidades perceptivas, creando y recreando continuamente la autonomía del significante; provocando el goce pleno de diversos significados en el sentido cultural. A ello se refiere Erika Fischer-Lichte (2011) cuando habla de esta nueva forma de creación contemporánea definida como la performance que enfatiza la importancia de la dimensión corporal en la creación compartida entre el creador y el receptor para denominarla, *el giro performativo en las artes*. Según la teórica alemana, este desplazamiento implica sobre todo, un cambio fundamental en la experiencia estética desde lo semiótico hacia lo performativo, en él las vivencias son importantes porque personifican efectos culturales emergentes en momentos históricos y geográficos situados y específicos.

En este contexto tuvieron emergencia en las últimas décadas en Colombia las artes performativas que enfatizan lo presentacional sobre lo representacional, esta forma de hacer arte en intersección con las demás disciplinas influyó no solo a la plástica sino al cine, la poesía, la danza, la fotografía y el video entre otras y se diferencia por insistir en lo presentacional. La presencia y la importancia del sujeto, utilizando su poder comunicacional en la realización de la obra actual y en la conformación de las nuevas historias, establece una diferencia con las formas clásicas del arte como la pintura, la escultura, el grabado calcográfico, el dibujo y la instalación en las que persisten en el carácter representacional. Lo performativo presentacional sirve en la creación de imaginarios para sustentar la obra en el sentido denotativo de la realidad, la acción y el movimiento para la creación de colectividades. En ellas se pretende que

las vivencias de los ejecutantes sean reconocidas en las experiencias del público, enriquecidas y modificadas a partir de su entendimiento.

En las formas convencionales de hacer arte y producir imaginario generalmente predominaban descripciones poéticas y narraciones con métodos que obedecían a modos definidos por el deber ser en las relaciones sociales. Aquí hacemos alusión al deber ser relacionado con la belleza clásica, el agrado visual, el conservadurismo, la moral y las buenas costumbres señalados por los códigos de ética moralistas de herencia judeo-cristiana generadores de estatismos ideológicos. Estas tienden a convertirse en modos de pensar y de obrar políticamente correctos, determinantes de postulados propuestos como verdades absolutas por los académicos e investigadores. En estos tiempos por el contrario ya está bastante naturalizado el relativismo del pensamiento y la movilidad del mismo que permiten aceptar que no hay verdades absolutas sino puntos de vista o registros temporales de los fenómenos a describir en las investigaciones, trátase de la imagen, de las historias o de sucesos de la vida en general. En la actualidad, los juicios morales y las posturas relacionadas con el poder de manipulación y el deber ser, han sido bastante cuestionadas por diferentes autores en diversas ocasiones. Incluso ya en tiempos modernos, Federico Nietzsche argumentó la necesidad de ir *más allá del bien y del mal* (1886) refiriéndose a la falta de compromiso ideológico y la vacuidad de la moral de los pensadores, heredada del dogma judeo cristiano.

2.10 Giros culturales y conceptuales

Una de las claves para entender la inversión de lo presentacional sobre lo representacional se basa en el reconocimiento del lugar del observador o receptor y el uso de su inteligencia para abrir las posibilidades de entendimiento de rasgos culturales diferentes, y nuevos imaginarios relacionados con el carácter presencial de los mismos es decir con su existencia. Un asunto importante aquí en relación con el entendimiento que se establece entre el receptor (término de la comunicación), las obras de arte y las imágenes del mundo, lo establece la efectividad de los registros del tiempo presente. Cuando se representa menos y se presentan las realidades develadas se pone en contacto el entendimiento del sujeto con situaciones y sucesos presentes en tiempos reales efectivos y directos. Aún así, debe entenderse que la creación en el arte y lo visual no debe referirse solo a una copia mimética del mundo, sino las diversas maneras de vivirlo y de verlo y por lo tanto a una creación del mismo. Esta concepción de la historia en tiempo presente en el sentido performativo tiene que ver con la adaptación de los estudios visuales a la propuesta del *giro cultural* que apareció en las academias y la literatura publicada al respecto en la década de los ochenta, entendido como un cambio de paradigma

conceptual de las ciencias sociales y las humanidades. Antiguamente en algunos sectores de la academia se concebían las nociones de cultura y pensamiento como bloques cerrados y definidos por características específicas de tradición e identidad.

El *giro cultural* tuvo que ver con la revaloración de la noción de cultura poniéndola en plural, Stuart Hall la define como la sucesión de procesos y experiencias prácticas relacionadas con la producción de significados, en particular con la circulación y contextualización de significados, presentados primero y luego representados por un conjunto de contenidos cambiantes y en constante movilidad. Es importante destacar que estos *giros conceptuales*, constituyen herramientas metodológicas útiles tanto para los procesos de investigación sobre la imagen y la producción de imaginarios en general, como para los análisis críticos de prácticas culturales contemporáneas. Estos instrumentos metodológicos están basados en la desaparición del tradicional objeto de estudio y por ende del objeto artístico como producto acabado, fijo e inalterable. Por el contrario, pensar las prácticas culturales y artísticas y la producción de imaginarios en términos de acontecimientos vivenciales y por supuesto la producción de imágenes en esos mismos términos desdibuja las anteriores posiciones de relación entre el sujeto y el objeto de estudio hasta hacer que se confundan e indistintamente entren en un terreno de inestabilidad relativa que genera más preguntas que respuestas.

Los cánones de producción, formas de pensamiento, las directrices de las obras visuales y los modos de presentación tampoco deben ser fijas ni estáticas, deben ser móviles y dinámicas porque los conocimientos se reconocen móviles y relativos al punto de vista y al contexto donde se producen. En función del pensamiento móvil es una virtud que en la actualidad todo pueda ser cuestionado y revalorado con fines eminentemente ideológicos. Los conceptos, las ideas y los dogmas que conforman las historias, construyen fundamentalmente análisis epistemológicos aplicados a los fenómenos y el pensamiento actual implicado en desarticular las lógicas ligadas a verdades absolutas. *El giro cultural* contribuyó de muchas maneras a la inserción de los estudios de la imagen y los estudios de la cultura visual en el ejercicio de una teoría crítica sobre las maneras como las imágenes han sido utilizadas a través de la historia por su importante carga de contenido y significaciones con poder político e ideológico dirigido. “Las discusiones en torno a las diferencias entre las culturas visuales, los estudios visuales, los estudios culturales, el nuevo historicismo o los estudios de comunicación visual, se han multiplicado en los últimos años [...] A pesar de que la aparición de los estudios de cultura visual en el ámbito académico y editorial haya sido bastante reciente bajo esta rúbrica, la estrategia y la perspectiva crítica asumida es, en realidad, heredera directa de los estudios críticos –los feministas, entre otros– comenzados varias décadas antes” (Lozano, 2015: 62 y nota al pie 2).

En la actualidad una determinante de las imágenes públicas que circulan a millón por segundo en los dispositivos móviles, viene siendo la ayuda que le proporcionan las tecnologías de la información y la expansión de la internet en la que, el uso de la imagen fija y en movimiento se propagó indiscriminadamente. En las imágenes transmitidas y reenviadas por los dispositivos móviles, la profundidad de su contenido se torna diverso y difuso ya que en la mayoría de los casos estos medios permiten la edición instantánea y la transformación que ponen en duda la autenticidad del contenido. En este caso es importante recalcar las diferencias entre concebir una imagen jocosa (*meme*) para el divertimento público e imaginar una que funcione como modelo expositivo de los problemas sociales o como patrón de reflexiones específicas sobre problemas políticos. Las imágenes que interesan a esta reflexión son las utilizadas como instrumento de denuncia de los opresores de la sociedad y los malestares que causan estados alterados a los grupos sociales excluidos y segregados, así como las que tienen que ver con las depresiones económicas provocadas por el neoliberalismo, la inseguridad, la violencia y el disgusto de la sociedad. En este último sentido, el arte y el poder de las imágenes deben llevar consigo una crítica propositiva tendiente a solventar las crisis generadas por estas realidades sociales.

2.11 Focalizar imágenes poderosas

Enfoquemos ahora el cine documental en Colombia como producción y reproducción de imaginarios, ya que constituye un fenómeno visual potente por su misma naturaleza. Formalmente proporciona una ampliación del campo visual que incluye cambios de perspectiva al momento de crear como de percibir las imágenes, propuestos por el artificio mismo del cine. Las obras de interés en este caso llegan a un público ávido de aventura y acción, utilizando la proyección expandida de temas sobre las realidades políticas y sociales del contexto. Para abordar la visualidad en Colombia desde el cine citemos dos películas que cumplen con los intereses de este texto y representan la cinematografía de Víctor Gaviria (Medellín, 1955): *La vendedora de rosas* (1998) y *Sumas y restas* (2003). En ellas el autor devela factores de descomposición social por motivos económicos, políticos y de clase que no habían sido tratados anteriormente en producciones de esa naturaleza. Estos temas constituyen un interés especial para los estudios visuales porque proponen un modo del ver, basado en la construcción de la imagen como pensamiento de la que hablamos al principio del texto. Estas películas son importantes porque hacen visibles algunos de los problemas críticos del país que normalmente no eran tratados de manera frontal en el arte y son útiles para la producción de imaginario cultural.

La vendedora de rosas muestra de manera cruda la indigencia en Colombia y el malvivir de la población infantil en condiciones de calle, un fenómeno no exclusivo de las capitales del país pero agudo en Bogotá, Medellín, Cali, Barranquilla, Cartagena y Bucaramanga. Se trata de un largometraje de 110 minutos realizado con un elenco de actores naturales, esta característica se constituyó en un elemento innovador en el cine colombiano no utilizado con anterioridad. Aquí Gaviria planteó el drama humano de los niños y principalmente de las niñas de la calle de Medellín por medio de una historia de vida contada de manera realista y descarnada. El drama acontece una noche de diciembre llena de alucinógenos, bares, pobreza y jolgorio popular. Las visiones que la cinta proyecta son tan desoladoras como la vida misma de estas niñas y niños que aparecen y desaparecen de las calles colombianas en un continuo tránsito en el que ese grupo desprotegido de la sociedad, aprende a defenderse rápidamente por sí mismo y a sobrevivir en la zozobra que les proporcionan los adultos agresores y transgresores. Esta situación que viven los niños de la calle en Colombia tristemente puede traducirse no en una forma de vivir en las calles, sino en una forma de morir en ellas. Como argumenta Jorge Ruffinelli, analista del cine latinoamericano: “En *La vendedora de rosas*, el señalado transitar de esos niños y jóvenes indica un frenesí vital por la conciencia de que no tienen mucha vida por delante” (2014: 160).

La película posee características que sobrepasan las lecturas desde la condición posmoderna, y pueden ser entendidas desde los estudios visuales en la actualidad, implicando categorías y jerarquías como la transparencia de los conceptos que maneja, sin aspirar a la unidad de las visiones y lecturas de los mismos, la obra no se expresa en un solo conjunto narrativo, ya que aborda los asuntos centrales (que enmarcan problemas sociales agudos) desde diferentes puntos de vista. No respeta la causalidad del tiempo ni del espacio en el que suceden las escenas mediante un hilo consecutivo, al contrario, es no lineal, afirma y presenta una realidad que es todavía más espeluznante que la que podemos ver en la película. El drama que tiene el observador ante sus ojos parte de una realidad descarnada que se vive en las calles, la película identifica esa circunstancia y la señala con mayor acusiosidad, ya que se hizo con las personas que están ahí sufriendo las devastaciones que plantea. Se trata de actrices y actores que en realidad no actúan porque no saben actuar, más bien viven y mueren en el ambiente de realidades presentes en el que se rodó el film. La obra visual retoma una pieza clásica de la literatura y la recontextualiza para criticar el orden social establecido en el país y empobrecido por las ambiciones individuales y colectivas; las ambiciones se pronuncian tal como son, en forma de ansiedades y codicias de los personajes. No se aparta de la realidad como lo haría una obra premodernista e inclusive modernista que podrían aspirar a un orden de belleza estetizado hacia uno de los extremos de la balanza, el placer y el agrado visual o la horripilancia; la obra proyecta un discurso

exaltado con ritmos y perspectivas dispuestas a enfatizar que la belleza que ahí se presenta, hace aparte de la realidad inmediata.

El guión está basado en el cuento: “La vendedora de cerillas” del poeta danés del siglo XVII, Hans Christian Andersen, una de las historias más tristes que se hayan escrito sobre la niñez pobre y desamparada. En el cuento de Andersen, una niña descalza trata en vano de vender fósforos con la seguridad de que si regresa a casa sin dinero su padre la maltratará; mientras camina tristemente de manera consecuente va encendiendo las cerillas para calentarse, mientras delira con la imagen de su amada abuela. En la obra de Gaviria, la niña deambula por las calles de Medellín, tratando de vender rosas a las parejas que se embriagan en los bares nocturnos; el rodaje transcurre en los sitios peligrosos de la ciudad rodeados por pandillas juveniles compuestas por drogadictos, perniciosos y maleantes que pelean, roban, matan y llevan la vida a extremos peligrosos, no por gusto sino porque la situación económica y la pobreza de la ciudad y del país arrincona a muchas comunidades a vivir así en el abandono y la miseria.

La historia sucede en tiempos cercanos a la navidad y el año nuevo, cuando suena la música festiva a volúmenes altos y en los barrios y localidades populares se quema pólvora que explota ensordecedora, al tiempo que se baila, se goza y se canta al resplandor de las luces chispeantes e intermitentes de la ciudad. Las luces producen resplandores y una psicodélica popular que adorna alegremente las ventanas y las puertas de las casas. En alto contraste y de manera aguda la película muestra momentos crueles de la vida de una comunidad entre diez y dieciocho años de edad, desesperanzada y aferrada a la supervivencia, inmersa en una tragedia inevitable; se trata de un grupo social desprotegido que hace parte de uno más grande, de clases sociales con estratos medios y bajos mayoritarios, que abunda en las ciudades colombianas.

2.12 Gusto por el “socol”

Esta obra no está únicamente ensamblada a partir de fragmentos y yuxtaposiciones de elementos pensados para estar ahí ante la multiplicidad de perspectivas materiales y técnicas usadas por el autor, que le sirven para que su lectura pueda hacerse solo desde parámetros de admiración. No está definida por binarismos contrapuestos, enmarcados entre lo bueno y lo malo, lo positivo contra lo negativo, lo blanco contra lo negro; pugna por mostrar un todo orgánico que se da a través de un orden que puede ser criticado, sin poner en tela de juicio la franqueza de su existencia. El sistema económico del que derivan estas formas de vida miserable continua descomponiendo las relaciones sociales en Colombia, en él se encuentran inmersos la hegemonía y los subalternos, el relativismo colonizador *versus* los colonizados, los segregados de las clases

sociales y las fracciones minoritarias como las comunidades indígenas, los negros, los indigentes, los homosexuales y los más pobres. Aún así, las escenas generan una belleza discordante a partir de realidades evidentes. Los elementos de la cultura popular no están ahí en forma de citas o alusiones distantes, pueden ser identificados fácilmente ya que están puestos de manera natural y encarnados por personas de diferentes estratos sociales, las escenas pertenecen a la vida misma y pueden ser reconocidas inclusive por los grupos hegemónicos en el poder.

La vendedora de rosas abandona la búsqueda de la unidad compositiva tendiente a la representación, recurre a la textualidad y a la presentación, hace hincapié en la arbitrariedad, el azar y la indeterminación de la vida misma, presentando texturas visuales proporcionadas por texturas de pensamiento que refieren a múltiples superficies, denotando diversas posibilidades de acción y movimiento por medio de realidades cercanas a las del observador. Delata arbitrariedades cometidas por quienes detentan el poder, que dejan desprotegida a la sociedad cuando tienen el deber de salvaguardar su bienestar, obliga al receptor a dirigir la mirada de manera crítica a donde normalmente no se lleva. Aquí el arte se convierte en agente conciliador entre la sociedad y sus males, resurge como ente autónomo, catalizador de sentimientos y pensamientos sobre problemas políticos severos que aquejan al individuo como parte del colectivo social, esta vez interpelados de forma compleja.

Algo importante de competencia para los estudios visuales es que el arte, además de la belleza clásica, ahora también incluye lo feo, lo asqueroso, el horror, el dolor y el sufrimiento. Aunque para algunos críticos tradicionales esas formas solo promueven sensacionalismos y exageraciones con la imagen denominando el caso como *pornomiseria*, cuando las imágenes que se muestran están connotadas por excesos de amarillismo panfletario. En *La vendedora de rosas*, hay una enorme diferencia en el tratamiento de la imagen, definitivamente no promueve amarillismos ni sensacionalismos fáciles, implica en el observador un esfuerzo mayor para su entendimiento. Un ejemplo de ello, es que el autor no incrimina negativamente el uso de los solventes alucinógenos baratos por los niños de la calle, como lo hacen las personas prejuiciadas por su moralismo. El uso del solvente alucinógeno denominado “socol” en el argot callejero se presenta como un aliciente para la triste vida de niños y niñas mientras transcurren sus días. El socol es utilizado como refugio confortable para esconderse de la dura vida callejera; así lo argumenta Ruffinelli.

Otro rasgo notable de esta película es la negativa de Gaviria a “satanizar” el uso del socol por estos niños. La droga es el refugio, su confort, el elemento que nutre sus sueños. Y aunque estos puedan ser a veces terroríficos, otros encarnan sus necesidades más profundas. La imagen casi constante de estos niños llevando su botellita para respirar

por boca y nariz convoca la idea y la imagen del bebé y el biberón. Aunque también los destruye, el socol les entrega sus únicos minutos de liberación de la pobreza y una visión del eden perdido de la familia (2009: 161).

La otra película de Víctor Gaviria que sirve para explicar la profundidad con que se puede tomar la visualidad contemporánea, es *Sumas y restas*, de 2003. Un filme que muestra en gran medida el universo vandálico en el que se consuman los deseos manipulatorios de los narcotraficantes y el logro de sus objetivos, queriendo prosperar en los negocios ilícitos causando malestar social. La cinta es prácticamente un retrato de las actividades delictivas de los narcotraficantes que prevalecieron después de los años ochenta en el país. El autor realiza una prospección del problema en la época y reflexiona sobre el comportamiento pasivo de la gente en torno a este problema que tiene efectos muy negativos para la comunidad, señalando el lugar a donde no se debe dejar arrinconar ninguna sociedad jamás, y mostrando las interrelaciones que establece el narcotráfico con ciudadanos comunes que son la mayoría de las veces absorbidos a las buenas o a las malas y carcomidos por ese monstruo arrollador llamado narcotráfico que afecta de manera indistinta a ricos y pobres, mujeres, hombres y niños de todas las clases sociales. La película presenta de manera directa y sin estetizaciones, las experiencias vividas por personas comunes de Medellín, donde proliferó el narcotráfico, ahí emergieron y desaparecieron personajes idílicos como los de la película. La historia se centró en la manera como una persona común ejerce su profesión como ingeniero de manera lícita, construyendo casas para luego verse implicado de manera forzada en el delito. Posteriormente con él ganó grandes cantidades de dinero y de la misma manera lo perdió, luego de ser secuestrado por sus propios socios delincuentes, mancomunados con la policía corrupta. La cinta transcurre en un periodo de tiempo determinado por angustias, miedos e intimidaciones en circunstancias en las que, salvar la vida fue un verdadero milagro. Para los records de producción de imaginario en Colombia esta película delató perpetraciones indiscriminadas de delitos de esta naturaleza que involucraron a buena parte de la población, no solo a las clases bajas como se planteaba antiguamente en historias similares. Llama la atención la forma en la que la narrativa de la película transmite al espectador la angustia esquizofrénica en que viven las personas inmersas en este flagelo, por el deseo desmedido del dinero y la droga con el que muchos espectadores se sienten identificados. Demuestra que muchos grupos familiares de la época fueron desmembrados y desestabilizados por situaciones violentas, deprimentes y crueles relacionadas con la venta ilegal de cocaína. Colombia procesa de manera clandestina el alcaloide del cual Estados Unidos es el principal consumidor, haciendo lucrativo un negocio en el que se compra y se vende en dólares, frente a un salario mínimo devaluado en un alto porcentaje con respecto a la moneda estadounidense.

El director de la película trabajó con lo que tenía a su lado, que no era diferente a lo que teníamos cerca muchos colombianos; los problemas generados por el narcotráfico crecieron con el tiempo de forma desmedida, tanto que ahora es compartido en mayor o menor medida por muchos ciudadanos de países como México, Perú, Bolivia, Venezuela y Costa Rica principalmente. Debido a ello muchas personas vivimos de cerca constantes oleadas de violencia, intimidación y muertes violentas que han abierto heridas sociales difíciles de tratar. En obras como *Sumas y restas*, se definen los sucesos históricos, no como el cúmulo de eventos que se pueden interpretar de una manera cerrada e impenetrable y con límites definidos, sino como la serie de momentos de confusión, desasosiego e inestabilidad con secuelas irreversibles. Posteriormente a la descomposición social reflejada en la película, vinieron tiempos de esperanzas para la población civil, que otra vez confió ingenuamente en las leyes y el Estado, trabajando honrada y positivamente para resarcir las heridas. En el autor de la película hay una conciencia deliberada de ello y así lo presenta.

En Colombia, igual que en la mayoría de países de la región destaca la desigualdad social como ya le hemos argumentado, existe un sin número de obras de arte e informaciones visuales inspiradas en las diferentes formas de pobreza material y de miseria humana, la lista es larga porque para hablar de desigualdad hay que “señalar todas las divisiones orgánicas de la sociedad” (Monsiváis, 2012: 48). Hablar de inequidad es pronunciarse también sobre el campo fértil de crítica a la convivencia en discordia entre los antagonismos de los sectores políticos dominantes tales como, el partido liberal y el partido conservador, los simpatizantes de la izquierda radical contra los de la extrema derecha, la convivencia sincrética y el amasiato entre católicos y anticristianos en el denominado “país del sagrado corazón. Un país consagrado religiosamente a una víscera.

FUENTES

- Armstrong, Philip (2005), “¿Una epistemología de los estudios visuales? Recepciones de Deleuze y Guattari”, en José Luis Brea (coord.), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal.
- Barbero, Jesús Martín (2008), “Estallido de los relatos y pluralización de las lecturas”, *Comunicar, revista científica de comunicación y educación*, vol. XV, núm. 30 pp. 15-20. Recuperado de: <https://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=30&articulo=30-2008-03> [26 de marzo y 2 de abril de 2018].
- Brea, José Luis (coord.) (2005), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal.
- Butler, Judith (2010), *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Barcelona, Paidós/Espasa.
- Cabrera, Marta (2008), *Diccionario de pensamiento alternativo*, Buenos Aires, Bilos/ Universidad de Lanús. Recuperado de <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=191> [24 de abril de 2018].
- Cabrera, Marta (2014), “Mapeando los estudios visuales en América Latina: puntos de partida, anclajes institucionales e iniciativas”, *Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes escénicas*, vol. 9, núm. 2, julio-diciembre, Colombia, Pontificia Universidad Javeriana, pp. 9-20.
- Cabrera, Marta y Liliana Vargas Monroy (2014), “Transfeminismo, decolonialidad y el asunto del conocimiento: inflexiones de los feminismos disidentes contemporáneos”, *Universitarias Humanísticas*, núm. 78, julio-diciembre, pp. 19-37. Recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co> y <http://www.redalyc.org/html/791/79131632002/> [24 de abril de 2018].
- Castro-Gómez, Santiago y Óscar Guardiola Rivera (2001), “El Plan Colombia, o de cómo una historia local se convierte en diseño global”, *Nueva Sociedad*, núm. 175, septiembre-octubre, Colombia, pp. 111-120.
- Derrida, Jacques (2003), *Cada vez única, el fin del mundo*, Valencia, Pre-Textos.
- Golubov, Nattie (2018), “‘Estudios culturales: dos paradigmas’ de Stuart Hall”. Recuperado de <https://estudioscultura.wordpress.com/category/teoricos/stuart-hall/> [18 de abril].
- Lozano de la Pola, Rían y Álvaro Villalobos (2014), “Teorías actuales y prácticas artísticas, la visualidad contemporánea”, *Revista Multidisciplina*, UNAM-Facultad de Estudios Superiores Acatlán, núm. 18, mayo-agosto, México.
- Marín, Paola (2010), “Cuerpo e historia”, en Beatriz Rizk (ed.), *Paradigmas actuales en las artes escénicas Latinas y latinoamericanas. Current Trends in Latino and Latin American Performing Arts, Homenaje al Festival Internacional de Teatro Hispano, de Miami, A tribute to the International Hispanic Theatre Festival of Miami*, Miami, Ediciones Universal.

- Mitchell, W.J.T. (1995), "Interdisciplinarity and Visual Culture", *Art Bulletin* 77. Recuperado de <https://search.proquest.com/openview/4464c48dec2b11dcc6cd-d4bd0ed7628d/1?pq-origsite=gscholar&cbl=40583> [17 de marzo de 2018].
- Mirzoeff, Nicholas (2002), "The Subject of Visual Culture", en N. Mirzoeff, *The Visual Culture Reader*, London/New York, Routledge.
- Monsiváis, Carlos (2012), *Las esencias viajeras, hacia una crónica cultural del Bicentenario de la Independencia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Richard, Nelly (2007), "Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes", en *Fracturas de la memoria*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Rogoff, Irit (2002) "Studying Visual Culture", en N. Mirzoeff, *The Visual Culture Reader*, London/New York, Routledge.
- Ruffinelli, Jorge (2009), *Víctor Gaviria: los márgenes, al centro*, Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara-Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades/Patronato del Festival de Cine en Guadalajara, A. C.
- Solano Roa, Juanita y Elena Rosauo Ruiz (eds.) (2009), *Lámparas de mil bujías: fotografía y arte en América Latina desde 1839*. Recuperado de <https://revlat.wordpress.com/category/estudios-visuales/> [15 de febrero de 2018].
- Solano Roa, Juanita (2018), "The other's other. Portrait Photography in Latin America, 1890-1930", en Wendy Wick Reaves (ed.), *Beyond the face, new perspectives on portraiture*, Washington/London National Portrait Gallery/Smithsonian Institution / D Giles Limited.
- Sontang, Susan (2012), *Contra la interpretación y otros ensayos*, 2da. ed. Buenos Aires, Mondadori.
- Villalobos, Álvaro (2018), "Utopías de liberación", en Paola Marín y Gastón Alzate (eds.), *Cartografías críticas, volumen 1, Prácticas políticas y poéticas que piensan la desaparición forzada*, libro electrónico, Los Ángeles, Ediciones Karpa.

CAPÍTULO 3

DISCO, EPISTEME, ESTÉTICA E INTEGRACIÓN EN NUEVA YORK Y LATINOAMÉRICA

Alejandro García Carranco

Introducción

El presente texto plantea un abordaje acerca del fenómeno de la cultura de la música disco, en dos espacios y épocas diferentes: la ciudad de Nueva York en las décadas de los años setenta y ochenta, así como su contraparte latinoamericana en las mismas décadas y en la época actual (los últimos 20 años) desde una perspectiva estética y epistemológica de la integración. Cabe mencionar que no se considera a este género musical como una forma específica de arte, como elemento legalizado y estabilizado en lo que, desde la perspectiva de Theodor Adorno es la *alta cultura*, sino como un fenómeno que generó (y genera) experiencias estéticas en los sujetos inmersos en ella, que tienen como consecuencia la producción de conocimiento de múltiples procesos de integración en lo humano a través de la fiesta, el juego, el baile y la mezcla.¹

El planteamiento expuesto a continuación se inscribe al interior de la episteme de los estudios visuales, debido a que aborda fenómenos de la música desde la perspectiva de la cultura visual. Si bien los acontecimientos y productos culturales que son analizados en el desarrollo pueden estar relacionados con otras áreas de conocimiento como la musicología o los estudios culturales, el presente abordaje, busca dar cuenta de procesos estéticos actuales y de conocimiento contemporáneo que presentan características complejas, las cuales parece pertinente sean abordadas desde la transdisciplinariedad de los estudios visuales. El presente texto es una invitación a pensar lo visual más allá del sentido de la vista, desde lo planteado por W.J.T. Mitchell en el texto: “No existen medios visuales” contenido en el libro *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de globalización* (2005).

Desde esta perspectiva, se plantea la cultura visual, como el amalgamamiento de pensamientos que tienen su origen en experiencias en las que todos los sentidos tienen

1. Se refiere a la mezcla musical, ejecutada por los DJ y nacida como concepto a partir de la aparición de la música disco.

participación. Plantea Mitchell que cuando uno observa una pintura, que pareciera ser un medio puramente visual, siempre existe una referencia a lo táctil, a partir de la textura radicada en el cuadro. Lo mismo ocurre con la música, en ella existe una dimensión primordialmente audible, pero también aparecen experiencias relacionadas con los otros sentidos como un continuo: lo visual, lo audible, lo táctil, lo olfativo, etc. se presentan al mismo tiempo en una experiencia estética entendida como un proceso de conocimiento del mundo. Se propone pensar la estética visual como el conjunto de imágenes sensibles y mentales que son producto de la cultura visual.

3.1 Nueva York arde: breve contexto

Para comprender el fenómeno de la música disco en la cultura popular contemporánea es necesario presentar las condiciones en las que se desarrolló este fenómeno cultural a principios de los años setenta del siglo veinte. Para efectos del presente texto se ha decidido hablar principalmente de lo ocurrido en la ciudad de Nueva York, EE.UU., debido a que fue la cuna del nacimiento de este género musical que, como se verá más adelante, respondió en su construcción y sus formas a elementos característicos de la población neoyorkina, algunos que actualmente se mantienen iguales o han variado muy poco.

Nueva York es una ciudad que se fundó y se ha mantenido como un espacio de crisol de culturas, habitada en sus primeros siglos por inmigrantes de distintos lugares de Europa y ya en el siglo XX por familias provenientes del lejano oriente y otras partes de América (Burroughs y Wallace, 1999). Después de dos décadas boyantes (cincuenta y sesenta) la isla de Manhattan se encontraba en un periodo de impase crítico, saturada de edificios con rentas congeladas y espacios industriales abandonados. Gran parte de la ciudad se había vuelto un escenario postapocalíptico, debido en gran parte a dos factores: primero la clase media que trabajaba en las oficinas públicas y privadas había optado, debido a las necesidades familiares propias de la explosión demográfica de las décadas antes mencionadas, por irse a vivir a los suburbios como New Jersey en donde eran propietarios de casas con varias habitaciones y jardín, construcciones más adecuadas para familias grandes en lugar de los edificios verticales que proliferaban en la Gran Manzana, fenómeno conocido popularmente como la *Fuga Blanca*.

El segundo factor fue que los dueños de los multifamiliares de renta congelada, tomaron la costumbre de prenderles fuego continuamente para cobrar los diversos seguros, dado que las cuotas mensuales no eran suficientes para obtener réditos convenientes. Esto provocó que la ciudad se convirtiera en un asentamiento sucio

y desorganizado habitado principalmente por pequeños comerciantes y personas de grupos étnicos distintos al W.A.S.P.,² principalmente de origen afroamericano y latino.

Nueva York llevaba varios años siendo gobernada por una clase alta arraigada en la ciudad, quienes con tal de mantener a salvo sus intereses financieros y sociales, generaron una burocracia anquilosada, así como un sistema de impartición de justicia ineficiente, un sistema de recaudación de impuestos abusivo y una policía que continuamente era acusada por corrupción y abusos de autoridad. Un ejemplo de lo anterior es la existencia de una ley que prohibía que grupos de más tres personas, cuya orientación sexual fuera presumiblemente homosexual pudiera reunirse en lugares públicos. De igual forma, la comunidad afroamericana y latina eran continuamente culpadas (sin evidencias) de hechos vandálicos como los incendios referidos anteriormente. En este paisaje de concreto y segregación racial tácita nació la música disco, uno de los primeros fenómenos culturales relacionados con la juventud que se volvió global junto con el rock and roll (Shapiro, 2015: 9-23).

En lo que concierne a los antecedentes históricos del género disco, se referirá al fenómeno de los *Ballrooms* (bailes de salón) de los años cuarenta en los EE.UU. cuya singularidad es que contaban con una orquesta en vivo, al igual que en la actualidad.

Los precedentes de la *discotheque*³ como un espacio en el que se permite la reunión de personas alrededor de un grupo de dispositivos sonoros en los que se reproduce un género específico de música, se pueden encontrar en los movimientos de los *Swing Kids* en Alemania y de los *Zazou* en Francia en la década de los años treinta y cuarenta del siglo veinte.

Los *Swing Kids* o *Swing Jugend* que aparecieron en la Alemania Nazi fueron una respuesta a las restricciones de las SS a reuniones de jóvenes que no fueran las propias del partido, por lo que escuchaban jazz de forma clandestina en tornamesas portátiles hasta altas horas de la noche en sitios desocupados como naves industriales o casas abandonadas; eran los antagonistas de las *Juventudes hitlerianas*. Por su parte, los *Zazou* eran de igual forma jóvenes que acostumbraban reunirse en casas y bares para escuchar música grabada vestidos de forma excéntrica en los mismos horarios que sus pares germanos, sin embargo, estas reuniones al principio no eran clandestinas, fue

2. El acrónimo W.A.S.P. refiere a White Anglo-Saxon Protestant, personas de raza blanca que profesan la religión cristiana protestante, principalmente descendientes de inmigrantes italianos, holandeses, irlandeses, ingleses, entre otros países de Europa central.

3. Se utiliza el galicismo *discotheque* en lugar de discoteca debido a que en Hispanoamérica, el primero refiere a un espacio de baile aparecido a mediados y finales de los años setenta del siglo XX, mientras que el segundo en cambio refiere a una tienda especializada en la venta en discos musicales y productos afines.

después de la ocupación alemana que fueron perseguidos, principalmente por estar relacionados con el movimiento de la Resistencia francesa (Shapiro, 2015: 28-35).

Ahora bien, el presente texto tiene como intención hablar de la música disco como un acontecimiento que provocó la aparición de una estética inédita, producto de una serie de sucesos culturales y sociales que desembocaron en una nueva forma de conocimiento del mundo por parte de los sujetos que estuvieron involucrados en su proceso de desarrollo. El ámbito que se aborda es, en términos de Michel de Certeau,⁴ el que se compone de los aspectos tácticos de la cultura de la música disco, es así que se hará poca referencia al fenómeno masivo que se instauró a finales de los setenta y en la primera mitad de la década de los ochenta. El principal interés se centra en acciones particulares e inéditas de algunos sujetos del *underground* neoyorkino y de algunas otras ciudades que fueron contestatarias al *statu quo* de su tiempo, mismas que desembocaron en la generación de una cultura que tiene influencia en fenómenos de la cultura popular de la actualidad.

3.2 *Boogie Wonderland: Dioniso, fiesta e integración*

Después de una década (la de los sesenta) de movimientos sociales, ocurridos en todo el mundo, no sólo en Estados Unidos de Norteamérica, la ciudad de Nueva York no era un caso aislado en estado de crisis, pues en México después de la matanza de Tlatelolco, el gobierno de Luis Echeverría Álvarez inició con la represión conocida como la guerra sucia, la cual tuvo al país en vilo durante varios años. Todas estas formas de activismo con fines de consciencia social, generadas por personas jóvenes, provocaron, al contrario de lo esperado, una serie de discordias entre los distintos grupos étnicos que conformaban la sociedad norteamericana de los primeros años de la década de los setenta. Episodios como La Huelga de Ocean Hill, en donde un grupo de maestros afroamericanos segregó a la facción del claustro académico que tenía ascendencia judía, que derivó en movilizaciones del sindicato de maestros de la sección del estado de Nueva York, a quienes se les sumaron otros de diferentes sectores que también temían por un nuevo racismo a la inversa; dieron cuenta de la fragmentación que habían provocado años de confrontación entre ciudadanos estadounidenses de distintos orígenes.

4. Se refiere al libro *La invención de lo cotidiano* (1999), en el que el autor caracteriza lo táctico como la dimensión cultural que se origina en las prácticas cotidianas de los sujetos y que van en contra o responden a lógicas de lo establecido de forma explícita por las instituciones formales e informales.

Si bien los movimientos sociales antes referidos se mantuvieron acompañados siempre de música rock, baile y fiesta, eran actividades más bien accesorias, ya que era en las manifestaciones multitudinarias que los pensamientos de equidad racial se hacían patentes a través de gritos de consigna y carteles, además de la toma de calles y plazas públicas.

La cultura de la música disco nació en un contexto, al menos en el noreste de EE.UU., en dónde el furor de la protesta parecía haber permeado y caído en una suerte de falsa calma. Como respuesta a toda esta visibilidad, grupos de personas que, al parecer, no estaban del todo inmersas en esas concepciones de igualdad como formas nuevas de segregación comenzaron a buscar nuevos espacios en los cuales poder interactuar y convivir sin todo el peso explícitamente ideológico que permeaba en la población joven de esos años. Dejaron de convivir al interior de contingentes de protesta para reunirse en bares y casas particulares a escuchar música en distintos dispositivos.

El rock psicodélico representativo de la época inmediata anterior era bien recibido, bandas como The Rolling Stones o Led Zeppelin eran escuchadas en dichas reuniones, pero además de estas agrupaciones comenzaron a proliferar sonidos que provenían de la música soul, el rhythm & blues, el jazz, la salsa, entre otros. Se escuchaba en un mismo lugar música que previamente correspondía a un solo sector poblacional, por lo que todos comenzaron a reunirse frecuentemente alrededor de una misma actividad: la fiesta.

A diferencia de lo que sucedía con las multitudes de los sesenta, estas reuniones eran pequeñas y sus lógicas giraban alrededor del baile, de la convivencia y del disfrute de conocer piezas musicales de distintas partes del mundo; entrar en espacios de euforia en los que lo único que interesaba era la cercanía a otros cuerpos moviéndose al unísono de una base rítmica propuesta por un personaje que se volvió el centro de atención: el *Disc Jockey*,⁵ que era (y es) el encargado de organizar la reproducción de las distintas piezas musicales, que en el mejor de los casos, provocarían la euforia de los asistentes que se congregaban al centro del espacio propio de la cultura disco: la pista de baile. Lo anterior, responde a una lógica de lo dionisiaco, como lo describe Nietzsche en los textos preparatorios a *El nacimiento de la tragedia*: “El arte dionisiaco, en cambio, descansa en el juego con la embriaguez, con el éxtasis” (Nietzsche, 2004: 244).

Para Nietzsche lo dionisiaco es aquello en lo que radica el caos necesario para el mantenimiento de un equilibrio, un espacio en el cual, el pensamiento muta sin

5. Es el sujeto que se encarga de la labor de seleccionar y mezclar música grabada propia o de otros compositores y artistas, para ser escuchada por una audiencia en un espacio determinado, puede ser desde una fiesta particular, hasta bares, festivales o discotecas.

desaparecer, lo plantea como un espacio de conocimiento a partir de la inconsciencia. En lo dionisiaco, la fiesta da un espacio para el desbordamiento de los sujetos y las relaciones que se establecen entre ellos, es un espacio en donde la consciencia da paso a experiencias limítrofes que son una suerte de válvula de escape de las lógicas establecidas en su contraparte: lo apolíneo.

Lo apolíneo, a diferencia de lo dionisiaco, es un estadio en el que prevalecen el orden, la armonía, la racionalidad, lo bello, lo consciente, la proporción y el canon; sus principales promotores fueron los dos discípulos de Sócrates, quienes plantearon sistemas de pensamiento que tienen como simiente experiencias enmarcadas en los conceptos antes referidos. Nietzsche hace un planteamiento a profundidad de lo apolíneo y lo dionisiaco en sus escritos preparatorios a *El nacimiento de la tragedia*. Ambas formas de la vivencia de lo humano permiten la existencia de un equilibrio, la prevalencia de uno sobre el otro anticipa un periodo de caos. Lo dionisiaco y lo apolíneo, son dos categorías que se utilizan en el presente texto con el fin de generar un planteamiento de la música disco como una forma de conocimiento del mundo, a través de procesos estéticos, comprendidos como una sumatoria de maneras de accionar en el mundo.

La cultura previa a la aparición del disco, la del activismo patente y la protesta explícita, permitió a las personas interactuar y conocer el mundo, principalmente desde lo apolíneo; sí bien lo dionisiaco, aparecía en eventos masivos como el festival de Woodstock de 1969, sólo era de forma tangencial, pues el festejo no era el principal punto de cohesión cultural y social. La cultura de la música disco rompe con la lógica anterior, de forma transparente propone una nueva visión del mundo fundada en la fiesta, el baile y la exacerbación de la sensación como camino para el conocimiento de nuevas formas de relación entre sujetos. Esta lógica es coherente con las formas del arte y las experiencias que vivían los antiguos griegos en las fiestas de Dionisos, en las que era la inconsciencia el origen del conocimiento del mundo y las potencias que radicaban en él, fuera de las leyes establecidas en la total consciencia de la convivencia:

Festividades similares son antiquísimas, y se las puede demostrar por doquier, siendo las más famosas las que se celebraban en Babilonia bajo el nombre de “Los Sacos”. Aquí, en una fiesta que duraba cinco días, todos los lazos públicos y sociales quedaban rotos; pero lo central era el desenfreno sexual, la aniquilación de toda relación familiar por un heterismo ilimitado. La contrapartida de esto nos la ofrece la imagen de la fiesta griega de Dioniso trazada por Eurípides en *Las bacantes*: de esa imagen fluyen el mismo encanto, la misma transfiguradora embriaguez musical que Escopas y Praxíteles condensaron en estatuas (Nietzsche, 2004: 250).

En la pista de baile todos los cuerpos parecían hacerse uno, rozamientos y/o fricciones que al interior de un vagón del metro de Nueva York serían considerados agresiones o actos de acoso, al interior de la pista, no sólo eran permitidos, sino francamente provocados. La lógica del baile en pareja, si bien por momentos se mantenía, en otros, todos los sujetos bailaban de forma conjunta desplazándose de un lugar a otro, generando progresiones que cuando los ritmos *afro* hacían su aparición tomaban tal celeridad que los choques o golpes bruscos no eran poco frecuentes. La fiesta tomaba una dimensión corporal, que en el caso de los conciertos de rock no ocurría, en ellos el contacto era involuntario, en la pista de baile era algo que los asistentes promovían.

Lo dionisiaco se hace patente en la interacción de los sujetos con la cultura disco, ya que en la pista de baile la integración racial y sexual se hace explícita sin necesidad de discursos políticos o sociales; en los clubs y después en las *discotheques*, latinos, judíos, afroamericanos y sujetos pertenecientes al W.A.S.P. convivían, bailaban y entraban en comunión al compás del *slap*⁶ del bajo de *Stomp* de The Brothers Johnson. En la fiesta del viernes y sábado por la noche no sólo la integración racial se hacía patente, sino que también las preferencias sexuales y los géneros no aceptados por el *statu quo*. Los sujetos que en el día a día eran considerados inadaptados o raros, al interior de la pista se volvían uno más del oleaje humano que se mueve acorde al golpeteo de las percusiones antes propias de ritmos como el son cubano o el jazz latino. Es así como se vuelve difícil diferenciar entre el sujeto y la colectividad:

Todas las delimitaciones de casta que la necesidad y la arbitrariedad han establecido entre los seres humanos desaparecen: el esclavo es hombre libre, el noble y el de humilde cuna se unen para formar los mismos coros báquicos. En muchedumbres cada vez mayores va rodando de un lugar a otro el evangelio de la «armonía de los mundos»: cantando y bailando manifiéstese el ser humano como miembro de una comunidad superior, más ideal: ha desaprendido a andar y a hablar (Nietzsche, 2004: 246).

La principal característica que interesa de la música disco al presente texto es la forma en que la fiesta puede ser un elemento creador de cultura, debido a que en ella se producen experiencias estéticas que generan una forma de conocimiento que va más allá de la lógica racional cotidiana. El conocimiento del mundo, a través de la fiesta y del baile en el *Boogie Wonderland* de Earth, Wind and Fire.

6. Técnica de ejecución de bajo (instrumento) en la que las cuerdas en lugar de ser pulsadas con la punta de los dedos, son percutidas con la palma de la mano, lo que resulta en la producción de sonidos armónicos.

3.3 *The Loft*: estética y juego

Cuenta Peter Shapiro en su libro *La historia secreta del disco. Sexualidad e integración racial en la pista de baile* (2012), que el lugar en el que se gestó la cultura disco fue en un *Loft* ubicado en el distrito del Soho en la ciudad de Nueva York. El lugar pertenecía a un personaje bastante peculiar, que después de haber vivido algunos años de su infancia en un orfanato, llegó a vivir a la Gran Manzana y en cuanto encontró un espacio para vivir comenzó a organizar fiestas a las que invitaba a amigos y conocidos. Dichas fiestas ganaron popularidad rápidamente, especialmente porque la música que programaba el anfitrión era variada y se caracterizaba por ser de procedencias geográficas y genéricas diversas, además de poco comunes; eran piezas que no se programarían en estaciones de radio comerciales en las que el r&b⁷ y el soul de Motown,⁸ así como el rock eran los ritmos predominantes. El nombre del personaje referido era: David Mancuso, considerado el primer DJ formal de la historia.

Las reuniones de Mancuso se caracterizaban por parodiar las fiestas infantiles que se llevaban a cabo en el orfanato donde vivía; la decoración incluía serpentinas en el piso y globos, no se servía alcohol y además había una mesa llena de dulces y ponche (del cual existe el mito de que algunas veces contenía gotas de LSD). Después de un tiempo ya no era posible mantener los gastos de las fiestas, por lo que Mancuso comenzó a cobrar una entrada de \$3.99 dólares, una cuota simbólica para algunos asistentes, pues existen declaraciones que afirman que hasta indigentes eran aceptados, siempre y cuando accedieran a darse un baño en las duchas industriales que había en la planta baja del edificio.

En estas fiestas, basadas principalmente en la experiencia lúdica, no se le negaba la entrada a nadie por su condición social, racial, étnica, sexual o económica, todos disfrutaban del juego y accedían a las diferentes dinámicas que se proponían cada noche y aquel que no se sentía cómodo con el juego podía retirarse en el momento en que así lo considerara. Desde la perspectiva de H. G. Gadamer, estas acciones podrían ser consideradas estéticas debido a que en ellas existen una serie de reglas que el sujeto que juega accede a seguir y a mantenerse en los límites de ellas. La experiencia en el *Loft* cambiaba la concepción que los sujetos tenían del

7. R & b (rythm and blues) es un género musical nacido en los EE.UU. en los años cuarenta del siglo XX, emparentado con el jazz y el gospel. Se caracteriza por componerse por una voz solista acompañada de coros compuestos por 4 o 5 personas.

8. Motown Records es una disquera afincada en Detroit, Michigan en EE.UU. Se caracterizó por ser la productora y distribuidora de múltiples discos de r&b y soul afroamericanos durante las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta del siglo XX.

mundo fuera de las cuatro paredes de ese espacio industrial; en el juego gente de clase media e indigentes bailaban entre sí, *Drags* y heterosexuales formaban parte de retos de baile en medio del clásico círculo formado por personas; afroamericanos, latinos y caucásicos convivían al compás de la canción *Soul Makossa*, del saxofonista de Camerún, Manu Dibango (Shapiro, 2012: 57), pieza representativa de *The Loft* debido a que antes de que fuera reproducida en el club, era totalmente desconocida, lo que es un ejemplo característico de las derivas sonoras que Mancuso acostumbraba hacer para construir su *mezcla* cada fin de semana, sí es que podría ser llamada así, porque a diferencia de los DJ set posteriores, inicialmente permitía que las canciones fueran reproducidas en su totalidad y dejaba espacios en silencio entre las piezas musicales.

Menciona el autor en *Verdad y método*:

El jugador sabe bien que el juego no es más que juego, y que él mismo está en un mundo determinado por la seriedad de los objetivos. Sin embargo, no sabe esto de manera tal que como jugador mantuviera presente esta referencia a la seriedad. De hecho, el juego sólo cumple el objetivo que le es propio cuando el jugador se abandona del todo al juego. Lo que hace que el juego sea enteramente juego no es una referencia a la seriedad que remita al protagonista más allá de él, sino únicamente la seriedad del juego mismo. El que no se toma en serio el juego es un aguafiestas (Gadamer, 1993: 141).

La lógica del juego como experiencia estética, referida en la cita anterior, perdura en la actualidad en México en espacios como el Patrick Miller, que mantienen su interés en la cultura de la música disco, especialmente por los subgéneros del *Hi-NRG* y el *Italo Disco*; en ellos las dinámicas de los años setenta y ochenta se mantienen vigentes, pues los círculos de baile y la aglomeración son las disposiciones favoritas de los asistentes. El lugar mencionado es una nave industrial similar al *Loft* de Mancuso y la no discriminación es evidente en una política en la que la cadena de acceso⁹ es inexistente y el costo de entrada es una cantidad simbólica. En este espacio lo que se promueve es la libre interacción entre sujetos que sólo tienen como objetivo bailar y convivir en un área en el que los movimientos exagerados y los roces continuos son la experiencia por la que acuden las personas.

9. Dicha disposición es una herencia de la *discotheque* Studio 54, que rompió con el modelo de Mancuso y que afortunada o desafortunadamente es la primera referencia en el imaginario social cuando se habla de música disco. Sin embargo, aún en este lugar la discriminación no sólo era para los sujetos comunes, celebridades como Cher no fueron admitidas, aún de haberlo intentado varias veces. La consigna para entrar era ser guapo y divertido, o al menos cumplir con alguna de las dos.

Existe un grupo de personas que acuden regularmente al Patrick Miller, cuenta de ello es el documental: *The Last HI-NRG Ravers in Mexico* de la cadena de noticias por internet: *VICE*. En el documental los sujetos declaran que para ellos es prácticamente un ritual asistir cada semana o cada mes al lugar antes citado porque utilizan ropa especial y cuidan su arreglo personal. La experiencia inicia en sus casas y termina con el último paso de baile de la noche. Lo anterior, puede ser interpretado como una experiencia estética desde el punto de vista del juego en la propuesta de H. G. Gadamer cuando plantea que:

El jugar está en una referencia esencial muy peculiar a la seriedad. No es sólo que tenga en esta relación su «objetivo». Como dice Aristóteles, el juego es para «distrarse». Mucho más importante es el hecho de que en el jugar se da una especie de seriedad propia, de una seriedad incluso sagrada. Y sin embargo en el comportamiento lúdico no se produce una simple desaparición de todas las referencias finales que determinan a la existencia activa y preocupada, sino que ellas quedan de algún modo muy particular en suspenso. El jugador sabe bien que el juego no es más que juego, y que él mismo está en un mundo determinado por la seriedad de los objetivos (Gadamer, 1993: 42).

Cuando los asistentes al Patrick Miller son cuestionados acerca de sus hábitos para salir de fiesta, ellos contestan explicando que es un estilo de vida, que va más allá de una salida casual a un lugar de esparcimiento, que forma parte de lo que conforma su identidad. En estas declaraciones se puede intuir una construcción distinta del mundo a partir de la experiencia del baile y el espacio en donde realizan la actividad.

Cuando comparten sus experiencias enuncian palabras propias de un lenguaje religioso, comparan al DJ con un mesías, tienen dijes en cadenas que cuelgan de sus cuellos con el nombre del club y visten de la misma manera, lo que les permite reconocerse cuando se encuentran en medio de la obscuridad de la pista de baile; todos juegan el mismo juego, todos lo asumen con seriedad y en cierta medida para todos se vuelve transparente que se trata de un rato de esparcimiento. La pista de baile es un territorio que les permite conocer el mundo, más allá de la educación formal o las normas sociales en las que todos son diferentes entre ellos, en esos metros de piso se vuelven parte de lo mismo. Sin embargo, sincrónicamente también son diferentes a todos los sujetos que se encuentran fuera de su particular forma de experiencia estética, su proceso de juego es distinto al de los sujetos que acuden a los salones de baile del centro de la Ciudad de México en donde lo que prevalece es el danzón, las cumbias, la salsa, entre otros bailes similares, con actividades distintas, reglas diferentes y una cultura distinta.

Los asistentes al Patrick Miller entran en una lógica distinta a la de su día a día, cuando entran al espacio del club, pasan a formar parte de una comunidad distinta a las que pertenecen en lo cotidiano, se vuelven parte de la contingencia propia de la fiesta y el baile, de una celebración, las formas y los usos de las actividades se modifican para ese espacio en particular como plantea Gadamer en *La actualidad de lo bello: El arte como juego, símbolo y fiesta* (1991) cuando menciona:

Si hay algo asociado siempre a la experiencia de la fiesta, es que se rechaza todo el aislamiento de unos hacia otros. La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa. La fiesta es siempre fiesta para todos. Así, decimos que «alguien se excluye» si no toma parte (Gadamer, 1991: 46).

3.4 *Stomp*: baile, mezcla y acoplamiento

La música disco, como la salsa, los ritmos afroantillanos, el vals, el minué, entre otros, es un género que fue creado para y en la fiesta. El objetivo de los músicos que han dedicado su vida a la creación de este ritmo ha sido siempre la de motivar al escucha a moverse. Su teleología es de carácter performativo: en la ejecución, en la *mezcla* y en el baile.

El *Hustle* es la forma de baile propia del género musical que interesa al presente texto, es una combinación de movimientos y figuras propias de otras formas de danza como el mambo, la salsa, el son cubano, además de ciertos dejos de la danza flamenca en los movimientos de los brazos. Si bien otras formas de baile, como el *Voguing*,¹⁰ también son vinculados con la cultura de la música disco, el que se relaciona popularmente con el Night Club o *Discotheque* es el *Hustle*, género que baila John Travolta en el filme *Saturday Night Fever*. Esta forma de danza nació en los clubs. Actualmente, las demostraciones de baile de salón se estructuran en pareja, sin embargo, el *Hustle* ofrece la posibilidad de ser bailado de forma individual o en grupo, lo que corresponde al proceso que ocurría anteriormente en la pista de baile y que no cumple con algunas formas dancísticas previas, ya que era necesario contar con la presencia de otra persona al frente de uno mismo espejeando los movimientos; lo que nos lleva a saber que este género se podía (y se puede) bailar en medio de un círculo de baile, en pareja con las manos entrelazadas o bien, con un grupo de personas tan solo rozando en los giros que seguían un orden aleatorio decidido por cada sujeto.

10. El *Voguing* o *Vogue* es una forma de baile estilizada que surgió de la exageración de los movimientos del Ballroom Dance, es característico de las últimas etapas de la música disco y de uno de sus géneros derivados: el house.

Las lógicas antes mencionadas parecen surgir como respuesta a otras formas de baile que le precedieron como el rock & roll, el swing o el tango, diferenciando a cada género las formas de sus propias acciones al danzar. Si bien existen ciertos parámetros de movimiento, son someros, por lo que los pasos de baile pueden ser modificados a placer en cualquier momento porque no se sigue un canon específico y se puede optar por la improvisación; ya que los desplazamientos no están coreografiados.

El *Hustle* es el resultado de múltiples agenciamientos, en correspondencia con el concepto acuñado por Gilles Deleuze como: “ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones” (Deleuze, 2004: 14). En este tipo de danza, otras formas de baile son parodiadas y combinadas por los sujetos que bailan, en él no existe restricción en cuanto a la posibilidad de agregar un movimiento de cualquier otro género dancístico o actividad física, se generan un mayor número de relaciones y con ellas, las potencias de cada una se multiplican y se liberan. De pronto, aparecen brazos que siguen procesos propios de la Salsa, o se realizan giros a diestra y siniestra para dar lugar a pasos amplios como los del tango o el vals; se pueden reconocer figuras de un tipo particular de danza, pero al mismo tiempo al estar combinadas con otras no corresponden del todo. Son los desplazamientos en el espacio, los actos de danza: los movimientos de brazos, piernas y torsos, los que permiten que se genere una experiencia estética en los sujetos que ejecutan el acto, que a su vez les permiten desterritorializar, no sólo su movimiento en el espacio, sino también los de los otros sujetos que comparten la pista de baile, con los cuales construyen vínculos que les permiten compartir una cierta noción de realidad. Lo anterior, puede ser relacionado con la propuesta de lo performativo de Judith Butler en su libro *El género en disputa*: “Dichos actos, gestos y realizaciones [...] son performativos en el sentido que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos” (Butler, 2007: 267).

A lo largo del presente texto, se ha referido frecuentemente a la figura del DJ, que reemplazó a las orquestas en los espacios dedicados a la fiesta y al baile, pero no se ha puntualizado su trascendencia para el desarrollo de la estética de la cultura de la música disco. Antes de la aparición del género disco, no existía la profesión de DJ, actor principal de esta cultura y quien propició el inicio de un movimiento cultural y musical más grande, el *clubbing*, el cual se mantiene hasta nuestros días, siendo el mayor representante el género conocido como EDM (*Electronic Dance Music*).

El resultado de la labor del protagonista de la música disco se conoce como *mezcla* y a su selección de piezas se le denomina *DJ Set*, que al igual que el *Hustle*, es producto de una serie de agenciamientos entre actos de escucha, habilidad de manipulación de

dispositivos de reproducción de sonidos, teoría musical (a veces aprendizaje de forma empírica), además de una constante labor de experimentación con distintas frecuencias sonoras y los efectos de ellas en el ánimo de las personas. Lo que da el estatus de DJ a una persona es la ejecución de las acciones antes referidas.

Como ya se ha indicado, David Mancuso es considerado el primer sujeto al que se le puede dar dicha denominación, pero la labor del pincha discos (como se le conoce en español) va más allá de la mera elección de los temas musicales que serán tocados durante una noche en el club, es decir, es el encargado de generar la *mezcla*, lo que implica que la música no deje de sonar y de provocar una experiencia sensorial en los sujetos que asisten a la fiesta. Para lograrlo, hacen uso de técnicas como el *Looping*, que consiste en generar bucles de cierta parte de la pieza que se repite sin que sea perceptible en donde inicia y en donde termina; o bien, el *Pitch Bend* que consiste en elevar o bajar la velocidad de reproducción de una pieza con el fin de ser empalmada con otra que cuenta con un *Tempo* distinto.

Las técnicas antes referidas, junto con otras más, permiten al DJ crear la *mezcla*, que no es la mera reproducción de un conjunto de piezas, sino que implica la generación de un sistema lógico que se basa en la construcción de acoplamientos entre las distintas partes, pero no entendidas como frecuencias físicas, sino como sensaciones que se mezclan para integrarse en un continuo, en el que las partes que la conforman “No están confundidas, sino vueltas indiscernibles por la extrema precisión de las líneas que adquieren una especie de autonomía en relación con los cuerpos: como en un *diagrama* donde las líneas no unirían más que sensaciones” (Deleuze, 1984: 40).

Lo anterior es parecido a la propuesta del autor citado, cuando habla de los trípticos de Bacon en su libro *Lógica de sensación*, ya que no sólo se utilizan versiones comunes para el proceso de la creación de un *mix*, más bien se hace uso de ediciones extendidas, a cappella o instrumentales que permiten generar un todo insospechado; de igual forma, actualiza las potencias que radican en los fragmentos de una pieza a los que los escuchas no tienen acceso. Las producciones auditivas del DJ son al mismo tiempo la misma obra musical y una composición nueva, que además se vuelve parte de un flujo de sonido constante, que parece corresponderse con el concepto de devenir en Heráclito cuando refiere que “nos bañamos y no nos bañamos en las aguas del mismo río” (citado en Eggers, 1978: 326). Aunque se utilicen las mismas canciones, cuando se trata de un *Set* mezclado en vivo, nunca se logrará exactamente la misma corriente en dos *mezclas*.

Cuando un DJ produce una *mezcla*, trabaja con un proceso, en consecuencia, el tiempo se convierte en materia prima de la creación, en él aparece la sensación, la potencia de lo que puede ser conocido, se construye la experiencia estética y se percibe

una nueva forma de conocimiento de la realidad como menciona Gilles Deleuze en su libro *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (1984):

la fuerza del tiempo, cambiante, por la variación alotrópica de los cuerpos, “a la décima de segundo”, que hace parte de la deformación; después la fuerza del tiempo eterno, la eternidad del tiempo, por esta Reunión-separación que reina en los trípticos, pura luz. Hacer el tiempo sensible en sí mismo, tarea común al pintor, al músico, a veces al escritor. Es una tarea fuera de toda medida y cadencia (Deleuze, 1984: 38).

El DJ deforma los sonidos originales grabados por los músicos, los fuerza, los lleva a su límite, sube y baja su velocidad, exagera las frecuencias graves y agudas, los repite una y otra vez con el fin de que aparentemente parezcan eternos para que en el momento menos pensado comience a introducir otros sonidos que paulatinamente toman el mismo lugar y así sucesivamente; establecer en donde inicia una pieza y en donde termina se vuelve prácticamente imposible. Lo que se hace patente es la imposibilidad de poder establecer una medida que dé cuenta de una pieza independiente y con sonidos propios, el pulso va variando de acuerdo con las acciones que realiza el DJ en las tornamesas o bien, en un controlador físico que funciona de forma similar en la actualidad.

La *mezcla* no es un objeto sonoro, es una multiplicidad que muta en cada DJ Set, en ella no caben univocidades, sonidos molares o identitarios, se construye a partir de agenciamientos, son las diferencias que residen entre los elementos las que componen las piezas y al mismo tiempo es la repetición la que da cuenta de que cada evento festivo es al mismo tiempo igual y diferente al anterior. La distinción entre *mezcla*, público y DJ es borrosa, lo sensible se vuelve la integración, los tres forman parte de una experiencia estética: la fiesta.

3.5 *Saturday Night Fever*: cultura disco en Latinoamérica

Si bien, textos como *In defence of disco* (1979), *La historia secreta del disco. Sexualidad e integración racial en la pista de baile* (2015), *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital* (1995), entre otros, han realizado reflexiones alrededor del fenómeno cultural de la música disco, en general sólo abordan fenómenos acontecidos en países anglosajones, específicamente en EE.UU. y en el Reino Unido. Lo anterior, responde a que los epicentros de la cultura disco fueron las ciudades de Nueva York, San Francisco y Londres, en donde las minorías de estos lugares geográficos (afroamericanos, latinos y la comunidad LGTTI) comenzaron un movimiento que en algunos lugares sería denominado *a posteriori* como clubbin.

Después de una revisión en varios repositorios de información académica y la consulta en varios catálogos bibliográficos en línea, la información, sobre la cultura disco en Latinoamérica, encontrada fue mínima. Se localizaron algunos blogs (Track Record) y algunas informaciones en sitios de internet de aficionados en los que se habla de la presencia del género disco en Latinoamérica, en ellos se hace referencia de su presencia en México a través del espacio radiofónico en emisiones como *Back To Disco* cuyo locutor era el fallecido Mario Vargas.

En lo que a medios audiovisuales refiere, el género disco se hizo popular en programas televisivos como *Siempre en Domingo* y uno especializado en músicaailable llamado *Fiebre* que todos los sábados por la noche de 20 a 22 horas presentaba videos de las grabaciones en vivo de músicos como The Bee Gees, Earth, Wind and Fire, Chic, entre otros. Cabe destacar que el título de la emisión era claramente en referencia a la popular película *Saturday Night Fever* (1978) referida anteriormente en el presente texto y que marcó un hito en la cultura contemporánea no sólo en México, sino en toda Latinoamérica y en otras partes del globo.

En Latinoamérica, la producción de la música disco parece haber sido medianamente limitada. Se han encontrado pocas referencias acerca de agrupaciones avocadas únicamente a este género y la mayoría de ellas generaban versiones en español de piezas de agrupaciones anglosajonas. Lo que parece haber sucedido es que cantantes, así como grupos musicales, que ya gozaban de carreras consolidadas en otros géneros comenzaron a incluir dentro de sus repertorios canciones que respondían al ritmo y a la instrumentación del disco. Intérpretes como el mexicano Juan Gabriel, el venezolano José Luis Rodríguez “El Puma” y el argentino Bebu Silvetti crearon temas específicamente en el género disco y grabaron versiones de otras canciones populares en el mismo, cabe destacar que Silvetti colaboró, en algunas ocasiones, con orquestas anglosajonas de los setenta como *Salsoul Orchestra*.

Aunque la presencia de agrupaciones específicas de música disco en Latinoamérica fue escasa, el género tuvo amplia aceptación en países como México, Venezuela y Argentina a partir de la introducción de intérpretes y agrupaciones anglosajones como Kool & The Gang, Chic, Donna Summer, The Village People, KC & The Sunshine, entre otros. En México, la radiodifusora *Stereo Cien* (100.1 F.M.) mantuvo durante 33 años consecutivos el anteriormente citado programa *Back to Disco*, que finalizó a la muerte del comunicador Mario Vargas en 2017.

Otra emisión que apareció en el punto cúlpe de popularidad de la música disco en México fue el programa televisivo: *Fiebre del 2* (nombre que posteriormente sería reducido sólo a *Fiebre*), el cual se estrenó en 1978 a través del canal 2 de Televisa, con una periodicidad semanal. Cabe destacar que fue uno de los primeros programas en ser transmitidos sincrónicamente en la filial de la televisora en los EE. UU. (Univi-

sión) a través de satélite. El programa, si bien seguía los cánones de la revista musical de la época, presentó una innovación congruente con la cultura antes referida, los personajes principales junto con los conductores Fito Girón y Graciela Barniff, eran bailarines que provenían del público y que concursaban semana a semana, mientras que los encargados de la música eran los DJs quienes mezclaban los éxitos de agrupaciones anglosajonas que en ocasiones presentaban números musicales como parte de sus giras de promoción en el país; parece ser que fue el primer programa de la televisión mexicana en el que apareció la figura del pincha discos.

Al igual que en EE.UU., Reino Unido y otros países anglosajones, la música disco en Latinoamérica trajo consigo un nuevo espacio de convivencia cultural inédito: la *discotheque*. En México con la llegada de la década de los años setenta del siglo XX, aparecieron nuevos lugares de esparcimiento llamados clubs nocturnos, los cuales se diferenciaban de sitios de baile tradicionales como: el Salón los Ángeles, el California Dancing Club y el Salón México, lugares que contaban con la presencia de músicos miembros de una orquesta para ejecutar las piezas bailables en un escenario; en su lugar, apareció por primera vez como una de las figuras centrales el antes referido Disc Jockey (DJ). La gente dejó de reunirse alrededor de las cuerdas, los alientos y las percusiones, para aglomerarse al centro de una pista de baile alrededor de las tornamezas del nuevo líder de la fiesta. Las *discotheques* no sólo aparecieron en Ciudad de México, el fenómeno del nuevo espacio para la celeridad de los pasos del *Hustle*, permeó en todo el país como menciona Héctor Elí Murguía en su texto *La fiebre de la música disco en México* (2017):

Según algunas anécdotas recopiladas de internet y fuentes históricas directas, el éxito de *Fiebre del 2* inspiró a algunos empresarios mexicanos para abrir clubes nocturnos, los cuales fueron llamados simplemente Discotecas. En el entonces Distrito Federal, Guadalajara y Monterrey surgieron los primeros de estos recintos con nombres retomados de algunos clubes de Norteamérica como *Studio 54*. Poco a poco, estos centros de música y baile se reprodujeron en estados de la República como en Acapulco, donde se encontraba *Disco O* y *Valentino's* en Mazatlan. En el D.F. y Estado de México se ubicaban clubes como *Magic Circus*, *Rock Garage*, *Equus* y *News* (Elí, 2017).

Los clubs nocturnos no sólo aparecieron en México, en Argentina también la cultura disco dio paso a sitios de baile conocidos como boliches, en los cuales el baile y la integración también tuvieron un lugar específico, incluyendo la figura del DJ y la danza grupal. Destaca el *Tiffanys*, un espacio que, si bien abrió sus puertas en el año de 1969, en la época de apogeo del disco, fue un espacio que tomó las características propias de este movimiento social. Al igual que sus pares mexicanos, estaba inspirada

en lugares similares en el extranjero, en este caso en particular parece ser que era una copia de un sitio similar en España. Como menciona Nicolás Maisano acerca de esta discoteca en el artículo: 100 lugares que extrañamos todos en línea del sitio de internet *La Gaceta*: “En aquella época no había tantos bares ni salones de fiestas, entonces se iba mucho al boliche: la gente se conocía ahí, se casaba, hacía los 15 de las hijas [...] De hecho, yo fui uno de ellos. El vínculo con la discoteca era muy fuerte” (*La Gaceta*, 2012).

Al igual que sus pares en México, las *discotheques* en Argentina han dejado huella en la cultura del país. El baile y la integración se hacen presentes en Latinoamérica al igual que sucedió en el mundo anglosajón como se refirió anteriormente en este texto. La presencia de este tipo de lugares en la década de los setenta se mantiene hasta el día de hoy en ambos países y en otros como Uruguay;¹¹ existen clubs nocturnos en los que la gente pasa algunas noches de la semana, en donde el baile, así como la estructuración de hábitos y códigos particulares se mantiene. Si bien, elementos como la integración se han reproducido en algunos de estos sitios de esparcimiento, es cierto también que tácticas discriminatorias como las del Studio 54 en Nueva York, en las que el acceso de los asistentes se ve determinado por criterios como la fama, el poder económico o el cumplimiento con ciertos criterios de belleza, se mantienen hasta la actualidad en el contexto latinoamericano.

Los fenómenos de experiencia estética y acoplamiento ocurridos en Nueva York, se mantuvieron en las pistas de baile de las *discotheques* de Latinoamérica, las cuales replicaron los códigos y modelos de sus pares neoyorkinos; la mezcla se realizaba de la misma forma utilizando sencillos de doce pulgadas y versiones *a capella* de las piezas musicales. La presencia de tornamesas, pistas retroiluminadas de colores y bolas de espejo suspendidas en el techo, se dieron bajo los mismos estándares. La ropa de los asistentes a este tipo de lugares también se instauró siguiendo los cánones de la moda de la gran manzana,¹² tales como los pantalones acampanados, monos, ternos, camisas de seda, zapatos de plataforma, botas Chelsea, sacos de solapa ancha y mocasines con tacón cubano que tuvieron amplia aceptación en los países latinoamericanos.

Por otro lado, en Nueva York y otras ciudades norteamericanas la integración racial y sexual era notoria, sin embargo, no ocurrió lo mismo en Latinoamérica, pues los espacios de música disco se convirtieron en sitios de segregación, en los que las personas de clase media-baja y baja, no tuvieron cabida. Como se mencionaba ante-

11. Refiérase al Lotus Club de Montevideo.

12. Esta denominación fue otorgada en la década de 1920 a Nueva York, por una generación de músicos de Jazz provenientes de otras ciudades de los EE.UU., quienes consideraban la ciudad costera como la capital de las oportunidades.

riormente, las políticas de ingreso a las *discotheques* siguieron a lógicas clasistas y de restricción cercanas a las de Steve Rubell en su club Studio 54 y lejanas de aquellas instauradas por David Mancuso en el *Loft* en el que prácticamente cualquier sujeto que tuviera intenciones de acceder era aceptado. Particularmente en México, ciertos elementos de vestimenta y de comportamiento replican las conductas generales de la sociedad de la época, tal como se menciona en el texto “Cuando el influjo disco invadió a México” (2007) del sitio de internet Y *DEMÁS*:

Pero como pasa con todas las modas, lo disco fue permeando niveles sociales más bajos. En una de sus portadas, la revista *Contenido* titulaba “La naquiza se travoltiza” y refería, a través de entrevistas con DJs, asiduos a las discos y miembros de la socialité, cómo el “glamour” de los primeros días comenzaba a ceder ante el “mal gusto, imitación y ropas chillantes”. Y es que, agregaba la revista, “la mayoría de las *discotheques* se ‘ennacan’ antes de cumplir un año de edad” (Fernández, 2007).

3.6 *Get Lucky*: la cultura disco resurge

A mediados de los años ochenta del siglo XX, la producción de música disco comenzó un declive que *a posteriori* derivó en la desaparición de varias de las agrupaciones, productoras y espacios en los que tenía lugar la cultura del *clubbin*. Sin embargo, varios elementos que surgieron con la cultura disco permanecieron. Ritmos como el *house*¹³ retomaron elementos formales y los mantuvieron vigentes durante la época de los años noventa. No obstante, en los setenta en Latinoamérica, distintos intérpretes y agrupaciones generaron piezas musicales con influencias claras del género disco, algunos de ellos son: Sophie Ellis Bextor con *Murder on the Dance Floor* (2002), Jamiro Quai con varios temas pero especialmente la canción *You give me Something* (2001), Kyle Minogue con *Spinning Around* (2001), Pet Shop Boys con la emblemática *New York City Boy*; en Latinoamérica: de Venezuela, Los Amigos invisibles con *Disco Anal* y *Ponerte en 4* (1998); de México, Mario Domm con *Si te vas* y *Disco amor* (2001) y Plastilina Mosh con *La Nalguita* (2005); de Colombia, Illya Kuryaki and the Valde-rramas con *Coolo* (1999) y *Jennifer del Estero* (2001); de Argentina, La Groovísima con *Plan Perfecto* (1998).

Desde el 2010 parece existir, en contextos de música electrónica, un revival de la música y la cultura disco, pues músicos y DJ han comenzado a producir música inspirada en los sonidos característicos de este género de los años sesenta. A diferencia

13. Género de música electrónica que tiene sus bases en el disco, el synthpop y el HI-NRG.

de lo ocurrido en décadas anteriores, álbumes completos son inspirados en conceptos que hacen referencia a la sonoridad de la época, la vestimenta, los elementos visuales, automóviles y estética propios de la era dorada de las *discotheques*.

Un ejemplo representativo de lo anterior es el álbum *Random Access Memories* (2013) de Daft Punk (dúo de DJ franceses precursores de la corriente musical conocida como el French Touch). Esta producción tiene la particularidad no sólo de estar construida a través de referencias de la música disco, sino que fue producido por los dos DJ que componen la agrupación en colaboración con dos de los productores más prolíficos y emblemáticos del género: Giorgio Moroder, el productor más representativo del movimiento en Europa, quien fue el encargado del sonido de cantantes como Donna Summer, Freddie Mercury y Blondie, y Nile Rodgers, quien fuera junto con Bernard Edwards, los fundadores de *CHIC*, uno de los grupos más referidos cuando se habla de música disco, además de haber sido el productor de Sister Sledge, Mick Jagger, Madonna, entre otros. Tal fue el éxito del disco del duo francés que el propio Giorgio Moroder, lanzó un disco en solitario: *Deja vu* (2015), acompañado de algunas cantantes sobresalientes de la época actual, pero con un sonido claramente disco. Además de Giorgio Moroder, otro personaje con el que la dupla francesa colaboró en la producción antes mencionada, fue el cantante y productor Pharrell Williams, quien no conforme con haber sido parte de la grabación y el proceso de mezcla, fue el encargado de la voz en los temas de los DJ llamados *Lose yourself to Dance* y *Get Lucky*. Por otro lado, los integrantes de Daft Punk tuvieron una colaboración en el tema *Gust of wind* del álbum *G I R L* (2014) de Williams.

No sólo Daft Punk ha revivido el género disco más allá de ciertas referencias sonoras en una canción, también otro dúo, de origen canadiense, se ha encargado en los últimos diez años de dar nueva vida a los sonidos del groove de la época de los setenta, su nombre es Chromeo. Especialmente en su álbum *White Women* (2014) ambos DJ han cristalizado varios sonidos funk y bailables, con los que habían experimentado desde su primer EP:¹⁴ *She's in control* (2007). El uso de sintetizadores de la época disco y la utilización de instrumentos análogos como guitarra y batería dan la impresión, en algunos momentos, de estar escuchando a una agrupación de los años setenta, no a un par de músicos y productores contemporáneos.

En el caso de Latinoamérica, este resurgimiento de la música disco ha comenzado a hacerse presente; en lo que a producción musical se refiere, existen músicos y productores que están comenzando a generar álbumes completos, así como EP. Un ejemplo

14. EP son las siglas de "Extended Play". Es una producción musical que contiene un número de canciones mayor a las de un sencillo, pero no es suficientemente extenso para ser considerado un álbum.

representativo es la agrupación mexicana Midnight Generation, quienes través de la combinación de instrumentos análogos, sintetizadores y programación, al igual que Chromeo y Daft Punk, han realizado varios cortes que tienen como base el sonido disco de los años setenta y ochenta, su primer álbum tiene como nombre: *Funk your Bones* y es resultado de la sumatoria de dos EP, uno lanzado en el 2015 y otro lanzado en el 2016.

La producción de música EDM que tiene como referencia la música y la cultura disco, no se limita a la grabación de pistas y a la creación de discos, sino que también existen a lo largo de Latinoamérica festivales de música que incluyen únicamente a músicos y productores de este género musical, tales como: el Electric Daisy Carnival (México y Brasil), el BPM (realizado en México hasta 2017), Creamfields (Argentina, Brasil y Chile) entre otros, en los que la dimensión de lo lúdico aparece como experiencia estética performativa y colectiva. Actualmente, los asistentes entran en lógicas fuera de su vida cotidiana y se permiten jugar a través de la vestimenta, ya que en muchos casos los sujetos van ataviados con ropa de colores chillantes y aberturas pronunciadas, atuendo comprado o mandado a hacer explícitamente para acudir a espacios multitudinarios de baile con el objetivo de reunirse alrededor de la figura central de los años setenta y ochenta: el DJ. Estos espacios son resultado de apropiaciones contemporáneas de las lógicas de la cultura disco y mantienen códigos que fueron establecidos a finales de los años setenta y principios de los ochenta. Cabe mencionar que este tipo de festivales se conocen por el uso de sustancias psicotrópicas que ingieren un gran número de asistentes (no sólo en Latinoamérica sino en todo el mundo) (Cfrs. Femenia y Bonet, 2014). Parece ser que al igual que en la época del disco, los estados alterados de consciencia permiten a los sujetos performatividades y experiencias estéticas distintas, las cuales acercan al sujeto a cuestiones menos cargadas de seriedad y más cercanas a la dimensión lúdica, además del acoplamiento con la música y con otros sujetos fuera de las lógicas cotidianas al interior de las normas de las instituciones sociales. Es así como parece que la generación Millennial ha retomado lógicas que fueron omitidas en cierta medida por la Generación X.

Además de fenómenos relacionados con la producción musical y la realización de festivales de música electrónica, el resurgimiento de la cultura de la música disco ha tenido otras manifestaciones en el territorio latinoamericano, pues ya existen lugares en los que los conceptos de lo dionisíaco y el acoplamiento se dan entre sujetos en la época contemporánea, sitios como el antes mencionado Patrick Miller ubicado en la colonia Roma de la Ciudad de México, son centros en los que la gente se permite experiencias corpóreas más allá de la inmediatez cotidiana a través del baile en espacios abarrotados en donde el contacto físico si no es voluntario, sí es inevitable.

El Patrick Miller no es el único sitio en el que la música disco y sus lógicas tienen cabida en Latinoamérica en la época actual, el Club 74 en Buenos Aires, que cerró

sus puertas en 2015, era un espacio en el que la músicaailable de la década de los años setenta y ochenta era lo único que sonaba los sábados por la noche. El cantinero del Club 74 se jacta, en un video subido a la plataforma Youtube, de que la pista de baile iluminada del lugar era la original de la película *Saturday Night Fever* (o como él la refiere *Fiebre de sábado por la noche*). En el video se aprecia que los asistentes rememoraban tiempos que ni siquiera vivieron, pues la mayoría de ellos eran menores de cuarenta años, siendo que para el momento en que la música disco estaba en su auge, ellos estaban naciendo o no habían nacido. Pareciera que acudían en busca de experiencias que conocen únicamente por referencias de la cultura popular o personas cercanas, pero que nunca pudieron experimentar de forma directa.

Se puede inferir, que los asistentes al Club 74 se permitían entrar en lógicas de integración que difícilmente se encuentran en los bares y clubs de la actualidad, en los que el baile no permite movimientos amplios debido a que las pistas de baile son muy pequeñas o en muchos casos inexistentes; el acoplamiento se presenta de forma diferente a los sitios contemporáneos, ya que en los videos se aprecia que los cuerpos se movían al unísono en un espacio común, que de cierta forma aparenta ser sacralizado, situación que no ocurre en la fiesta cotidiana de la actualidad. Lo anterior puede ser percibido en el video de la plataforma Youtube titulado: *Club 74 Sábados-Disco Funk Soul*. Si bien el baile que los asistentes ejecutan en la pista del club no es precisamente Hustle, sí se percibe distinto al que es ejecutado en sitios en los que el DJ mezcla músicaailable contemporánea como EDM o reggaeton.

El último caso que se refiere acerca del resurgimiento de la música disco en Latinoamérica, tiene que ver con la performatividad de su Estética. La Banda Sinfónica de Montevideo, ofreció el 1º de noviembre de 2017 en Parque Rodó, un espectáculo denominado *Disco Remix*, con motivo de su 110 aniversario, ésta fue la última fecha de tres presentaciones. El programa constó de la ejecución de varias piezas de música disco por parte del cuerpo de músicos, pero tuvo una particularidad, la banda acompañó una mezcla realizada por la DJ Paola Dalto, quien se encargó de definir el curso y la ejecución de cada una de las piezas del programa de la noche, mientras cada uno de los integrantes de la banda ejecutaba las partes que correspondían a su instrumento. Lo anterior, se plantea como una experiencia estética coherente con las características del disco, debido a que el *DJ Set* de la pincha discos y la ejecución de la banda difícilmente pudieron haber sido exactamente los mismos en las tres presentaciones. Por otro lado, la lógica común de un recital de banda es el de la ejecución pieza por pieza de principio a fin para comenzar con otra, situación que no ocurrió en este concierto, pues se siguió la lógica de continuidad del proceso estético del DJ en el Club, es decir, un solo *corpus* que se extiende dando lugar a distintas piezas, cuyos sonidos se entrelazan entre ellos,

haciendo complejo distinguir en dónde se encuentra el inicio y el fin de cada uno de los elementos. El mismo planteamiento con los mismos participantes se llevó a cabo dos veces en el Teatro Solís, lo que implica que cada uno de los conciertos contó con particularidades distintas. La lógica del DJ Set de la música disco, fue transferida a la performatividad tradicional de un programa de concierto de una banda sinfónica.

3.7 La persistencia de la cultura del disco

Después de lo expuesto a lo largo del presente texto, se puede dar cuenta de que la cultura de la música disco puede ser comprendida como la resultante de una serie de procesos estéticos que radican en actividades como: la mezcla de sonidos por parte de un Disc Jockey, así como el baile en un espacio en particular que es la pista de baile, la cual es conformada por los propios sujetos y sus acciones (establecimiento de círculos para retos de danza) y el juego que se produce entre ellos. Lo anterior, deviene en un proceso contingente de integración (racial, sexual y social) que es: la fiesta, en ella los sujetos conforman una nueva forma de conocimiento del mundo a través de agenciamientos entre cuerpos, sonidos, sensaciones y espacios, que dan cuenta de acoplamientos distintos a los de épocas precedentes (los movimientos sociales de los últimos años de la década de los cincuenta y los sesenta) en los que el principal interés era la construcción explícita de identidades que de forma transparente seguían manteniéndose en una lógica de segregación.

Lo anterior, contrasta con las lógicas de los procesos estéticos de la cultura de la música disco en las que lo propio de la identidad parece dejar de tener relevancia, en su lugar, el interés de los sujetos se vuelca a la experiencia comunitaria de la fiesta en la que lo múltiple en lugar de seccionarse, se integra.

Si bien, la estética y ciertos modelos relacionados con el baile, así como con la apertura de *discotheques* se replicaron en Latinoamérica, en los años setenta y ochenta, de formas similares a las de Nueva York, las lógicas de integración no corrieron con la misma suerte, la segregación sexual, racial y socioeconómica se reprodujo en los clubs.

Sin embargo, las lógicas de integración han tenido repercusiones en los festivales de EDM de la actualidad, en ellos sujetos de distintas preferencias sexuales, políticas e ideológicas se congregan más allá de sus diferencias con un fin en común, la fiesta, lo dionisiaco, una experiencia estética compuesta por elementos como disfraces, atuendos llamativos como unitardos de colores saturados o sombreros de dimensiones exageradas mandados a hacer expreso para la ocasión. Las acciones

van desde eufóricos movimientos hasta aglomeraciones en las que los sujetos se internan con el fin de sentir el cuerpo del otro, rozamientos cercanos a los del Hustle. La utilización de sustancias psicoactivas también se comparte con las lógicas de las décadas de los setenta y ochenta. Cabe destacar que en la última década ha habido una proliferación de este tipo de eventos a lo largo del territorio latinoamericano, la experiencia en estos festivales es limítrofe, los sujetos que se acercan a los festivales se mantienen bailando no sólo durante horas, sino durante días, en los que el descanso parece estar prohibido, el conocimiento a través del rompimiento de las lógicas cotidianas se hace presente.

Las fuentes académicas del fenómeno de la cultura de la música disco en Latinoamérica son, en la experiencia del que escribe, escasas. Sin embargo, el fenómeno es rico y plantea diversas facetas que se presentan potencialmente interesantes para la investigación desde la academia.

FUENTES

- Brea, José Luis (coord.) (2005), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de globalización*, Madrid, Akal.
- Burroughs, Edwin y Mike Wallace (1999), *Gotham: A History of New York City to 1898*, Oxford University Press.
- Butler, Judith (2007), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Carroll, Peter (1990), *It seemed Like Nothing Happened: The tragedy and promise of America in the 1970s*, New Jersey, Rutgers University Press.
- Conrado Eggers, Lan y Julia Victoria E. (trads.) (1978), *Los filósofos presocráticos*, vol. I, Madrid, Gredos.
- Deleuze, Gilles (1984), *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, París, Editions de la différence.
- _____ (2004), *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos.
- Gadamer, Hans Georg (1991), *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós.
- _____ (1993), *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme.
- Kaiser, Charles (1999), *The gay Metropolis*, Londres, Phoenix.
- Nietzsche, Friedrich (2004), *El nacimiento de la tragedia: o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- Shapiro, Peter (2015), *La historia secreta del disco. Sexualidad e integración racial en la pista de baile*, Buenos Aires, La caja negra.
- Thronton, Sarah (1996), *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Wesleyan University Press.

Audiovisuales:

- Canessa, A. (2013) *Club 74 Sábados de Disco Funk y Soul en TN!* [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=RI4cpLOjpMo> [13 de abril de 2018].
- Earth, Wind and Fire (1979), *Boogie Wonderland* [vinil], Nueva York, Columbia Records.
- Festify (2016), *Entrevista con Midnight Generation* [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zIgKaaFPcXY&t=55s> [01 de marzo de 2018].
- Morris, José (1978), *Fiebre del 2*, México, Televisa, S.A. de C.V.
- The Johnson Brothers (1980), *Stomp!* [vinil], Santa Mónica, A&M.
- Vice News (2013), *The Last HI-NRG Ravers in Mexico* [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zqaN0MPMVP0> [03 de diciembre de 2017].

Electrónicas

- Acosta, Diego (2017), “La banda sinfónica a ritmo de música disco”. Recuperado de <https://www.tvshow.com.uy/musica/banda-sinfonica-ritmo-musica-disco.html> [3 de marzo de 2018].
- Femenia de Toledo, Marc y Montse Bonet Bagant (2014), *El EDM en Estados Unidos: género, cultura e industria*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Fernández, Óscar (2007), “Cuando el influjo disco invadió a México”. Recuperado de: http://www.oocities.org/roconanny/cuando_el_influjo.htm [30 de abril de 2018].
- La Gaceta* (2012), “100 lugares que extrañamos todos”. Recuperado de: <https://www.lagaceta.com.ar/nota/524407/informacion-general/100-lugares-extrañamos-todos.html> [01 de marzo de 2018].
- Luckie, Arón (2016), “Una charla con Andrés Jaime sobre Wet Baes y AFF R.” Recuperado de: <https://noisy.vice.com/es/article/6xx77z/wet-baes-entrevista-2016> [4 de mayo de 2018].
- Elí Murguía, Héctor (2017), “La fiebre de la música disco en México”. Recuperado de: <https://www.trackrecord.mx/destacados/la-fiebre-de-la-musica-disco-en-mexico> [05 de mayo de 2018].
- Transpontine (2008), “In Defence of Disco-Richard Dyer”, en *History is made at night: The politics of dancing and musicking*, 10 de mayo de 2008. Recuperado de: <http://history-is-made-at-night.blogspot.mx/2008/05/in-defence-of-disco-richard-dyer.html> [05 de mayo de 2018].

CAPÍTULO 4

SOCIOLOGÍA DE LA IMAGEN EN BOLIVIA

José María Aranda Sánchez

Introducción

Una vía imprescindible, de desviar el trazado hegemónico del *corpus* metropolitano de los estudios visuales en América Latina, consiste en poner al punto y potenciar la lectura de autores que, incluso dentro de las composiciones de paisaje que América Latina elabora de sus propias tradiciones y campos de estudios, ocupan un borde de marginalización y discriminación. Es decir, se relega la producción andina a un segundo plano. Lo que conlleva una de las cuestiones críticas de los estudios visuales en la región, puesto que es impostergable reflexionar la relación entre racialización y visualidad con el telón de fondo de la colonialidad. En particular, resulta inevitable al menos perfilar algunas líneas para una crítica de las tecnologías audiovisuales, no en su uso alternativo, sino en relación con el determinismo tecnológico que se presenta como omnipresencia de los dispositivos audiovisuales en la realidad social y los discursos contemporáneos de asignación racial.

Asimismo, si tenemos en cuenta que la escritura es parte activa del proceso de dominio y ha estado en el centro de esta relación asimétrica, no podemos desconocer que igualmente forma parte de las luchas indígenas en América Latina. Y si bien no es una novedad entre los grupos originarios, sí lo es el hecho de que sus autores lo lleven al cabo desde alguna disciplina o indisciplina como es el caso que nos ocupa. Tampoco puede establecerse un vínculo automático entre experiencia y escritura, y este aspecto es necesario distinguirlo puesto que posibilita profundizar en las peculiaridades de cada autor/a, así como identificar la implícita racionalidad y las capacidades expresadas. Este punto conlleva un criterio para cuestionar la relación entre cultura e identidad, toda vez que como posición teórica deriva en consecuencia directas sobre el tema de los intelectuales, en la medida que significa la imposibilidad de plantear una correspondencia fiel y sin problemas entre su escritura y las culturas de las que proceden. En tal sentido, no se advierte el reflejo transparente de una cultura sino en todo caso una re-presentación. Viene a colación la afirmación de Edward Said al hablar de identidades fundadas en referentes culturales (Said, 1996), lo que supone entre sus promotores un movimiento de retorno, en cuyo tránsito se van eligiendo elementos

de esas culturas para dar forma a representaciones cuya funcionalidad estriba en el presente acotado. Sin duda, la cultura es fuente de identidad.

Los grupos llamados indígenas actuales son la consecuencia de un proceso histórico que se apertura con la conquista europea, y que buscó la homogeneización de una diversidad pre-existente, lo que se aclara con la invención del término 'indio', que sirvió para su relegación y marginación como subordinado. Entonces, la historiografía indígena no es sino el resultado de una interacción conflictiva con el conocimiento establecido, al que discute sus categorías, periodizaciones y métodos. En las evidencias que se presentan más adelante, la dialéctica entre colonizador y colonizado indica que quien se asume como superior tiene que crear un sujeto dominado: es en el curso de la dominación cuando se construye la otredad como inferior, incapaz, exótica (Zapata, 2007).

Cabe señalar aquí no sólo la pertinencia sino la exigencia de mostrar y denunciar la historia y el holocausto del pueblo Aymara, bajo políticas etnocidas que se fueron dando en los últimos quinientos años. El imperialismo Inca inició imponiendo su lengua y su cultura en el mundo Aymara en 1410, cuando inició la diáspora Aymara, y la conquista española terminó afianzando ese proceso de sojuzgamiento, tanto en Bolivia como en el sur de Perú. Finalmente, las políticas de homogeneización promovidas por los estados nacionales han entrenado a parte de nuestro pueblo para ser sepultureros de nuestra identidad (Zapata, 2007).

Ahora bien, la perspectiva que nos ofrece Silvia Rivera Cusicanqui es que la historia deben hacerla los historiadores del sector dominado. Así, pensar en el pasado puede convertirse en un gesto subversivo siempre y cuando nos impregnemos de cierto grado de libertad e independencia, o es que el pasado, ¿solamente puede pensarse como un refugio para la enajenación, es decir, un espacio para los que buscan escapar al tormento desestructurante del presente? Este no es lo que vamos a reflexionar, sobre todo porque no se trata de cualquier pasado ni algún recuerdo que permita la proyección política. Explorar en el pasado de la no opresión, aquel que reactualiza dignidad y ética, puede esbozar la posibilidad de liberación. De hecho, la disputa por el 'dominio' sobre el pasado de la larga duración y la figura del intelectual-activista que además contribuye a producir la historia indígena, supone la oportunidad de contender contra la 'verdad colonial', con base en las reglas que rigen la disciplina historiográfica, discutiendo esa verdad en sus propios términos, a la vez que incorporando la potencialidad epistemológica de la historia oral.

No dejamos de lado la función política del historiador indígena puesto que consiste en articular su trabajo de investigación con los movimientos sociales indígenas y acciones colectivas con el propósito de esclarecer la posibilidad de proyectos alternativos de sociabilidad, que coadyuven a la resistencia contra todas las formas de domina-

ción. Esto facilita que el énfasis en el pasado tenga aún más sentido, para orientar los esfuerzos en la invención del presente y el futuro por construir. Desde luego que esta posición es trasgresora del principio de ‘objetividad científica’, se trata de una epistemología otra; pero también altera la temporalidad característica del relato histórico, toda vez que concibe al estudio del pasado como parte fundamental de un proyecto para el presente, también por venir.

Finalmente, y esto lo podremos acompañar en las páginas que siguen, la figura del intelectual-historiador indígena que se personaliza en Silvia Rivera Cusicanqui se opone a la mirada colonizadora de otros periodos, respondiendo a la necesidad de elaborar su propio retrato, uno que destaca su énfasis en las diferencias culturales y en la relación asimétrica de poder que hasta hoy padecen las comunidades Aymaras. Se trata de un relato histórico que les permita pasar de ser un colectivo nombrado, interiorizado y erotizado, a otro que es capaz de nombrarse en el espacio público y de interpretarse de acuerdo con sus creencias e intereses comunes, irrenunciables.

4.1 El potencial epistemológico de la historia oral

De entrada, el trabajo de Rivera Cusicanqui se distingue porque incide en remarcar la importancia de la geopolítica del conocimiento, en un tránsito que va de la descolonización política a la descolonización intelectual. Y pueden identificarse tres ejes que le dan un perfil definido a su pensamiento crítico: (1) Actualización del concepto de colonialismo interno, ya con años de recorrido, pero sin la necesaria puesta al día. Aquí, la colonialidad del poder es el principio y la lógica de clasificación y de exclusión implícita de la modernidad. Específicamente en su obra “La raíz: colonizadores y colonizados” (Cusicanqui, 1993), destaca la importancia del concepto de colonialismo interno en el pensamiento crítico-social, así como su carácter deconstructivo en la descolonización del saber. Se concibe como crítica postcolonial, con las reservas del caso. (2) Su protesta innovadora y radical sobre la intersección entre ética y epistemología en las ciencias sociales. De hecho, su crítica de las ciencias sociales andinas subrayó las tensiones entre normas metodológicas y principios epistemológicos en las ciencias sociales, principalmente la sociología, la economía, la ciencia política y la historia. Esa crítica quedó redondeada y profundizada en su texto “Sendas y senderos en la ciencia social andina”, y en el de Walter Mignolo en torno a su obra “Potencial epistemológico de la historia oral: algunas contribuciones de Silvia Rivera Cusicanqui” (Rivera, 1999; Mignolo, 2002).

Así fue, en su crítica al proyecto (internacional) de “abrir las ciencias sociales”, impulsado por la Asociación Internacional de Sociología y de Ciencias Sociales y coman-

dado por Immanuel Wallerstein, denunció la asunción de que, a diferencia de lo que se produce en las metrópolis del mundo, en los lugares como Bolivia, geohistóricamente marcados, no hay producción intelectual o, de existir, únicamente tiene valor local. A contracorriente, para ella “abrir las ciencias sociales” implica, en primer término, preguntarse por la fundación misma de la colonialidad del saber y en el hecho de que las formas de saber fueron y son también parte de la expansión colonial. Lo que ella llama la “ceguera epistémica y ética” conduciría a prácticas de pensamiento que asumen la científicidad del método y de los principios disciplinarios, sin contravertir el hecho de que éstos fueron parte del paquete de la autoconstrucción de la modernidad y su consecuencia inevitable, la colonialidad. Por ello, la exportación/importación, según los actores involucrados en el proceso de las ciencias sociales a Bolivia, y a otros países del Tercer Mundo, formaron parte del proceso de desarrollo y modernización que caracterizó las dos décadas siguientes a la Segunda Guerra Mundial.

Pero, incluso, existe una jerarquía establecida entre sistemas visuales occidentales y no-occidentales desplegada a partir de una serie de mecanismos tecnológicos, iconográficos, psicológicos y culturales incrustados a sistemas coloniales de poder y conocimiento. Para Christian, el mismo concepto de *imagen* tendría que ser decolonizado puesto que es resultante de la retícula óptica, la perspectiva renacentista, el concepto occidental de representación así como la concepción del sujeto trascendental de la modernidad (León, 2012). Asimismo, según Gruzinski, las categorías y clasificaciones que usamos con las imágenes están implícitas en la concepción culta a causa del aristotelismo y el renacimiento (Gruzinski, 2003). También expone que la noción de “ixilp̄tla” que los indígenas nahuas emplearon para mencionar a sus íconos milagrosos fue atacada y descartada como idolatría y más adelante subsumida a consecuencia de la colonialidad del poder por el concepto occidental de ‘imagen’ ligado al catolicismo. Y así como las lenguas, los códigos de la mirada y la visualidad se interseccionan con los otros órdenes jerárquicos de la modernidad-colonialidad y funcionan como criterios para la racialización e inferiorización de las poblaciones no europeas. En consecuencia, puede afirmarse que uno de los efectos de la colonización del poder y el conocimiento fue la asimilación de la multiplicidad de culturas visuales al orden binario (metafísico) del eurocentrismo que asigna lugares hegemónicos y subalternos para cada una de ellas (León, 2012). Y también podría afirmarse que las culturas visuales racializadas e inferiorizadas por medio de las múltiples y combinadas discriminaciones y jerarquizaciones de la modernidad-colonialidad terminan perdiendo su potencialidad de significar tornándose en un puro objeto significado. En esta perspectiva, en la línea de Anibal Quijano, Joaquín Barriandos desarrolló el concepto de “colonialidad del ver” para señalar el complejo entrelazamiento entre la extracción colonial de la riqueza, los saberes eurocéntricos, las tecnologías de la re-

presentación y la reorganización del orden de la mirada que se produce con la “nueva cultura visual trasatlántica” inaugurada con la conquista de América y la invención del canibalismo de Indias.

En efecto, para el historiador mexicano, “la colonialidad del ver” se genera debido a la confluencia del expansionismo trasatlántico de las culturas visuales imperiales, el ocularcentrismo militar-cartográfico, el saber proto-etnográfico etnocentrado y la génesis del sistema mercantil moderno-colonial. Al conjugarse estos factores, se produce una compleja epistemología visual que estructura, por un lado, un orden de descorporización e invisibilización que permite la universalización de la mirada imperial y, por otro, un orden de corporización y visibilidad que permite la racialización del cuerpo indígena a través del tropo del canibalismo. Entonces, la colonialidad del ver se presenta así como una articulación geopolítica de la mirada y lo mirado en un juego de doble antropofagia, que Barriendos propone como la ‘doble desaparición’, ya que se completa con la invisibilidad obvia del observador (que escudriña con su mirada al salvaje), de una parte, y con la invisibilidad táctil y consumible (deshumanización etnográfica radical) de lo caníbal, es decir, de esa presencia ominosa y abyecta del ‘mal salvaje’ que únicamente debe hacerse visible como una forma de negación de su existencia, por el otro (Barriendos, 2008). Y tanto el descubrimiento del Nuevo Mundo como la invención de su monstruosidad inherente se corresponden en simetría con el nacimiento de una nueva economía visual trasatlántica por un lado y con una cultura visual eurocéntrica propiamente capitalista y propiamente antropófaga por el otro.

Entonces, frente al mito universalista y transparente de la modernidad, la colonialidad del ver da pauta para reconocer el posicionamiento de la mirada y lo mirado en una situación doble que ya Grosfoguel identifica a partir del cruce de la “geopolítica del conocimiento” y la “corpo-política del conocimiento” (Grosfoguel, 2007). Y es así como se produce la vasta imbricación entre la visualidad y las jerarquías, no únicamente geográficas, sino espirituales, étnicas, lingüísticas y raciales, de clase, de género y sexuales. Con base en el estudio de la relación de los dispositivos visuales con la colonialidad del poder, constantemente negada por el eurocentrismo y el occidentalismo, podemos comprender las diversas jerarquías generadas en la época de la reproductibilidad técnica de las imágenes.

Ahora bien, como continuación de la reflexión de Barriendos acerca de la primera modernidad con base en el ‘canibalismo de Indias’ (Barriendos, 2008), se requiere avanzar en la reconceptualización de las tecnologías coloniales del poder en la época contemporánea, para lo cual asumimos la tesis de Christian, cuando afirma que:

en la actualidad los dispositivos audiovisuales se han convertido en una red de mediaciones que actualizan la colonialidad del ver en un momento caracterizado por el

capitalismo cognitivo, la era de las comunicaciones, las tecnologías de la imagen, la cultura visual, las industrias culturales y la incorporación occidental del otro en el contexto de la globalización (León, 2012: 116).

Por ello, se va a configurar una telecolonialidad visual caracterizada por una forma de colonización del imaginario y la memoria asociada a la particular operación de la imagen producida y reproducida mecánicamente. El punto es que las innovaciones tecnológicas adquieren una especial importancia cuando se analizan desde la heterogeneidad estructural de las regiones periféricas del sistema mundo-moderno, y en relación con las fuerzas de la colonialidad del poder. Por un lado, se logra el desarrollo y desmaterialización de la mirada imperial moderno-colonial que adquiere la capacidad de dislocarse en múltiples puntos de observación identificados con el ego del conquistador. Por otro lado, la captura del tiempo que hacen posible las tecnologías visuales a partir de la invención del cine permite un complejo proceso de sincronización de las temporalidades pluriversales de los distintos pueblos del planeta con base en la homogeneidad del tiempo moderno. Este proceso puede fecharse con la instauración cinematográfica del tiempo de la nación occidental y llega a la transmisión planetaria de espectáculos deportivos, culturales y sociales en tiempo real a nivel mundial desplegadas por empresas transnacionales de la comunicación (León, 2009).

Siguiendo la lógica del capitalismo a escala mundial, encontramos que la imagen audiovisual se convierte en mecanismo de control, conocimiento y visualización de la alteridad geo y corpo-políticamente situada en los márgenes de Occidente. Lo identificamos en la articulación en red de los dispositivos audiovisuales producida a lo largo del siglo XX y su coincidencia con una amplia reestructuración de la colonialidad del poder, el conocimiento y el ser. Cabe aclarar que, dentro de la crítica decolonial, esta recomposición de la colonialidad ha tenido varias formulaciones que pueden seguirse en el tránsito del eurocentrismo al globocentrismo, de la colonialidad del poder a la poscolonialidad del poder, del colonialismo global a la colonialidad global (Castro-Gómez, 2007). Se busca esclarecer de qué manera el capitalismo cognitivo, que conlleva el conocimiento y la comunicación como principales 'fuerzas productivas' es otra forma de continuar la colonialidad por otras vías que afianzan la explotación colonial del conocimiento de las regiones no occidentales. Este proceso se torna cada vez más complejo, en la medida que el poder se presenta desvinculado de las antiguas instituciones coloniales, se disemina en el mercado mundial, las grandes empresas transnacionales y la cultura global euro-norteamericanas.

Lo anterior posibilita que el poder asuma formas menos visibles pero más concentradas basadas en el mercado dónde los conflictos culturales se encuentran disminuidos a través de la incorporación del otro. Las maneras de establecer las diferencias

culturales se trasladan del concepto de ‘alteridad’ al de ‘subalteridad’ (Coronil, 2000). Por lo tanto, en tal escenario económico-cultural, las regiones periféricas del sistema mundo-moderno continúan sometidas a las múltiples jerarquías de la colonialidad ocupando un lugar subordinado en la división internacional del trabajo y además siendo subordinadas a procesos de inferiorización y racialización a escala mundial (Grosfoguel, 2007).

Sintetizando la idea de la telecolonialidad visual, se trata de una red de dispositivos mediáticos transnacionales que se afianzan en la explotación colonial de conocimientos, representaciones e imaginarios con la finalidad de asegurar la reproducción de las jerarquías de clase, raciales, sexuales, de género, lingüísticas, espirituales y geográficas de la modernidad-colonialidad euro-norteamericana. Asimismo, esos dispositivos mediáticos articulados dentro del régimen de la tele-colonialidad van a incidir en una rearticulación de la diferencia colonial en dos campos: a) Nuevos parámetros para la división internacional del trabajo tecnológico, y b) Un nuevo estatuto para imponer la racialización de la población a escala mundial. Lo que primero podemos destacar, es que la producción, distribución, exhibición y consumo de imágenes a escala global se relaciona directamente con la cartografía geopolítica de la modernidad-colonialidad. Es decir, la sociedad del espectáculo y la comunicación se construye sobre la base de la economía-mundo moderna y sus formas de articulación entre centros y periferias. Y la división internacional del trabajo ligada a estas estructuras se re-articula en el siglo XX según las necesidades del capitalismo cognitivo. Las industrias culturales asociadas a la reproducción técnica de la imagen expresan de forma inconfundible la nueva repartición de funciones al interior de la economía global del espectáculo.

Para entender la radicalidad de la propuesta hay que distinguirla de los planteos canónicos relacionados con la “historia oral”, esto es, con la importancia justamente otorgada a informes y documentos que no están registrados por la escritura. No obstante, la colonialidad es una dimensión ajena a estas ramificaciones de la historiografía. A pesar de la importancia que tuvo y tiene la apertura de la disciplina historiográfica hacia “fuentes” no canónicas de investigación, Rivera Cusicanqui hace otro tipo de planteo. No son las “fuentes”, su veracidad o falta de ella, lo que le interesa. En primer lugar, subraya y critica el criterio de razón instrumental que predomina en el concepto de “ciencias sociales” y la justificación “científica” del conocimiento y la comprensión social. Esto es, el método no garantiza ni un conocimiento y comprensión adecuados ni tampoco confiables a la vez que es un criterio que les permite, a los científicos sociales, descalificar otras formas de conocimientos, académicos o no, bajo el “privilegio” auto-otorgado a la presupuesta científicidad de las ciencias sociales. El potencial epistemológico de la historia oral reside en el hecho de que es posible producir conocimiento “crítico” y que este conocimiento

y comprensión “crítico” es lo que le falta a la cientificidad de las ciencias sociales. ¿Cuál es pues el argumento?

El razonamiento se funda en la experiencia que Rivera Cusicanqui tuvo con el Taller de Historia Oral Andina (THOA), en La Paz, de la que fue directora y del cual todavía es parte. El THOA se creó con la participación de intelectuales indígenas y mestizos/as. El propósito fue, y sigue siendo, el ejercicio de un pensamiento crítico puesto que, como en el caso de la escuela de Frankfurt,¹ el THOA fue motivado por las presiones, los juegos de fuerzas y de poder de la misma historia. Mientras que en el caso de la escuela de Frankfurt la cuestión giraba en torno a los judíos, en los Andes ha sido en torno a los indígenas. En la escuela de Frankfurt, la filosofía y las ciencias sociales fueron inevitables. Estaban “en su lugar”, habitaban el suelo y la memoria que las fundó y las mantuvo. Sin embargo, el método y las disciplinas pasaron a ser secundarias en relación con la dimensión ética y política del “problema”. En el caso del THOA se creó un grupo que contribuyera a entender los horrores del colonialismo desde la perspectiva indígena, así como la escuela de Frankfurt contribuyó a comprender los horrores del racismo interno (la colonización interna en Europa) en el genocidio cometido por el Estado alemán. En ambos casos, la *mirada parcial* (esto es, distinta a una supuesta *mirada imparcial* de las ciencias sociales respaldada por la *neutralidad* y el *prestigio* de la razón científica) es precisamente el pensamiento crítico, en Frankfurt y en La Paz, que conoce y comprende denunciando lo que, muchas veces, la ‘cientificidad’ de las ciencias sociales oculta. En todo caso, no es el método y la disciplina que animan y motivan el pensamiento crítico de la escuela de Frankfurt y del THOA, sino los problemas humanos, los horrores de la explotación y de la desvalorización de la vida humana en pro de la eficiencia, la acumulación y la neutralidad científica de las ciencias sociales (aunque no sólo las ciencias sociales están implicadas en este proceso).

Rivera Cusicanqui caracterizó también el potencial epistemológico de la historia oral en relación con la sociología participativa propuesta y defendida por el sociólogo colombiano Orlando Fals Borda como un proceso de descolonización intelectual. La sociología participativa consistía, a grandes rasgos, no sólo en producir conocimiento compartido entre el sociólogo y los sujetos estudiados (que en este esquema eran sujetos en posición subalterna), sino también que tal conocimiento fuera destinado a los sujetos mismos. Este segundo proceso contribuiría, según Fals Borda, a la práctica liberadora y descolonizadora. Por cierto que hay un paralelo nada casual entre la

1. La Escuela de Frankfurt se constituyó hacia 1932, por un grupo de investigadores que se adhirieron a las teorías de Hegel, Marx y Freud y cuyo centro radicó en el Instituto de Investigación Social. También se les considera representantes de la Teoría Crítica. Sus principales integrantes han sido Max Horkheimer, Theodor W. Adorno y Jürgen Habermas.

descolonización de las ciencias sociales que proponía Fals Borda (Borda, 1983), y la “pedagogía de los oprimidos” que postuló, practicó y defendió el pedagogo y activista brasileño Paulo Freyre (Freire, 1985). Si bien Rivera Cusicanqui no se opone a la sociología participativa, sí se ocupa de marcar sus límites. El límite de la investigación-acción (o investigación participativa) reside en el hecho de que la investigadora o el investigador tiene todavía la prioridad en la decisión de los temas a estudiar y los problemas a explorar y la prerrogativa de decidir la orientación de la acción y las modalidades de participación. El potencial epistémico de la historia oral, en cambio, se distingue de la razón instrumental y del método de las ciencias sociales, de la oralidad como nuevas fuentes de estudios históricos pero siempre dentro de las normas disciplinarias, y se distingue también de la investigación-acción, la cual puede considerarse como un primer paso en el proceso de descolonización intelectual. ¿Cuál es pues el potencial epistémico de la historia oral?:

La historia oral en este contexto es, por eso, mucho más que una metodología “participativa” o de “acción” [...] es un ejercicio colectivo de desalienación, tanto para el investigador como para su interlocutor. Si en este proceso se conjugan esfuerzos de interacción consciente entre distintos sectores, y si la base del ejercicio es el mutuo reconocimiento y la honestidad en cuanto al lugar que se ocupa en la “cadena colonial”, los resultados serán tanto más ricos [...] Por ello, al recuperar el estatuto cognoscitivo de la experiencia humana, el proceso de sistematización asume la forma de una síntesis dialéctica entre dos (o más) polos *activos* de reflexión y conceptualización, ya no entre un “ego cognoscente” y un “otro pasivo”, sino entre dos sujetos que reflexionan juntos sobre su experiencia y sobre la visión que cada uno tiene del otro (Rivera Cusicanqui, 1990: 174-175).

Puede afirmarse que ese potencial epistemológico y teórico de la historia oral incluye una dimensión inexistente en la investigación-acción, ya que es la historia personal y colectiva de los sujetos atravesados por estructuras de poder, en este caso sobre todo por la colonialidad del poder. Asimismo, al no contaminar el proceso de investigación con la historia escrita por los colonizadores, o pensadores liberales fundadores de los estados nacionales, ese potencial epistémico de la historia oral puede re-ordenar la relación sujeto de conocimiento-sujetos a conocer o comprender. En resumen, la tradición oral no es concebida como otra “fuente” para la historiografía, sino que producción de conocimientos.

En el mismo sentido, pueden advertirse las equivalencias entre el proyecto intelectual de Rivera Cusicanqui y las consecuencias y resultados del proceso revolucionario del EZLN, presentado y articulado por el sub-comandante Marcos: se trata de la ‘doble traducción’ en el caso de los Zapatistas como equiparable a la doble relación entre

sujetos planteada por Silvia Rivera con base en la historia oral (Azua, 2011). Y vemos que, así como en el caso de los Zapatistas la cosmología marxista se infectó con la cosmología Amerindia, ésta se mezcló también con el marxismo. En esta doble infección, y doble traducción, desapareció la distinción entre sujeto de conocimiento (marxismo) y el sujeto a ser conocido (la comunidad), pero no el pensamiento indígena.

Visto así, entonces, ese “algo más” al que se refiere Rivera Cusicanqui es una epistemología que se dirige a eliminar la *difference* por ser ella una episteme que se construye denunciando la diferencia colonial. Toda vez que fue el ejercicio de la colonialidad del poder que estableció la diferencia epistémica colonial entre sujeto cognoscente y sujetos a ser conocidos. Además de reconocer la dimensión cognoscitiva de los sujetos pasivizados y objetivizados por la diferencia colonial, como los intelectuales del THOA o los Zapatistas desde la perspectiva de las ciencias sociales.

4.2 Creando una sociología de la imagen

Para Rivera Cusicanqui, hablar de una sociología de la imagen es avanzar hacia una indisciplina, y aunque las ideas fundantes del trabajo del THOA eran un tanto heréticas, en su perspectiva resultaban consecuentes ante las ausencias y los puntos ciegos del saber universitario. Y asimismo será diferente a la antropología visual en la medida que en ésta se aplica una mirada exterior a las otras mientras que en la primera el/la observador/a puede mirarse como parte del entorno social que le es familiar. Incluso, en la antropología visual es requisito acostumbrarse a la cultura, la lengua y el territorio de sociedades otras, distintas a la eurocéntrica y urbana de la que vienen los investigadores; mientras que la sociología de la imagen implica una desfamiliarización, un distanciamiento con lo archiconocido, con la inmediatez de la rutina y el hábito. Quiere decir, que la antropología visual se sostiene en la práctica de la observación participante con el propósito de observar. A diferencia, la sociología de la imagen observa aquello en lo que en los hechos está participando, es decir, que la participación no es un instrumento de observación sino su condición; si bien se requiere problematizarla en cuanto a su colonialismo/elitismo inconsciente (Rivera, 2015).

De ahí que para Rivera la práctica de la sociología de la imagen tiene como horizonte la descolonización de la mirada en la medida que logra liberar la visualización de las ataduras del lenguaje, y en reactualizar la memoria de la experiencia como un todo articulado, en el cual se funden los sentidos corporales y psíquicos. “Sería entonces una suerte de memoria del hacer, como diría Heidegger, es ante todo un habitar” (Rivera, 215: 23). Esa visualización integrada de la experiencia de habitar sería una de las ambiciosas metas de la visualización. Aquí es donde la autora pondera en todo lo que vale la

concepción de Benjamin (Benjamin, 1990) en torno a la alegoría, considerada como experiencia perceptiva y acto de conocimiento, en la cual se dan encuentro el pensamiento y la acción, la teoría y la experiencia vivida. En esa lógica, la narración apoyada en tal estrategia a la vez incorpora y yuxtapone a las demás formas de narrar. Es decir, contiene una trama de acciones y personajes, además del universo visual y olfativo, kinestésico y táctil que se despliega en un determinado ritmo. Y a diferencia de la sola trama, la secuencia se vuelve, precisamente, el medio de expresión que posibilita narrar la experiencia en clave metafórica, y con ello entretrejer las metáforas en una única alegoría.

En términos de su forma visual, la secuencia se presenta como una especie de *story board* que incluye las dimensiones de la atmósfera y la metonimia visual y las mueve con base en un ritmo y una respiración. De hecho contiene algo de la polifonía de la música (Von Uexküll, 1990). Sin embargo, más allá de ser una cadencia o respiración individual, surgida del talento de una sola persona, la alegoría plasma al tiempo un hecho colectivo y un cierto “modo de ver” (Berger, 2002). Se trata de un entretrejado de versiones y narrativas individuales que convergen en estilos culturales, en acciones políticas, o bien en atmósferas discursivas y tipos gestuales. Pero la interpretación de la realidad que plantea la sociología de la imagen tiene, entonces, que ponerse enfocada en las conexiones de lo inmediatamente vivido, con lo que podemos llamar los grandes problemas de la época (Mills, 1997). Y es esta conciencia o sensibilidad la que permitirá ‘extraer’ de los micro-espacios de la vida cotidiana, de las historias acontecidas y que suceden, en el aquí y ahora, aquellas metáforas y alegorías que pueden conectar nuestra mirada acerca de los hechos con las miradas de las otras personas y colectividades, a fin de construir esa alegoría colectiva que tal vez sea la acción política (Rivera, 2015).

Como pocas investigadoras, y sociólogas contemporáneas, Rivera explora las potencialidades de la alegoría benjaminiana, y lo piensa como un ideal de conocimiento y autoconocimiento, puesto que permite comprender el carácter –nuestro carácter– como una conjunción del destino con la culpa (Benjamin, 2011). Entendidos tanto destino como culpa en términos de articulación histórica de la experiencia individual y colectiva, la alegoría posibilita prefigurar de qué manera la imagen podría quedar suspendida de sus clichés y obviedades, cómo se podría descolonizar el ocular-centrismo cartesiano y reintegrar la mirada al cuerpo, y éste al flujo del habitar en el espacio-tiempo, en lo que otros llaman historia. El punto es que la narrativa de esa experiencia podría generar la acción política, pero también la obra de arte o de conocimiento capaz de “encender la chispa en el pasado” (Benjamin, 2007), que nos urgen los conflictos y crisis actuales.

Entonces, la narración como secuencia, es un tema de estructura y ritmo, puesto que conecta los fragmentos en un desenvolvimiento de tipo alegórico, en una historia vivida/situada/significada. Por ello es que la sociología de la imagen, como práctica pedagógica, permite mayor capacidad de escritura, ya que lo que falta a quien lo in-

tenta no es teoría sino una ‘voz propia’, un cierto criterio de selección de la literatura en busca de los conceptos más cercanos a lo que observa y en lo que participa e indaga, es decir, de aquellos que resuenan en su vida y pueden ser reapropiados o modificados con base en un encuadre personal. Es una práctica que encara la tarea de traducir las experiencias en palabras, lo que puede conformar una “descripción densa” de acontecimientos y situaciones sociales (Geertz, 2005), en un diálogo desde ese espacio demarcado, precisamente con los marcos y/o autores seleccionados.

Ahora bien, como la misma Rivera señala, y que aquí se retoma debido a que contribuye al esclarecimiento de lo que ha sido una construcción de praxis, sintetizo en lo que sigue la distinción que establece con respecto a la importante contribución de Jessica Evans y Stuart Hall (Evans y Hall, 2005), toda vez que, no obstante las coincidencias de enfoques, incluso del uso de ciertas bibliografías comunes, no duda en plantear las diferencias, que sí resultan muy significativas. En primer lugar, Rivera no trabaja con la lingüística estructural y no la acepta como herramienta para la comprensión de la imagen. Sin profundizar en su crítica, sospecha que el estructuralismo no es capaz de considerar las dimensiones históricas y políticas de las prácticas de representación, ni tener en perspectiva el tema del colonialismo como ‘estructura’ social diferenciante, a la vez que obstaculiza un discurso propio. Así que, en lugar de detenerse en el encuadre de Barthes en cuanto a su crítica de la escritura (Barthes, 2012), la lleva a tratar de que la sociología de la imagen resulte una especie de “arte del hacer” (De Certeau, 1996), como una práctica teórica, estética y ética que no reconoce fronteras entra la creación artística y la reflexión conceptual y política.

Pero lo que en definitiva aleja a Rivera de la obra de Stuart Hall es que éste deja implícita la crítica de la colonialidad, en lugar de llevarla hasta sus últimas consecuencias. De ahí que, sin tenerlo como un autor principal, si recurre a Foucault, sobre todo en su enfoque de la dominación como pauta generalizada de las distintas formas de poder, por lo que a quienes lo detentan les es común dirigir su mirada ‘desde arriba’, pudiendo nominar, clasificar y administrar a ‘los de abajo’ (Foucault, 2005). Para Foucault, la mirada burocrática, típica de la sociedad moderna, disecciona, clasifica y jerarquiza los cuerpos de la gente en un esquema racionalista y absolutizante, pero a la vez individualizado, que el filósofo vincula con la metáfora de la peste; a diferencia de la metáfora de la lepra, que alude a un tipo de dominación que segrega y enclaustra a las poblaciones sin distinción de las individualidades. Es evidente la evocación de una condición colonial; aunque el autor no lo indica, ya que su enfoque está en las personas encerradas, ya sean ‘locos’ o delincuentes. Además, en situaciones de colonialismo interno, el disciplinamiento burocrático se encuentra indisolublemente ligado con la segregación colonial, y esta, a su vez, superpuesta creando formas de violencia que condensan otros horizontes del pasado, incluso formas arcaicas y modernas de dominación. En este punto, nueva-

mente Rivera subraya la diferencia con Evans y Hall, puesto que, para ella la dominación colonial no es equivalente con la dominación racial, si bien ambas se imbrican. En todo caso, si esta última existe es como consecuencia de un hecho colonial y no a la inversa, la crítica a las formas de representación racial domina los análisis de Hall, y al parecer no hay duda en cuanto a quienes la infligen y quienes la sufren. Esto, por supuesto, oscurece las consecuencias de la dominación colonial internalizada.

Lo anterior resulta de gran importancia en el marco de los debates actuales, donde la discusión en torno a las identidades en relación con el intelectual, la nación, la región y el proceso de globalización parece centrarse en el tema de la posicionalidad. Asimismo, supone el debate sobre el propio relato historiográfico y acerca de las localizaciones de la memoria. Es más, incluye el debate sobre el estatuto tanto de la memoria oficial como de la memoria colectiva, de la memoria desde el poder como de la memoria de los oprimidos. Por lo mismo, posicionalidad, locación y memoria ocupan lugares importantes del debate político e intelectual en esta segunda década del siglo XXI, no únicamente porque lo han sido en los últimos veinte años, sino a causa de que, para enfocar adecuadamente las culturas visuales otras, las invisibilizadas o al menos marginadas, resulta indispensable debatir en relación con el poder y, sobre todo, al poder de la representación. Y ¿qué es lo relevante de esta discusión? Para Achugar la respuesta no es única y está mucho en función del lugar y el idioma desde donde se ha formulado o según el lugar y el idioma desde donde se la escuche (Achugar, 1997). ¿Se trata, por tanto, de esclarecer la relación entre el debate de la academia y el debate de la sociedad civil? O incluso ir más allá para indagar la relación entre los Estados Unidos y América Latina?

El foco del interés de Rivera es impulsar una práctica descolonizadora, concebida como práctica reflexiva y comunicativa fundada en el deseo de recuperar una memoria y una corporalidad propias. De esto resulta que tal memoria no sería únicamente acción sino además ideación, imaginación y pensamiento.

Otra parte nodal de la sociología de la imagen, la tenemos en la reflexión sobre la obra de Waman Puma de Ayala, intitulada *Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*, escrita y dirigida al Rey de España hacia 1615, con más de trescientos dibujos; y en la cual las imágenes, más que los textos, aportan ideas propias acerca de las sociedades indígenas prehispánicas, dando noticia de la experiencia traumática de la conquista y colonización interminable, desde la subordinación masiva de poblaciones y territorios andinos a la corona española. Y sobre los valores y nociones de espacio y tiempo que ordenaban con otra lógica la vida antigua. Esta captación de las miradas se logra dentro de la episteme propia que genera una sociología de la imagen, al aplicar el concepto central de colonialismo interno, con la visión indígena del “Mundo al Revés”, en un caminar con los pensamientos que permite desanudar la memoria colectiva y donde la interrogación de las imágenes deviene teoría.

En la singular producción de la investigadora y activista Aymara Silvia Rivera Cusicanqui, su aportación para contribuir a una sociología de la imagen (Rivera, 2015), posición iconoclasta e irreverente con ciertos cánones convencionales, encuentra en el texto que aquí se refiere, y que forma parte del influyente libro homónimo aparecido en 2015, una forma por demás típica de esa manera de indagar que la distingue, averiguando, siguiendo la pista con una mirada que descubre otras miradas, arriesgando y develando la motivación y el objeto que se investiga; poniendo por delante la experiencia vivida para formular alguna hipótesis, en este caso cómo la oposición entre orden y desorden evidencia la irreconciliable contradicción entre, por un lado, la relación de los humanos y lo sagrado, y, por otro lado, la obsesión maniaca de los conquistadores con los metales preciosos.

El escrito da cuenta de un esfuerzo por comprender aquello de lo social que no aparece tan consciente, sobre todo porque las palabras del conquistador o sus representantes, lejos de designar, encubren una verdad, apareciendo como registro ficcional y eufemismos que obstruyen la visión de los colonizados, aunque oprimidos, nunca vencidos. Aquí la autora se desplaza en una ciencia social crítica para avanzar en el análisis de imágenes en movimiento.

Se trata de una perspectiva histórica donde las imágenes permiten descubrir sentidos no censurados por la lengua oficial, donde se presenta el tránsito entre imagen y palabra, como una metodología y práctica pedagógica, con el propósito de “cerrar brechas” entre el castellano común-culto y modos coloquiales del habla; entre experiencias vivenciales y visuales de estudiantes y sus traspiés en castellano.

Por ello, el trabajo avanza desde la toma de posición que ha marcado la trayectoria de Silvia Rivera Cusicanqui, que supone un cuestionamiento de los discursos públicos y verdades no dichas, pasando por mostrar episodios de estallidos racistas en los años 2007 y 2008, para incorporar la reflexión sociológica de la obra de Waman Puma, articulando en este caso el pasado con el presente, mostrando que la violencia se encuentra inmersa desde la colonización, a la vez que ésta funciona como eje para mover las ruedas del neoliberalismo y sus formas de dominación.

Revalorando el pensamiento indígena, no por su carácter de originario, sino por la fuerza de su lógica en el sentido de la relación cultura/sagrado; pero también de algunas pautas del “buen gobierno”, no duda en recuperar episodios clave de la historia andina, mostrando cómo, ante las visiones sombrías y premonitorias de las máximas figuras de la rebelión ancestral y su sacrificio, pueden destacarse dos discursos y dos lugares que mantienen su contundencia: las tejedoras y los poetas-astrólogos de las comunidades y pueblos, que expresan una trama diferente; pero siempre rebelde, puesto que conllevan saberes y prácticas que posibilitan reivindicar el mundo y llevarlo a los primeros pasos.

Completan este cuadro un conjunto de veinte imágenes auténticas que han sido cuidadosamente seleccionadas por la autora y que dan cuenta, sobre todo, del concepto de orden-desorden, en el espacio-tiempo de las edades, la distribución espacial de las calles, y el calendario ritual de doce meses.

Hay que ser inococlastas e irreverentes con la teoría (Miradas de Waman Puma), en todo caso, una forma de curiosear, ejercitar la mirada periférica, esto es, la del vagabundo, la poética figura del *flameur* (Benjamin, 2008), con cierta capacidad para desconectar elementos heteróclitos, a causa del particular modo de discurrir, transitar y vagar. Este posicionamiento incluye una percepción corporal que consiste en desplegar una atención creativa. Esto supone un agenciamiento, a fin de averiguar, seguir una pista, es como una mirada focalizada, que da cuenta el porqué motivacional entre quien pretende indagar y aquello que se investiga. Equivale a descubrir la conexión metafórica entre los temas de investigación y la experiencia vivida de quien se asume como “investigador”, con el propósito de aventurar alguna hipótesis, más como guía de investigación que con afanes de “comprobación”. Buscando “enraizar” la teoría, como guiños internos de la propia escritura,² y no citas rígidas de autorización.

La cuestión radica en ¿cómo comunicar? Significa hablar a otros, con otros, en un nivel expresivo dialógico, es un “pudor de materializar la voz”, así como el reconocimiento del efecto autoral de la escucha,³ finalmente, es el “arte” de escribir, filmar o encontrar formatos al modo casi del collage.⁴ Entonces, hablar después de escuchar, puesto que es un modo de mirar, y un dispositivo para la comprensión como empatía, es decir, un elemento de intersubjetividad.⁵

De ahí que, para Cusikanki, la epistemología deviene ética; las entrevistas son un modo de *happening*.⁶ Y la clave, el manejo sobre la energía emotiva de la memoria, su polivalencia más allá del lamento y la épica, con su capacidad de respeto por las versiones más allá del memorialismo del museo (sociología como rama de la literatura).

2. Se trata de raspar una escritura temida porque ella misma tacha la presencia de lo propio dentro del habla.

3. Se trata de ‘abrir el oído’ para concertar un encuentro. Es la escucha atenta de la diversidad; y más allá de la comunicación, interesa la transferencia que se logre.

4. Sobre todo porque permite anclar distintas capas de significados y referencias en un mismo plano.

5. Proceso por medio del cual compartimos nuestros conocimientos con otros sujetos en el mundo de vida, y a partir del que se construyen las significaciones sociales y el interaccionismo simbólico.

6. Arte en acción, más que representaciones, se trata de vivencias que destacan la vinculación del arte y la vida. Tienen forma abierta, sin principio ni fin, y de carácter efímero, ya que se producen una vez y desaparecen para siempre.

Cuando afirma que la tierra necesita muchas lenguas para decirse y no la maldición de un Dios cristiano que se enojó con los hombres.

Es un movimiento desclasificador que le permite incluso entender los procesos de blanqueamiento como estrategias de sobrevivencia: hay que aprender ahí quién se apropia de la fuerza y no quien se regodea en la lástima o quien “deja de ser puro”.

La noción que Silvia trabaja para esta epistemología, que no deja de ser una práctica descolonizadora⁷ es lo Ch’ixi, una versión de la noción de *abigarrado*, que conceptualiza el sociólogo René Zavaleta Mercado (Zavaleta, 1979), y que permite hablar más allá de las identidades emblemáticas de la etnopolítica aura, para hacer polisémicas las palabras. También puede concebirse como una suerte de “episteme propia”, capaz de incluir términos no lineales, incluso opuestos, más bien zonas de conflicto y encuentro, nuevos puntos de partida.

Recuperando las ‘recetas’ de Silvia, en ese “tembladeral”, aplica procedimientos que apoyan: con el *flash back* y el *déjà vu*, la “etnografía desconocida” vuelve sobre los pasos de la memoria colectiva, como una serie de montajes que se actualizan según los flujos y reflujos de las luchas; pero que se despliegan como lenguajes propiciatorios de justicia. “Hay una guía que nos hacemos y que tiene que ver con los pensamientos producidos justamente en momentos de peligro”. El montaje nos ofrece una figura poética-astrológica: caminar, conocer, crear. Los verbos de un método en movimiento, con el horizonte de una “artesana intelectual”, que no permite la expropiación del debate sobre la idea misma de que es otra mirada sobre la totalidad.

Se forja así la imagen, que a la vez que se crea es interrogada y deviene teoría, o búsqueda no de explicación sino de des-cubrimiento. No hablamos de ilustración, exige una confianza en la autonomía de la percepción que se enfoca en mirar con todo el cuerpo;⁸ encontrar la voz propia, de leer a escribir. El mundo al revés, la libertad sólo es un gesto.

Si bien es cierto que la mayor parte de la producción de Silvia Rivera Cucicanqui aborda la continuidad de las lógicas de dominación de las identidades y las culturas indígenas, incluso en contextos en los que supuestamente se ha logrado un reconocimiento formal de la diversidad y del valor de lo indígena, lo que ella re-utiliza como el colonialismo interno estaría operando cual estructura de *habitus*, historia incorpo-

7. Que opera como resistencia al poder hegemónico y el dominio moderno/colonial, expresado éste en sus dimensiones: antropocentrismo, epistemocentrismo, el logocentrismo y la inequidad de género. Asimismo, en la lucha en contra de la subalteridad y la negación de la diferencia.

8. Lo que implica no sólo el conjunto de sentí-pensares ancestrales u originarios, sino las diferentes formas de asumir la corporeidad, como campo de lucha, territorio de las diferencias y campo donde el sujeto expresa su mundo de vida.

rada por los sujetos. Por ello es que arremete contra la ilusión del mestizaje, ¿será más bien un mito? Y a la vez construcción discursiva e ideológica del ciudadano, ya que los pueblos indígenas fueron excluidos de los espacios públicos.

Para reflexionar en torno al posicionamiento epistemológico y político de Cuci-canqui, resulta imprescindible reconocer que su intervención tiene lugar en donde se han acumulado cinco siglos de colonialidad del poder, esto es, una estructura colonial de larga duración; lo que no significa, por supuesto, desconocer la potencialidad de la praxis. Ya que en la contemporaneidad boliviana opera, de manera subyacente, un modo de dominación sustentado en un horizonte colonial de larga data, al que se han articulado, pero sin superarlo ni modificarlo sustancialmente, los ciclos más recientes del liberalismo y el populismo. Estos horizontes han logrado únicamente refuncionalizar las estructuras coloniales de extensa duración, convirtiéndolas en modalidades de colonialismo interno cruciales para explicar la estratificación interna de la sociedad boliviana, sus principales contradicciones sociales, y los mecanismos específicos de exclusión-segregación que caracterizan la estructura política y estatal del país y que están en la base de las formas de violencia estructural más profundas y latentes.

Por ello, como se comentó más arriba, el mestizaje no es sino la exclusión indígena de los derechos y espacios públicos, donde “lo indio” es parte de la modernidad y representa una dinámica de interacciones conflictivas contenciosas, con poderes coloniales a diversa escala. Entonces, en una afirmación con mucho sentido, habla de respetar la capacidad de agencia del sujeto indígena. Para mostrar de qué esta hablando y cómo llevar al cabo esa captación y reconocimiento en el trabajo sociológico, aplica una metodología que le permite expandir la escritura y darle otras dimensiones, se combinan así, ensayo, el documental, la crítica de arte o el comisariado de exposiciones. Insiste en que se trata de una sociología de la imagen, ya que su práctica exige cruzar visualidades y prácticas descolonialistas, a la vez que remarca el potencial de las culturas visuales, a fin de optar por la comprensión de lo social y reactualizar muchos aspectos no conscientes del mundo social.

4.3 Experiencias de montaje creativo: de la historia oral a la imagen en movimiento

Interesa considerar el tránsito, no planeado pero sí deseado, de la autora cuando comenta un proceso un tanto azaroso por diversos géneros de la escritura historiográfica y sociológica, continuando hacia la imagen documental y después al guión y puesta en escena de ficción. Afirmo que sus primeros trabajos en video surgieron vinculados a la historia oral, por ello su pregunta ¿quién escribe la historia oral? Con sus requerimientos de comunicación. Y ella misma advierte que, no obstante, las imágenes van plasmando otro tipo

de expresividades, más de índole personal, en las que asoma el inconsciente en tramas de muerte, envidia, amor y profecías. Confiesa que estas experiencias le confirman que la fluencia y la movilidad son dos condiciones básicas en su quehacer creativo, por lo que se siente plenamente imbricada en el Sur, donde es posible cruzar con cierta libertad las cárceles disciplinarias⁹ para manifestar y poner a la luz su continuidad vital. Y concluye afirmando que el guión de ficción o docu-ficción se han convertido en un constante intento, con fuerte contenido de afecto y al mismo tiempo racional, para continuar indagando en el complejo tejido de lo social, en las condiciones específicas de personajes construidos a partir de sus propios dramas y experiencias de conflicto cotidianos.

Insiste Cusicanqui en que ella ha desarrollado por años un campo que ha denominado Sociología de la imagen, sobre todo por el soporte técnico en el video, con la frescura y creatividad, así como posibilidad de registrar lo que sucede en lugares no tan visibles de Bolivia. Su planteamiento no es para cerrar diálogos sino para abrir interrogantes que rebasan la simple duda académica. Así, cuestiona, mientras el trabajo indígena sustenta la estructura productiva del país, quienes ostentan el poder lo imponen sobre una ciudadanía ilusoria, que únicamente encubre nuevas formas de racismo y exclusión, que renuevan las estructuras de dominación y colonialismo interno.

No deja de reconocer, y a la vez enlazar su trabajo, en el desnudamiento de la trama étnica de la dominación, a partir de una matriz colonial que atraviesa la contemporaneidad de la sociedad boliviana, impulsado por el cine de Sanjinés y el Álbum de dibujos de Melchor María Mercado. De ahí que el horizonte colonial de nuestro inconsciente colectivo, haya también surgido con fuerza cuando Silvia Rivera coincidió con protestas sociales expresadas en el bloqueo de caminos, a mediados de los ochenta. Este y otros episodios conflictivos le permitieron a Cusicanqui confirmar las ideas de René Zavaleta acerca de la crisis social como un momento de disponibilidad cognoscitiva, que posibilita “ver las heridas antiguas”, las que, como evoca Octavio Paz, “manan sangre todavía” (Paz, 2008). Así, un pasado remoto emerge vivo y persistente, imágenes atávicas suben a la superficie y actúan, de muchos modos la furia de los tiempos se desata. Este es el tipo de conocimiento, riesgoso y abismal, que le ha deparado la historia oral, y con ello encontró además, paradójicamente, los límites de la escritura.

El dispositivo de la oralidad se parece más al psicoanalítico, la vinculación del escucha pone enfrente a un mínimo de dos personas, portadoras de sus peculiaridades sociales, históricas e individuales. Sus posicionamientos en el diagrama social pueden incluso oponerse. En la vivencia con testimonios, recuerda cómo ha tenido con frecuencia la sensación de moverse a través de estereotipos, que al tiempo de conversar

9. Foucault (2005) lo estudio, denunció y generó una genealogía que ha servido de pauta para analizar las distintas formas de disciplinamiento-sometimiento, incluida la colonización.

comienzan a ser desmontados. Sin prisa, el diálogo va tejiendo puentes sobre brechas de clase, de *habitus* cultural y generacional. Las percepciones entre interrogadores e interrogados se transforman en un proceso largo donde termina por aflorar un “nosotros” cognoscente e intersubjetivo. Y la pregunta brota al paso, ¿qué papel juega en ello nuestra voz? ¿Qué efectos provoca nuestra escucha? ¿Qué tanto puede modificar, desde su localización-distinta, a la voz que está escuchando? Y hasta donde no ese sujeto invade a su vez a la persona que escucha?

Las anteriores reflexiones vienen al caso si consideramos que hay quienes piensan que el ejercicio de la historia oral es pasivo, como si se tratara tan solo de encender la grabadora y transcribir los testimonios, con el propósito de ilustrar temas con frecuencia cocinados en el gabinete. Esta desvalorización de la práctica de la historia oral es harto frecuente en muchas ONG que pretenden practicar una especie de “populismo” retrospectivo, en el que la memoria de viejas sumisiones se canaliza hacia un discurso del lamento. En tales casos, la pasividad encubre manipulaciones más sutiles, que refuerzan nuevos diagramas de poder. A contracorriente de esa tendencia, el trabajo de la historia oral ha resultado más humilde y a la vez ambicioso.

En un único libro, junto con Zulema Lehm (Rivera y Lehm, 1988), han logrado plasmar la experiencia de cinco años de escucha activa, densa y llena de meandros y altibajos, incluso de traumas y dolores revividos, que las fue enfrentando a la posibilidad de ser interpeladas, cuestionadas y transformadas, no sólo en su comprensión teórica de las cosas, sino en un sentido más vital de la experiencia intersubjetiva. Y esto no se hubiera logrado sin descubrir los puentes (pliegues) hacia un tiempo que no es el nuestro, pero también hacia experiencias de vida marcadas diversamente por una articulación con el trabajo manual. Esa práctica, que puede nombrarse como ‘ética del trabajo’ se fue internalizando en su práctica a través de la artesanía del montaje, logrando un libro que asemeja un epitafio. El acompañamiento de esos entierros de los viejos luchadores anarquistas ha sido un trauma que le fue revelando también la inutilidad de las palabras y los límites de la escritura para capturar, aunque sea fugazmente, el auténtico chispazo de esas vidas.

Para Rivera Cusicanqui es una lógica: crear es descubrir. La de ella y Zulema era una lectura peculiar del anarquismo, marcada por experiencias generacionales que iban de las revueltas universitarias de fines de los sesenta, a la impronta katarista-indianista de los ochenta.¹⁰ Se buscaba comprender al anarquismo como una colectividad azarosa, nutrida de los azares de la muerte. La muerte los dejó vivir y ese

10. Movimiento surgido, principalmente, para recuperar la identidad política del pueblo aimara. Se centró en dos luchas, ya que: 1) el legado-dominio colonial permanece, aún después de las guerras de independencia, y 2) que la mayoría de la población boliviana es indígena. Es decir, lucha de clases y como etnia.

destino de sobrevivientes los colocaba en una situación muy especial. Si bien no eran cabalmente un grupo formado, y no dejaban de haber entre los integrantes diversas diferencias y desavenencias, que al hurgar en el pasado salían nuevamente a la luz haciendo estallar innumerables discusiones, en ocasiones conflictivas. No obstante, durante las semanas y años de conversación semanal el diálogo establecía puentes, unas voces eran más frecuentes que otras, aparecían temas que provocaban su inquietud, mientras otros tenían aspecto trivial y hasta gastado. Incluso había estilos narrativos, formas de contar las cosas que parecían sugerentes, unas más que otras. Entre ellas, surgió la idea-ilustración de la perfecta utopía anarquista: una sociedad sin dios, sin ley ni rey, donde no hay matrimonio ni propiedad privada.

Y por ello el reconocimiento de la intervención que genera el montaje en la narrativa oral, transformándola radicalmente en su paso a la escritura. Siguiendo la afirmación de Sontang, de que crear es descubrir (Sontang, 2005), no cabe duda que el ejercicio del montaje de testimonios, como lo han practicado Silvia y colaboradoras, ilustra muy bien ese nexos. Por ello, en el diálogo, pero asimismo en el montaje hay como un alambique de las autoras, producto de su personalidad creativa y teórica, pero igualmente de su experiencia vivida. Puede afirmarse que trabaja con materiales heterogéneos y produce combinaciones extrañas. Descubre una suerte de patrón secreto, un diagrama subyacente en el cual la historia pasada encuentra nuevos sentidos al ser confrontada con los dilemas y experiencias del presente.

Es cierto que el montaje creativo, más que en la ficción, trabaja aquí, como en la historia oral, seleccionando ejes temáticos con base en un registro libre muy vasto. La diferencia entre documento y puesta en escena es muy tenue. Las personas entrevistadas, en mayor o menor medida, enfrentan a la cámara poniendo en escena su relato, desordenando y reordenando el esquema de la entrevista con salidas y giros inesperados. Así, con la metáfora de la piedra, y manejando la idea de una piedra rota, los injustamente muertos, los inocentes masacrados, no hablan desde las fisuras del tiempo acerca del daño irreparable que la colectividad sufre al quedar impunes esos crímenes, así como de la herida moral que inflige el cinismo de los poderosos.

Se trata de la ‘inutilidad’ de las palabras y las denuncias, lo que ha llevado a Rivera Cusicanqui a captar de otra manera la indignación moral colectiva y plasmarla por medio del montaje creativo, en un documento finalmente inocente, ya que el video en Bolivia ni se exhibe y menos aún discute; aunque mas ‘libre’ que la escritura de los riesgos de la manipulación. En este punto subraya que uno de los motivos de su alejamiento de la escritura sociológica ha sido la facilidad con la cual el conocimiento racional se incluye en las legitimaciones del poder. Y señala que justo lo que ha sucedido con su libro *Oprimidos pero no vencidos* (Rivera, 2010) muestra el problema, ya que fue objeto de una apropiación reformista por parte de una generación de intelectuales

de lo “pluri-multi”, que la llevó a comprender más aún las capacidades retóricas de las élites y de su ambiciosa flexibilidad para convertir la culpa colectiva en retoques y maquillajes a una matriz de dominación que se renueva así en su dimensión colonial.

De ahí que su tránsito a la imagen en movimiento lo que busca es escapar a esa fórmula de cooptación, prefiriendo un diálogo directo con un público amplio y heterogéneo, cuyas identificaciones, filias y fobias espera provocar.

FUENTES

- Achugar, Hugo (1997), “Leones, cazadores e historiadores, a propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, núm. 180, julio-septiembre, pp. 379-387.
- Azuara, Iván (2011), “Resonancias zapatistas en el ámbito científico: ¿otra forma de hacer ciencia es posible?”, en Kristune Vanden Berghe *et al.*, *El EZLN y sus intérpretes. Resonancias del zapatismo en la academia y en la literatura*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, pp. 23-54.
- Barriandos, Joaquín (2008), “Apetitos extremos. La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias”, en Transversal. Epcp. Sitio Web.
- Barthes, Roland (2012), *El grado cero de la escritura* [1953], México, Siglo XXI.
- Benjamin, Walter (2011), *Destino y carácter* [1921], Brasil, Universidade da Beira Interior, Covilhã.
- _____ (2008), *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal.
- _____ (2007), *Conceptos de filosofía de la historia* [1970], La Plata, Argentina, Terramar.
- _____ (1990), *El origen del drama barroco alemán*, España, Taurus.
- Berger, John (2002), *Modos de ver*, Madrid, Gustavo Gilli.
- Borda, Fals (1983), “El problema de la tierra” [1953], Suplemento Literario de *El Tiempo*, Bogotá, septiembre, 6, 13 y 20.
- Castro-Gómez, Santiago (2007), “El capítulo faltante del Imperio. La reorganización posmoderna de la colonialidad en el capitalismo posfordista”, en Mónica Zuleya *et al.* (eds.), *¿Uno solo o varios mundos? Diferencia, subjetividad y conocimientos en las ciencias sociales contemporáneas*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores y Santiago, Universidad Central.
- De Certeau, Michel (1995), *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, México, Universidad Ibero Americana-Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.
- Evans, Jessica y Stuart Hall (2005), “¿Qué es la cultura visual?”, *Cuadernos de teoría y crítica. El giro visual de la teoría*, núm. 2, Valparaíso, pp. 91-102.
- Foucault, Michel (2005), *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI.
- Freire, Paulo (1985), *Pedagogía del oprimido*, Montevideo, Tierra Nueva-México, Siglo XXI Editores.
- Geertz, Clifford (2005), *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 13a. reimp.
- Grosfoguel, Ramón (2007), “Implicaciones de las alteridades epistemológicas en la redefinición del capitalismo global”, en Mónica Zuleta *et al.* (eds.), *Uno solo o varios mundos. Diferencia, subjetividad y conocimientos en las ciencias sociales contemporáneas*, Bogotá/Santiago, Siglo del Hombre Editores/Universidad Central.

- Gruzinski, Serge (2003), *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a 'Blade Runner' (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- León, Christian (2012), "Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales", *AISTHESIS*, núm. 51, Santiago de Chile, Instituto de Estética-Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 109-123.
- _____ (2009), "Biopolítica, cine y otredad", *Retrovisor* 4, Quito.
- Mignolo, Walter (2002), "Potencial epistemológico de la historia oral: algunas contribuciones de Silvia Rivera Cusicanqui", en Daniel Mato (compil.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Caracas, CLACSO.
- Mills, Charles W. (1997), *La imaginación sociológica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (2008), *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra.
- Rivera, Silvia (2015), *Sociología de la imagen. Miradas Chixi desde la historia andina*, Buenos Aires, Tinta Limón.
- _____ (2010), *Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado Aymara y Quechwa 1900-1980*, La Paz, Bolivia, La mirada salvaje.
- _____ (1999), "Sendas y senderos de la ciencia social andina", *Dispositio*, vol. 24, núm. 51, Crítica Cultural Latinoamericana: Paradigmas globales y enunciaciones locales, pp. 149-169.
- _____ (1988), *Los artesanos libertarios y la ética del trabajo*, La Paz, Bolivia, Ediciones THOA.
- Said, Edward W. (1996), *Representaciones del intelectual* [1994], Barcelona, Paidós.
- Sontang, Susan (2005), "El mundo de la imagen", *Sobre la fotografía*, Bogotá, Alfguara.
- Von Uexküll, Jacob (1990), *Ideas para una concepción biológica del mundo. Ideas para el siglo XX*, Madrid, Calpe.
- Zapata, Claudia (2007), "Desplazamientos teóricos y proyectos políticos en la emergente historiografía mapuche y aymara", *Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas*, versión online, núm. 9, Mendoza, enero-diciembre, pp. 1-11.
- Zavaleta, René (1979), *El poder dual*, México, Siglo XXI.

AUTORES

JOSÉ MARÍA ARANDA SÁNCHEZ (México, D.F., 1947) es Doctor en Urbanismo por la Universidad Nacional Autónoma de México, en los tres últimos años ha incurrido en el campo de transdisciplinariedad de los estudios visuales, con especial atención a lo que se genera en América Latina. Actualmente funge como Coordinador de Investigación y Posgrado de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México. Docente en las Facultades de Artes, Humanidades y Ciencias Políticas y Sociales. Participa como Responsable Técnico en el proyecto de investigación “Principales orientaciones teóricas de los estudios visuales en América Latina”. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel 2.

ÁLVARO VILLALOBOS HERRERA (Bogotá, Colombia, 1963; naturalizado mexicano en 2003) es Maestro en Artes Visuales y Doctor en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México. Escultor egresado de la Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital de Bogotá. Profesor de tiempo completo de la Facultad de Artes Universidad Autónoma del Estado de México. Su obra consiste en investigaciones, performances e instalaciones que vinculan problemas sociales y políticos al arte. Exhibe individual y colectivamente; publica artículos en revistas especializadas, además de capítulos de libros y libros. Miembro activo en comités científicos de publicaciones internacionales y Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel 1.

ALEJANDRO GARCÍA CARRANCO (Toluca, Estado de México, 1985) es Licenciado en Ciencias de la Comunicación (2009) y Maestro en Estudios Visuales por la Universidad Autónoma del Estado de México (2012). Su labor profesional y académica se ha especializado en fotografía digital. Profesor de tiempo completo adscrito a la Facultad de Artes de la UAEMex, actualmente es Miembro del Cuerpo Académico Espisteme y Visualidad Contemporánea. Ha realizado estancias académicas y de investigación nacionales e internacionales. Su producción visual se ha enfocado principalmente a fenómenos relacionados con la imagen fotográfica en la cultura visual contemporánea.

DOSSIER
DE IMÁGENES



Ilustración 1: *Sin tetas no hay paraíso*, Elisa Fabiola Aguirre Vilchis, 2018.



Ilustración 2: *Lorenzo Muelas, Taita. Senador Indígena Guambiano, Miembro de la Asamblea Constituyente de 1991*, Elisa Fabiola Aguirre Vilchis, 2018.

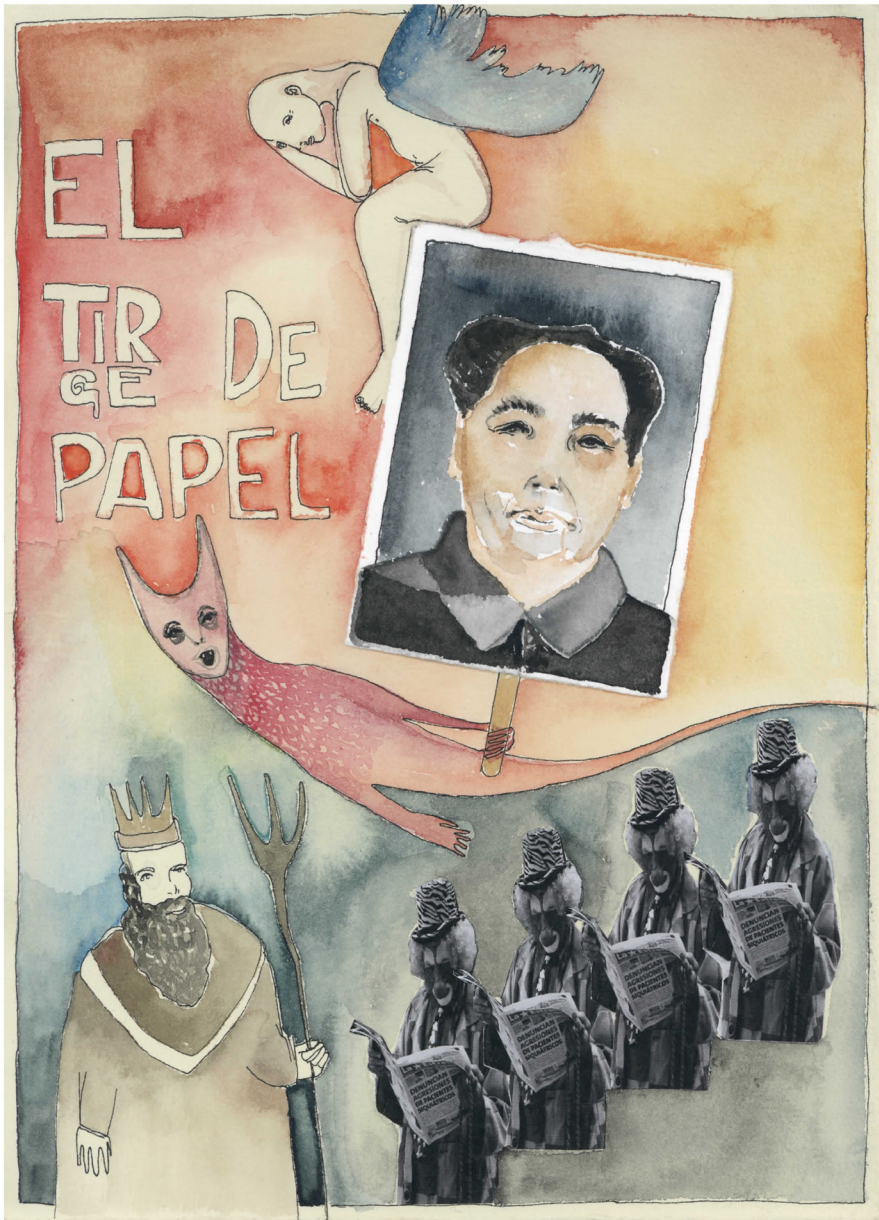


Ilustración 3: *Un tigre de papel*, Elisa Fabiola Aguirre Vilchis, 2018.



Ilustración 4: *La vendedora de rosas*, Elisa Fabiola Aguirre Vilchis, 2018.



Ilustración 5: *La pandilla neoyorkina de los Reapers limpia los restos de un incendio en el Bronx*, Elisa Fabiola Aguirre Vilchis, 2018.



Ilustración 6: *Pista de baile del The Loft a principios de los ochenta*, Elisa Fabiola Aguirre Vilchis, 2018.



Ilustración 7: Jorge “El Padawan”, asistente habitual del Patrick Miller, Elisa Fabiola Aguirre Vilchis, 2018.



Ilustración 8: *Chromeo: White Women*, Elisa Fabiola Aguirre Vilchis, 2018.



Ilustración 9: *Silvia Rivera Cusicanqui*, Elisa Fabiola Aguirre Vilchis, 2018.



Ilustración 10: *Disidencia y feminismo comunitario*, Elisa Fabiola Aguirre Vilchis, 2018.



Ilustración 11: *Un mundo ch'ixi es posible*, Elisa Fabiola Aguirre Vilchis, 2018.



Ilustración 12: *Un llamado a repolitizar la vida cotidiana*, Elisa Fabiola Aguirre Vilchis, 2018.

La versión PDF de esta primera edición de *Aproximaciones críticas a los estudios visuales en América Latina*, de la autoría de José María Aranda Sánchez, Álvaro Villalobos Herrera y Alejandro García Carranco, se terminó de editar el 14 de junio de 2019. Fue una coedición entre la editorial Casa Aldo Manuzio, S. de R.L. de C.V., y la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados, a través de la Dirección de Difusión y Promoción de la Investigación y los Estudios Avanzados. Cuidado ortotipográfico: Piedad Liliana Rivera Cuevas.

Aproximaciones críticas a los estudios visuales en América Latina es el primer resultado de la Investigación "Principales orientaciones teóricas de los Estudios visuales en América Latina", financiado por la Universidad Autónoma del Estado de México, clave 4312/2017/CI, donde se exponen cuatro perspectivas que abordan diversas aproximaciones a este campo de problemas transdisciplinarios. Es un trabajo colectivo que busca identificar aquellas *formas de hacer* en la visualidad contemporánea de nuestro sub-continente. En tal sentido, lo que más interesa en este primer volumen es abrir el espectro a distintas elaboraciones teóricas, pero también creaciones artísticas, privilegiando el análisis de las lógicas internas a cada mirada y resaltando aquellas autorías que ofrecen mayor polémica y reflexión. No dudamos en esperar que sea el lector crítico quien finalmente otorgue relevancia a esta intención.