



malajidea

cuadernos de reflexión



malas ideas

cuadernos de reflexión

malaidea: cuadernos de reflexión

Número 4, septiembre 2012

Revista cuatrimestral de Ciencias Sociales

Quito-Ecuador

ISSN 1390-6453

Consejo Editorial

Kintia Moreno

Paola Sánchez

Carlos Celi

Consejo Asesor

Soledad Chalco

Edición

Jeanneth Cervantes

María Fernanda Auz

Portada

Gonzalo Sánchez

Diseño

Fabrizio Moreno Salas

Fotografías portada

Manuel Kingman. Rótulos de Carlos Araujo
(1937-2010) artista de Machachi.

Traducción

Marcelo Kohn

Los artículos presentados en esta publicación no representan necesariamente la visión del Consejo Editorial, sin embargo corresponden a la línea editorial de *malaidea*. El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores.

Para comunicarte con nosotros:

malaidea.reflexion@gmail.com

En facebook: *malaidea cuadernos de reflexión*

Impresión: Artes Gráficas Silva

Mallorca N24-257 y Güipúzcoa, Quito

Se autoriza la reproducción total o parcial de los contenidos de esta publicación siempre que se cite expresamente la fuente.

malaidea	7
editorial	9
malpensando	
representaciones de lo popular	
Notas sobre la desconstrucción de «lo popular» <i>Stuart Hall</i>	15
Los orígenes sociales y étnicos de las clases populares <i>Hernán Ibarra</i>	30
Aproximaciones al Cinema B ecuatoriano <i>Juan Pablo Pinto</i>	40
¿Música popular o músicas populares? <i>Lorena Ardito Aldana</i>	59
Arte popular ¿Quién lo legitima? <i>Entrevista a Manuel Kingman</i>	81
La cumbia y sus provocaciones <i>Pablo Semán</i>	91
La revancha de lo Pirata: CD, comercio informal y lucha por el orden simbólico <i>Carlos Celi y Paola Sánchez</i>	98
Cultura popular y resistencia: apuntes propositivos descolonizantes <i>Fabián Usina Usina</i>	117

Comida y colonialidad: tensiones entre el proyecto hegemónico moderno y las memorias del paladar <i>Adolfo Albán</i>	133
--	-----

producción ecuatoriana

Prohibido prohibir lo Kitschpe <i>Huilo Ruales</i>	151
---	-----

américa latina

Filosofía y emergencia social La trayectoria intelectual de Arturo Andrés Roig <i>Marisa Muñoz</i>	159
--	-----

colonialidad

El debate por la perspectiva decolonial <i>Alex Schlenker</i>	169
--	-----

género y violencia simbólica

La Paca: una de las reinas de la noche <i>Janneth Cervantes</i>	191
--	-----

comentarios al dossier

Alejandro Moreano: un homenaje necesario <i>Alicia Ortega</i>	209
--	-----

malpensantes	219
---------------------------	-----

En este número, *malpensando* presenta una serie de artículos que pretenden discutir cómo desde diversos espacios se ha pensado lo “popular”, partiendo de entender a esta categoría, no como un todo homogéneo –error en el que históricamente han caído muchos de los estudios realizados sobre los sectores populares– sino de forma polisémica. De allí, el punto central de análisis no de estos sectores, sino quienes han realizado un acercamiento desde diversas esferas a esta problemática. Hacemos explícito que el intento de trabajar en este número se encamina a tratar de develar las miradas, los mitos, los estigmas, contruidos sobre lo popular: ya sea la versión contestataria *per se*, o las lecturas que lo promueven como aquello de lo que hay que alejarse para “garantizar” el “desarrollo” de las sociedades.

En la apuesta por abordar las múltiples problemáticas –desde diversas voces– en los números de *malaiidea* de este año, mantenemos nuestra intención de hacerlo desde una mirada latinoamericana; por ello, en esta ocasión encontramos textos de Chile, Argentina y Colombia que *malpiensan* las mismas inquietudes que nos han motivado a proponer el debate acerca de las *representaciones de lo popular*.

En *producción ecuatoriana*, Huilo Ruales Hualca presenta un artículo en la misma línea del tema central, haciendo una lectura sobre las miradas que se hacen de Delfín Quishpe. Creemos que cuando aparecen textos como éste la academia tradicional se queda corta, ya que muy pocas veces puede dar cuenta –con la profundidad y precisión con la que lo hace Ruales– de aquello que hemos llamado “la identidad ecuatoriana”; fuere lo que esto fuere, Huilo logra atrapar mucho de ésta en sus líneas al evocar cariños/desprecios, odios y amores, sacudiendo nuestra mente. Instala su texto para zarandear sacrilegamente algunos supuestos cimientos curuchupas instaurados en nuestra cotidianidad. La prosa de este autor es contundente y sirve para remecer a buena parte de nuestra academia, a la que además le hace falta una dosis de autocrítica y estilo.

En la sección *américa latina* presentamos un artículo sobre Arturo Andrés Roig, el que da cuenta, no solo de su recorrido intelectual por varias universidades de

América Latina, sino que –sobre todo– realiza un acercamiento a los horizontes de su pensamiento crítico, así como a su compromiso ético-político presentes en su filosofía, desde donde develó las políticas epistémicas hegemónicas e intereses escondidos en discursos estériles y contraposiciones falaces. Tras su partida, Andrés Roig deja un valioso legado para el análisis de los múltiples conflictos que se han desarrollado en el continente, pero sobre todo, un invaluable sentido de humanidad que caracteriza su propuesta filosófica.

En *colonialidad* nos acercamos a los debates generados en torno a la perspectiva decolonial en relación a la modernidad-capitalista. El texto nos lleva a comprender a la modernidad como un proceso/discurso civilizatorio que se ha manifestado, históricamente, en una colonialidad entendida como un modo de dominación y explotación. Para posteriormente esbozar una propuesta desde lo periférico/intersticial/popular, como punto de partida para definir un marco teórico y metodológico que permita abordar de forma crítica las representaciones sobre género, clase y etnia.

Comprender lo *Drag Queen* como un espacio que politiza el cuerpo a partir de la caricaturización, que transgrede la visión de género naturalizada, es lo que nos presenta el artículo de *violencia simbólica y sexualidades*. A partir del análisis de la obra teatral *“La Paca”*, la autora hace una lectura del proceso de representación de una identidad oscilante, que va de lo masculino a lo femenino y viceversa; expresión artística, que por lo demás, se encuentra relegada de la cultura oficial, puesto que este tipo de teatralidad es concebida por la sociedad como un área de degradación de la identidad heteronormativa, ya que deconstruye el estereotipo tanto masculino como femenino, provocando así diversos sentidos en torno a la concepción identitaria del ser varón o mujer.

Las lecturas sobre lo “popular” han posicionado un sinnúmero de visiones, muchas veces contrapuestas; en algunos casos, en tanto aquello que hay que reivindicar como lo auténtico, o por el contrario, lo que se tiene que descalificar por masivo o definitivamente poco contestatario, “aquello que hay que dejar de ser” (Monsiváis) en sociedades como las nuestras con vínculos profundamente clasistas, racistas y sexistas. Por otro lado, también ha servido como receptáculo para justificar relaciones asimétricas de dominación.

A “lo popular” suele relacionárselo directamente con “el pueblo” y viceversa. Desde nuestra perspectiva, y recuperando a Stuart Hall, no es posible pensar estas categorías como un todo homogéneo, con una identidad estática, o un espacio esencial al que se tenga que “descubrir” y hacer salir de vez en cuando al escenario. Consideramos, por el contrario, que hay que evidenciar las cambiantes y desiguales relaciones de fuerza que definen a éste en el campo de la lucha simbólica. Lo popular, en esta medida, no puede ser visto desde un esencialismo que niega su configuración histórica en las disputas tanto internas como en las relaciones que se establecen con otros sectores sociales.

La cultura popular constituye uno de los escenarios de esta lucha simbólica, que pone en evidencia el movimiento permanente de contención y cambio frente a las culturas hegemónicas. En varias ocasiones se ha visto a la cultura popular como la muestra clave de los tradicionalismos conservadores, negando con ello los procesos de re-significación que estos desarrollan como mecanismos, no solo de relacionamiento con el poder, sino de sobrevivencia frente a la dominación. Por otro lado, desde algunos sectores de izquierda, se los ha pretendido enarbolar como contenedores de procesos transformadores, pues al ser los sectores populares los más excluidos, se ha asumido que estos son los “sujetos” destinados a la revolución; son –en palabras de movimientos y/o académicos– la “gente chévere” con la que “sí se puede trabajar”; reproduciendo con ello miradas infantilizadoras que terminan por convertirlos en los “buenos salvajes”, los “descontaminados” que han logrado “estar por fuera” de las lógicas de reproducción del capital. El problema radica en que cuando se busca al “verdadero pueblo” este casi nunca asoma, o mejor dicho no asoma bajo los parámetros de quienes lo buscan. En

Fe de erratas

Pedimos disculpas a nuestros lectorxs y a Natalia Sierra por los errores mecanográficos en el tercer número de malaidea. En la página 157, en el pie de página que corresponde al perfil de la entrevistada, debe decir: “Licenciada en Sociología por la Universidad Central del Ecuador. Catedrática de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Activista política de izquierda. Ha publicado varios artículos y ensayos sobre diversas problemáticas sociales, culturales y políticas de Ecuador y América Latina”.

ese sentido, entendemos lo popular como un significativo vacío que puede ser llenado por las intenciones de quienes lo enuncian.

Por ello, consideramos indispensable poner en discusión ¿Cómo y desde dónde se han producido sentidos y nociones sobre lo popular? ¿Cuáles han sido las representaciones hechas sobre lo popular? ¿Quiénes históricamente lo han hecho?

Es evidente que las representaciones, al ser procesos que permiten la construcción de significados, constituyen también un campo de lucha política, económica, social y cultural. Frente a esto, nuestra propuesta es intentar comprender las representaciones de lo popular al interior de circuitos académicos, que pretenden “hacer hablar al pueblo” en un afán de interpretarlo y de poner en su boca aquello que se quiere escuchar de él, como muñecos de ventrílocuo, objetualizándolo –muchas veces– y olvidando que son sujetos que se encuentran al interior de relaciones sociales, y que construyen sentidos y formas de accionar concretas. Lo popular es una categoría histórico-política y por tanto está sujeta a cambios, tanto desde quienes lo enuncian como desde quienes lo viven; el problema consiste en que muchas veces se encuentran con limitaciones para autorepresentarse y en lugar de ser sujetos de la representación se vuelven objetos de la misma.

Estas limitaciones de autorepresentación se han generado por los contextos

estructurales de conformación de nuestras sociedades, en donde la escritura se ha convertido en el elemento central de control y disciplinamiento del cuerpo social. Las construcciones narrativas escriturarias, al ser una instancia exclusiva de ciertos círculos letrados, limitan la posibilidad de reconocer otras formas narrativas y requieren de un proceso de legitimación que solo puede darse en el ocultamiento de “su propia gramática discriminadora” (González, 1996:244).

Sin embargo, lo popular en un sentido socioeconómico es aquello de lo que hay que huir, nadie aspira a ser pobre, a vivir en piso de tierra, oler a pobre; desgraciadamente lo popular, lo pobre, el color de piel, están íntimamente imbricados y no se los reconoce sino en función de cuanto te alejes; visto, claro está, desde la cultura hegemónica. La postura por lo popular es política más que esencia o destino y en ese sentido conocer lo popular implica habitar la calle; deselitizar la academia, salirse de las jaulas de cristal que a punta de indicadores y políticas públicas, sin contacto con la realidad, no logran ver lo que pasa en la calle; apostar por lo popular supone bajarse de la nube de conceptos y aprender a preguntar de manera sencilla pero profunda en un sentido freireano ¿Qué es lo que pasa en la realidad? Lo popular es lo bueno, lo malo, lo plebeyo, lo peligroso, lo prístino, lo bastardo, lo promiscuo, lo santurrón, todo al mismo tiempo; entenderlo supone sumergirse y tratar de comprenderlo en su condición de suje-

tos, algo que la mayor parte de la academia de nuestro país no lo ha hecho.

Varias son las preguntas que inevitablemente nos hacemos cuando escuchamos frases como: “esto no es popular” o, “es la comercialización de lo popular”; entonces, ¿Podemos establecer un límite sobre lo que es o no popular? ¿Quién puede hacerlo? Es indudable que las interpretaciones sobre esta problemática se encuentran matizadas por una condición estructural de clase y de raza. Nos referimos al hecho de que históricamente son las elites intelectuales quienes han “interpretado lo popular” –con un afán de reivindicación, o por el contrario, intentando justificar las distancias simbólicas con los sectores populares–, pues son los que en muchos casos han elaborado un entramado teórico que intenta, más que la comprensión de las tensiones, la construcción de una autoreferencialidad que permite su propia legitimación.

Efectivamente, el juego central del control escriturario radica en la posibilidad de nombrar lo que se desea –o conviene– nombrar, generando con ello, una autoreferencia que no requiere ser explicitada –de allí por ejemplo que existan un sinnúmero de estudios sobre los sectores populares, pero muy pocos sobre las clases medias o las elites–. Esto termina por construir sentidos comunes que limitan un acercamiento a lo popular, en tanto concepto polisémico que adopta distintos sentidos dependiendo de quienes lo enuncian.

Los conflictos permanentes en las interpretaciones de lo “popular”

La ambivalencia en las interpretaciones que se han hecho sobre lo “popular” en el país, fluctúan en un encasillamiento de formas folklorizadas, a partir de muchos discursos nacionalistas que ven en ellas “las raíces de lo nuestro”, constituyéndose en una forma de vaciar sus contenidos históricos, despojándolos de un tiempo-espacio y ocultando –aquello que Pratt denomina como– la “lucha por el poder interpretativo”; es decir, la posibilidad que estos tienen para subvertir los signos de la dominación.

Esta folklorización que pesa tanto en las miradas de académicos e intelectuales, termina ubicando a las múltiples transformaciones sociales que los sectores populares han tenido, como la pérdida de su “identidad”, como si esta fuera un hecho estático, permanente e inamovible. De esto se desprende una segunda mirada, aquella que los ubica desde una lectura de la “cultura de masas”, colocándolos dentro del circuito pop y convirtiendo a sus expresiones culturales, como mero reflejo de los procesos de globalización que definen al consumo como elemento central en los procesos culturales.

La tecnocumbia es el más claro ejemplo de esta noción. Para muchos sectores de las clases medias: “es necesario dejar de financiar eventos con tecnocumbieras que tienen dos trapos encima, porque hay que empezar a educar a la gente”, son expresiones de algunos

funcionarios del Ministerio de Cultura; “porque además cantan con pista”, responden para argumentar el primer enunciado, otros sectores de las clases medias articuladas al mundo artístico. Como diría Pablo Seman –en un texto que presentamos en este número– sin abandonar el necesario análisis desde la crítica musical, que implicaría poner atención en la propia producción creativa –que por lo demás también corresponde a definiciones sociales–, este tipo de aseveraciones corresponden fundamentalmente a parámetros clasistas de lo estético. De donde devienen aquellas “intenciones” por “educar al pueblo” la pregunta es: ¿Educar en qué? ¿En reconocer a los *Pibes Chorros* –porque son argentinos–, pero batracear a Patty Ray porque es *chola ecuatoriana*? Porque habrá que ser realistas, a los conciertos de cumbia villera en Ecuador asisten los hijos de las clases medias que asumen a este grupo dentro de lo *in*, pero muy difícilmente asistirán a un concierto de tecnocumbia ecuatoriana, porque esto es “gusto del populacho”.

Lo estético es político, y el gusto no es un hecho “natural”, sino una construcción socio-cultural que permite comprender la *distinción* intra e inter

clasista, que resulta de un proceso hegemónico que naturaliza el gusto de los sectores dominantes, convirtiéndolo en *gusto legítimo*.

... *la chicha, la tecnocumbia, sicarios manabitas, pollito, Patty Ray, Delfín Quishpe, los “agachados”,* en definitiva, este dossier debería venir con soundtrack, películas, olores, y chance de guatita incluidos... porque lo popular es lo que hay... fuera de estereotipaciones, prejuicios y moralinas... fuera de esas múltiples representaciones que se hacen en su nombre, cuando más bien, de lo que se trata es de dar cuenta de... y mirar las tácticas y estrategias de los desposeídos que permanentemente se reinventan y nos reinventan para hacer esta realidad menos horrorosa y un tanto más llevadera, porque no hay nada que enseñar en términos de supervivencia y si, mucho que aprender.

En esa medida, la propuesta de este número consiste en provocar desde distintas miradas y espacios, una discusión que permita dar cuenta de cómo se construyen esas representaciones de lo popular, reflexionar cómo se constituye el campo de batalla por el control de los significantes y en lucha de clases simbólico-fáctica que se da en la cultura y por la cultura.

malpensando

representaciones de lo popular

notas sobre

la desconstrucción de «lo popular»*

Stuart Hall**

Resumen

Stuart Hall, para realizar el estudio de la base y de la transformación de la cultura popular parte de evidenciar la lucha en torno a la cultura del pueblo trabajador, las clases obreras y los pobres en la transición hacia el capitalismo agrario y luego en la formación del capitalismo. El texto da cuenta de varios de los debates que se han dado alrededor del estudio de la cultura popular, pues han oscilado entre dos polos: contención y resistencia. Se detiene en los cambios en la relación entre el pueblo y la concentración y expansión de los nuevos aparatos culturales, en cómo las industrias culturales tienen el poder de adaptar y reconfigurar constantemente lo que representan, para imponer e implantar definiciones de nosotros mismos que se ajusten a las descripciones de la cultura dominante. Finalmente, Hall, pone énfasis en mostrar que lo que cuenta en este debate es la lucha de clases en la cultura y por la cultura.

Palabras clave: cultura popular, representación, hegemonía, lucha de clases.

Abstract

Stuart Hall studies the basis and transformation of popular culture and he starts by identifying the struggle over the culture of working people, the working classes and the poor in the transition to agrarian capitalism and then in the formation of capitalism. The text gives an account of a number of debates that have taken place on the study of popular culture, having oscillated between two poles: containment and resistance. He stops to consider the changes in the relationship between the people (el pueblo) and the concentration and expansion of new cultural apparatuses, as to how cultural industries have the power to constantly adapt and reconfigure what they represent in order to impose and implement definitions of ourselves that fit descriptions of the dominant culture. Finally, Hall gives emphasis to show that what counts in this debate is the class struggle within culture and for culture.

Keywords: popular culture, representation, hegemony, class struggle.

* Publicado en Samuel, Ralph (ed.), *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica, 1984.

** Teórico Cultural y Sociólogo jamaicano, es uno de los principales referentes de los Estudios culturales, junto a Raymond Williams, Richard Hoggart y E. P. Thompson. Ha sido presidente del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham entre 1968-1979. Fundador de las revistas de izquierda: *The New Reasoner* y *New Left Review* (1959-61).

Primeramente, quiero decir algo acerca de las periodizaciones en el estudio de la cultura popular. La periodización plantea aquí problemas difíciles; yo no se la ofrezco a ustedes sencillamente como una especie de gesto para con los historiadores. ¿Son en gran parte descriptivas las rupturas importantes? ¿Nacen principalmente del seno de la propia cultura popular, o de factores que son ajenos a ella pero la afectan? ¿Con qué otros movimientos y periodizaciones se vincula más reveladoramente la «cultura popular»? Luego deseo hablarles de algunas de las dificultades que me ocasiona el término «popular». Tengo

casí tantos problemas con «popular» como con «cultura». Cuando se unen los dos términos, las dificultades pueden ser horribles.

Durante la larga transición hacia el capitalismo agrario y luego en la formación y evolución del capitalismo hay una lucha más o menos continua en torno a la cultura del pueblo trabajador, las clases obreras y los pobres. Este hecho tiene que ser el punto de partida de todo estudio, tanto de la base como de la transformación de la cultura popular. Los cambios de equilibrio y de las relaciones de las fuerzas sociales durante la citada historia se manifiestan, una y otra vez, en las luchas en torno a las formas de la cultura, las tradiciones y los estilos de vida

de las clases populares. El capital tenía interés en la cultura de las clases populares porque la constitución de todo un orden social nuevo alrededor del capital requiera un proceso más o

menos continuo, pero intermitente, de reeducación en el sentido más amplio de la palabra. Y en la tradición popular estaba uno de los principales focos de resistencia a las formas por medio de las cuales se pretendía llevar a término esta «reforma» del pueblo. De ahí que durante tanto tiempo la cultura popular haya ido vinculada a cuestiones de tradición, de formas tradicionales de vida y de ahí que su

«tradicionalismo» se haya interpretado equivocadamente tan a menudo como fruto de un impulso meramente conservador, que mira hacia atrás y anacrónico. Lucha y resistencia, pero también, por supuesto, apropiación y expropiación. Una vez y otra, lo que estamos viendo en realidad es la destrucción activa de determinadas maneras de vivir y su transformación en algo nuevo. «Cambio cultural» es un eufemismo cortés que disimula el proceso en virtud del cual algunas formas y prácticas culturales son desplazadas del centro de la vida popular, marginadas activamente. En vez de limitarse a «caer en desuso» a causa de la Larga Marcha hacia la modernización, las cosas son activamente

En sentido «puro», la cultura popular no consiste en las tradiciones populares de resistencia a estos procesos, ni en las formas que se les sobreponen. Es el terreno sobre el que se elaboran las transformaciones.

apartadas para que otra pueda ocupar su lugar. El magistrado y la policía evangélica tienen, o deberían tener, en la historia de la cultura popular, un lugar más «de honor» que el que generalmente se les ha concedido. Aún más importante que el anatema y la proscrición es ese elemento sutil y escurridizo al que llamamos «reforma» (con todos los matices positivos e inequívocos que el término lleva hoy día). De un modo u otro, «el pueblo» es con frecuencia el objeto de la «reforma»: a menudo por su propio bien, desde luego, «en beneficio suyo». Hoy en día la lucha y la resistencia las entendemos bastante mejor que la reforma y la transformación. Pese a ello, hay «transformaciones» en el corazón del estudio de la cultura popular. Me refiero al trabajo activo en tradiciones y actividades existentes, la reelaboración activa de las mismas, de manera que salgan de un modo distinto: parecen «persistir», pero, de un período a otro, pasan a ocupar una relación diferente con las formas de vivir de la gente trabajadora y sus formas de definir sus relaciones mutuas, sus relaciones con «los demás» y con sus condiciones de vida. La transformación es la clave del largo y prolongado proceso de «moralización» de las clases laborales, «desmoralización» de los pobres y «reeducación» del pueblo. En sentido «puro», la cultura popular no consiste en las tradiciones populares de resistencia a estos procesos, ni en las formas que se les sobreponen. Es el terreno sobre el que se elaboran las transformaciones.

En el estudio de la cultura popular deberíamos empezar siempre por aquí:

con el doble ruego de la cultura popular, el doble movimiento de contención y resistencia, que siempre está inevitablemente dentro de ella.

El estudio de la cultura popular ha tendido a oscilar desordenadamente entre los dos polos alternativos de esa dialéctica: contención/resistencia. Hemos experimentado algunas inversiones notables y maravillosas. Pensemos en la revolución verdaderamente importante de la comprensión histórica que ha venido después de que la historia de la «buena sociedad» y la aristocracia *whig* de la Inglaterra del siglo XVIII quedara trastornada al añadirse la historia del pueblo turbulento e ingobernable. Con frecuencia, las tradiciones populares de los pobres trabajadores, las clases populares y los «elementos disolutos y desordenados» del siglo XVIII parecen ahora formaciones virtualmente independientes: toleradas en un estado de equilibrio permanentemente inestables en tiempos relativamente pacíficos y prósperos; sujetas a excursiones y expediciones arbitrarias en tiempos de pánico y crisis. Sin embargo, aunque formalmente éstas eran las culturas de la gente «fuera de las murallas», más allá de la sociedad política y del triángulo del poder, de hecho nunca estuvieron fuera del campo más amplio de las fuerzas sociales y las relaciones culturales. No sólo presionaban constantemente a la «sociedad»; estaban vinculadas y relacionadas con ella por medio de multitud de tradiciones y prácticas. Líneas de «alianza» además de líneas de división. Desde estas bases culturales, a menudo muy alejadas de las disposiciones de la ley, el poder y

la autoridad, «el pueblo» amenazaba constantemente con entrar en erupción; y cuando así era irrumpía en el escenario del patronazgo y del poder con un estruendo y un clamor amenazadores — con pífanos y tambor, escarapela y efigie, proclama y ritual — y, a menudo, con una notable disciplina ritual y popular. Pero sin llegar nunca a trastornar del todo los delicados lazos de paternalismo, deferencia y terror que le tenían constreñido de manera constante aunque insegura. En el siglo siguiente, allí donde las clases «trabajadoras» y «peligrosas» vivían sin el beneficio de esa fina distinción que tanto ansiaban trazar los reformadores (era una distinción tan cultural como moral y económica: y se dictaron muchas leyes y ordenanzas basadas directamente en ella), algunos campos conservaron durante largos períodos la condición de enclave virtualmente impenetrable. Tuvo que transcurrir casi todo el siglo para que los representantes de «la ley y el orden» — la nueva policía — pudieran adquirir una semblanza de asidero regular y acostumbrado en ellas. Sin embargo, al mismo tiempo la penetración de las culturas de las masas trabajadoras y de los pobres urbanos era más profunda, más continua — y más continuamente «educativa» y reformatoria — en aquel período que en cualquier otro posterior.

Una de las principales dificultades que se interponen a una periodización apropiada de la cultura popular es la profunda transformación que la cultura de las clases populares sufre entre los decenios de 1880 y 1920. Sobre este período quedan aún por escribir historias completas. Pe-

ro, aunque probablemente hay muchos aspectos de detalle que no están bien, creo que el artículo de Gareth Stedman Jones sobre la «reformación de la clase obrera inglesa» en dicho período nos ha llamado la atención sobre algo fundamental y cualitativamente distinto e importante en él. Fue un período de hondo cambio estructural. Cuanto más lo examinamos, más nos convencemos de que en alguna parte de este período se halla la matriz de los factores y problemas de donde nacen nuestra historia y nuestros dilemas peculiares. Todo cambia y no se trata sencillamente de un cambio de las relaciones entre las fuerzas, sino de una reconstitución del terreno de la lucha política. No es pura casualidad que tantas de las formas características de lo que ahora consideramos como cultura popular «tradicional» aparezcan, cuando menos en su distintiva forma moderna, durante dicho período. Lo que ya se ha hecho para los decenios de 1790 y 1840 y se está haciendo para el siglo XVIII es radicalmente necesario hacerlo ahora para el período de la que podríamos denominar la crisis «social imperialista».

La observación general que hemos hecho antes es aplicable, sin reserva alguna, a este período, en lo que se refiere a la cultura popular. No existe ningún estrato independiente, autónomo, «auténtico» de cultura de la clase obrera. Gran parte de las formas más inmediatas de esparcimiento popular, por ejemplo, están saturadas de imperialismo popular. ¿Cabía esperar otra cosa? ¿Cómo podríamos explicar, y qué haríamos con la idea, la cultura de una clase dominada que, a pesar de sus complejas forma-

ciones y diferenciaciones interiores, mantuviera una relación muy especial con una importante reestructuración del capital; la cual mantuviera a su vez una relación peculiar con el resto del mundo; un pueblo atado por los lazos más complejos a una serie cambiante de relaciones y condiciones materiales; que de algún modo se las arreglase para construir «una cultura» en la que no influyese la más poderosa ideología dominante: el imperialismo popular? Especialmente cuando esa ideología — contradiciendo su nombre — fuera tan dirigida a ellos como a la cambiante posición de Inglaterra en una expansión capitalista mundial.

Pensemos, en relación con el asunto del imperialismo popular, en la historia y las relaciones entre el pueblo y uno de los principales medios de expresión cultural: la prensa. Volviendo al desplazamiento y a la superposición, podemos ver claramente cómo la prensa liberal de la clase media de mediados del siglo XIX se construyó sobre el lomo de la destrucción activa y la marginalización de la prensa radical y obrera indígena. Pero, encima de este proceso, tiene lugar, hacia las postrimerías del siglo XIX y principios del XX, algo cualitativamente nuevo en este campo: la inserción activa y en masa de un público obrero desarrollado y maduro en un nuevo tipo de prensa comercial y popular. Esto ha tenido hondas consecuencias culturales: aunque no es, en sentido estricto, una cuestión exclusivamente «cultural». Hizo necesaria la re-

Aquí no se trata únicamente de un cambio en las relaciones culturales entre las clases, sino del cambio en la relación entre el pueblo y la concentración y expansión de los nuevos aparatos culturales.

organización completa de la base y la estructura capitalistas de la industria cultural; el aprovechamiento de nuevas formas de tecnología y procedimientos de trabajo; la instauración de nuevos tipos de distribución que funcionasen a través de los nuevos mercados culturales de masas. Pero, de hecho, uno de sus efectos fue la reconstitución de las relaciones políticas y culturales entre las clases dominante y dominada: un cambio íntimamente relacionado con esa contención de la democracia popular sobre la que parece estar firmemente basada «nuestra democrática forma de vida» actual. Sus resultados siguen palpablemente entre nosotros: una prensa popular, más estridente y virulenta a medida que va gradualmente encogiéndose, organizada por el capital «para» las clases obreras; a pesar de ello, con raíces profundas e influyentes en la cultura y el lenguaje de «nosotros», de los «de abajo»; con la facultad de representar la clase ante sí misma en su forma más tradicionalista. Se trata de una parte de la historia de la «cultura popular» que bien merece que se la estudie.

Huelga decir que uno no podría empezar a hacerlo sin hablar de muchas cosas que normalmente no figuran en absoluto en la consideración de la «cultura».

Son cosas relacionadas con la reconstrucción del capital y la ascensión de los colectivismos y la formación de un nuevo tipo de estado «educativo» en la misma medida en que están relacionadas con el esparcimiento, el baile y la canción popular. Como campo para una labor histórica seria, el estudio de la cultura popular es como el estudio de la historia del movimiento obrero y sus instituciones. Declarar que se tiene un interés en ello es corregir un desequilibrio importante, señalar una omisión significativa. Pero, a la postre, cuando más rinde es cuando la vemos en relación con una historia más general, más amplia.

Escojo este período –el comprendido entre los decenios de 1880 y 1920– porque es punto de referencia del resurgimiento del interés por la cultura popular. Sin el menor propósito de difamar la importante labor histórica que se ha hecho y que sigue por hacer en relación con períodos anteriores, creo de veras que muchas de las dificultades reales (así teóricas como empíricas) no las afrontaremos hasta que empecemos a examinar atentamente la cultura popular en un período que empieza a parecerse al nuestro, que plantea el mismo tipo de problemas de interpretación que el nuestro y al que informa nuestro propio sentido de las cuestiones

... pienso que hay una lucha continua y necesariamente irregular y desigual, por parte de la cultura dominante, cuyo propósito es desorganizar y reorganizar constantemente la cultura popular ...

contemporáneas. Me inspira recelo el tipo de interés por la «cultura popular» que se detiene súbita e inesperadamente más o menos en el mismo punto que la decadencia del cartismo. No es casualidad que seamos muy pocos los que trabajamos en la cultura popular del decenio de 1930. Sospecho que hay algo especialmente embarazoso, sobre todo para los socialistas, en el hecho de que no apareciera una cultura obrera madura, radical y militante en los años treinta cuando –

si quieren que les diga la verdad– la mayoría de nosotros hubiera esperado que apareciera. Desde el punto de vista de una cultura popular puramente «heroica» o «autónoma», el decenio de 1930 es un período muy estéril. Esta esterilidad –al igual que la riqueza y la diversidad inesperadas de antes– no puede explicarse solamente desde *dentro* de la cultura popular.

Ahora hemos de empezar a hablar no sólo de discontinuidades y de cambio cualitativo, sino de una fractura muy seria, una profunda ruptura, especialmente en la cultura popular del período de posguerra. Aquí no se trata únicamente de un cambio en las relaciones culturales entre las clases, sino del cambio en la relación entre el pueblo y la concentración y expansión de los nuevos aparatos

culturales. Pero, ¿es posible proponerse ahora seriamente escribir la historia de la cultura popular sin tener en cuenta la monopolización de las industrias culturales, sobre la espalda de una profunda revolución tecnológica (no hace falta decir que ninguna «profunda revolución tecnológica» es jamás en ningún sentido «puramente» técnica)? Escribir una historia de la cultura de las clases populares exclusivamente desde dentro de esas clases, sin comprender cómo aparecen constantemente en relación con las instituciones de la producción cultural dominante, equivale a no vivir en el siglo XX. Esto queda claro en lo que hace al siglo XX. Creo que también queda claro en lo referente a los siglos XIX y XVIII.

Dejemos ya el asunto de «algunos problemas de la periodización».

A continuación quisiera decir algo sobre el adjetivo «popular». Este término puede tener varios significados diferentes; no todos ellos son útiles. Tomemos el significado más racional: las cosas que se califican de populares porque masas de personas las escuchan, las compran, las leen, las consumen y parecen disfrutarlas al máximo. Ésta es la definición «de mercado» o comercial del término: ésta es la definición que pone malos a los socialistas. Se la asocia acertadamente con la manipulación y el envilecimiento de la cultura del pueblo. En un sentido, es lo contrario a la forma en que he utilizado la palabra antes. No obstante, tengo dos reservas que me impiden prescindir por completo de este significado, por insatisfactorio que sea.

En primer lugar, si es verdad que, en el siglo XX, grandes masas de personas consumen y disfrutan de los productos de nuestra moderna industria cultural, entonces se desprende que entre el público que consume tales productos hay un número considerable de obreros. Ahora bien, si las formas y relaciones de las que depende la participación en esta clase de «cultura» suministrada comercialmente, son puramente manipulatorias y envilecidas, entonces las personas que las consumen y disfrutan están ellas mismas envilecidas por estas actividades o viven en un estado permanente de «falsa conciencia». Deben de ser «tontos culturales» incapaces de ver que lo que les están dando es una forma actualizada del opio del pueblo. Puede que este juicio nos haga sentir correctos, decentes y satisfechos de nosotros mismos por haber denunciado a los agentes de la manipulación y el engaño de las masas, es decir, a las industrias culturales capitalistas: pero no sé si este parecer puede sobrevivir mucho tiempo como explicación suficiente de las relaciones culturales; y aún menos como perspectiva socialista de la cultura y la naturaleza de la clase obrera. En última instancia, el concepto del pueblo como fuerza puramente pasiva es una perspectiva profundamente no socialista.

En segundo lugar, entonces: ¿Podemos resolver este problema sin abandonar la inevitable y necesaria atención al aspecto manipulador de una gran parte de la cultura popular comercial? Hay varias estrategias para hacerlo, adoptadas por los críticos radicales y los teóricos de la

cultura popular, estrategias que a mi modo de ver, son sumamente dudosas. Una consiste en contraponer a esta cultura otra cultura «alternativa», la auténtica «cultura popular»; y sugerir que la clase obrera «real» (signifique esto lo que signifique) no se deja engañar por los sucedáneos comerciales. Esta es una alternativa heroica, pero no muy convincente. Básicamente, lo que tiene de malo es que descuida las relaciones absolutamente esenciales del poder cultural –de dominación y subordinación–, que es un rasgo intrínseco de las relaciones culturales. Quiero afirmar que, por el contrario, no hay ninguna «cultura popular» autónoma, auténtica y completa que esté fuera del campo de fuerza de las relaciones de poder cultural y dominación. En segundo lugar, subestima en gran medida el poder de la implantación cultural. Ésta es una observación delicada, pues en el momento mismo de hacerla uno se expone a que le acusen de suscribir la tesis de la incorporación cultural. El estudio de la cultura popular oscila constantemente entre estos dos polos del todo inaceptables: «autonomía» pura o encapsulamiento total.

En realidad, no creo que sea necesario ni correcto suscribir una u otra de estas alternativas. Como quiera que no son culturalmente tontas, las personas corrientes son perfectamente capaces de reconocer la manera en que las realidades de la vida de la clase obrera se reorganizan, reconstruyen y reconfiguran según la forma en que se representen (esto es, re-presenten) en, pongamos por caso, la serie *televisiva Coronation Street*. Las

industrias culturales tienen efectivamente el poder de adaptar y reconfigurar constantemente lo que representan; y, mediante la repetición y la selección, imponer e implantar aquellas definiciones de nosotros mismos que más fácilmente se ajusten a las descripciones de la cultura dominante o preferida. Esto es lo que significa realmente la concentración del poder cultural, el medio de hacer cultura en la cabeza de los pocos. Estas definiciones no tienen la facultad de ocupar nuestra mente; no funcionan en nosotros como si fuéramos pantallas en blanco. Pero sí ocupan y adaptan las contradicciones interiores del sentimiento y la percepción en las clases dominadas; encuentran o despejan un espacio de reconocimiento en aquellas personas que respondan a ellas. La dominación cultural surte efectos reales, aunque éstos no sean omnipotentes ni exhaustivos. Si arguyéramos que estas fuerzas impuestas no tienen influencia alguna, ello equivaldría a decir que la cultura del pueblo puede existir como enclave independiente, fuera de la distribución del poder cultural y las relaciones de fuerza cultural. Yo no creo que sea así. Antes bien, pienso que hay una lucha continua y necesariamente irregular y desigual, por parte de la cultura dominante, cuyo propósito es desorganizar y reorganizar constantemente la cultura popular; encerrar y confinar sus definiciones y formas dentro de una gama más completa de formas dominantes. Hay puntos de resistencia; hay también momentos de inhibición. Ésta es la dialéctica de la lucha cultural. En nuestro tiempo esta lucha se libra continuamente, en las complejas líneas de

resistencia y aceptación, rechazo y capitulación, que hacen de la cultura una especie de campo de batalla constante. Un campo de batalla donde no se obtienen victorias definitivas, pero donde siempre hay posiciones estratégicas que se conquistan y se pierden.

Esta primera definición, pues, no es útil para nuestros propósitos; pero podría obligarnos a pensar más profundamente en la complejidad de las relaciones culturales, en la realidad del poder cultural y en la naturaleza de la implantación cultural. Si las formas de cultura popular comercial que nos proporcionan no son puramente manipulatorias, entonces es porque, junto con los atractivos falsos, los escorzos, la trivialización y los cortocircuitos, hay también elementos de reconocimiento e identificación, algo que se aproxima a la re-creación de experiencias y actitudes reconocibles, a las cuales responden las personas. El peligro surge porque tendemos a pensar en las formas culturales como completas y coherentes: o bien totalmente corrompidas o totalmente auténticas. Cuando por el contrario, son profundamente contradictorias, se aprovechan de las contradicciones, especialmente cuando funcionan en el dominio de lo «popular». El lenguaje del *Daily Mirror* no es ni puro invento de «neolenguaje» orwelliano por parte de Fleet Street, ni es el lenguaje que hablan realmente sus lectores de la clase obrera. Es una especie complejísima de ventriloquia lingüística en la que el brutalismo envilecido del perio-

dismo popular se combina y enreda hábilmente con algunos elementos de la franqueza y la vívida particularidad del lenguaje de la clase obrera. No puede

... el principio estructurador de «lo popular» en este sentido son las tensiones y las oposiciones entre lo que pertenece al dominio central de la cultura de élite o dominante y la cultura de la «periferia».

componérselas sin conservar algún elemento de sus raíces en una lengua vernácula real, en «lo popular». No iría muy lejos a menos que fuese capaz de reconfigurar elementos populares y convertirlos en una especie de populismo demótico enlatado y neutralizado.

Con la segunda definición de «popular» es más fácil vivir. Se trata de la definición descriptiva. La cultura popular son todas aquellas cosas que «el pueblo» hace o ha hecho. Esto se acerca a una definición «antropológica» del término: la cultura, la movilidad, las costumbres y las tradiciones del «pueblo». Lo que define «su estilo distintivo de vivir». Con esta definición también tengo dos dificultades.

La primera es que sospecho de ella precisamente por ser demasiado descriptiva. Y digo esto por no decir algo peor. En realidad, se basa en un inventario en infinita expansión. Virtualmente cualquier cosa que «el pueblo» haya hecho alguna vez tiene cabida en la lista. Criar

palomas y coleccionar sellos, sombras chinescas en la pared y poner gnomos de yeso en el jardín. El problema estriba en cómo distinguir esta lista infinita, de cualquier manera menos la descriptiva, de lo que no es la cultura popular.

Pero la segunda dificultad es más importante y está relacionada con una observación que hice antes. Sencillamente no podemos recoger en una sola categoría todas las cosas que hace «el pueblo», sin observar que la verdadera distinción analítica no surge de la lista misma –que es una categoría inerte de cosas y actividades–, sino de la oposición clave; el pueblo/no del pueblo. Es decir, el principio estructurador de «lo popular» en este sentido son las tensiones y las oposiciones entre lo que pertenece al dominio central de la cultura de élite o dominante y la cultura de la «periferia». Es esta oposición la que constantemente estructura el dominio de la cultura en la «popular» y la «no popular». Pero no puedes construir estas oposiciones de una manera puramente descriptiva. Porque, de período en período, cambia el contenido de cada categoría. Las formas populares mejoran en valor cultural, ascienden por la escalera cultural, y se encuentran en el lado opuesto. Otras cosas dejan de tener un elevado valor cultural y lo popular se apropia de ellas, que sufren una transformación durante el proce-

... hablando francamente y con un exceso de simplificación: lo que cuenta es la lucha de clases en la cultura y por la cultura.

so. El principio estructurador no consiste en el contenido de cada categoría contenido que, insisto, sufre alteraciones de un período a otro. Más bien consiste en las fuerzas y las relaciones que sostienen la distinción, la diferencia: aproximadamente, entre lo que, en un momento dado, cuenta como actividad cultural o forma de élite y lo que no cuenta como tal. Estas categorías permanecen, aunque los inventarios cambien. Lo que es más, se necesita toda una serie de instituciones y procesos institucionales para sostener a cada una de ellas y para señalar continuamente la diferencia entre ellas. La escuela y el sistema de educación constituyen una de tales instituciones, distinguiendo la parte valorada de la cultura, el patrimonio cultural, la historia que debe transmitirse, de la parte «sin valor». El aparato literario y erudito es otra y distingue ciertas clases de conocimiento valorado de otras. Lo importante, pues, no es un mero inventario descriptivo –que puede surtir el efecto negativo de congelar la cultura popular en algún molde descriptivo intemporal–, sino que son las relaciones de poder que constan-

temente puntúan y dividen el dominio de la cultura en sus categorías preferidas y residuales.

Así que me quedo con una tercera definición de «popular», aunque es bastante insegura. En un período dado, esta definición contempla aquellas formas y actividades

cuyas raíces estén en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases; que hayan quedado incorporadas a tradiciones y prácticas populares. En este sentido, retiene lo que es valioso en la definición descriptiva. Pero continúa insistiendo en que lo esencial para la definición de la cultura popular son las relaciones que definen a la «cultura popular» en tensión continua (relación, influencia y antagonismo) con la cultura dominante. Es un concepto de la cultura que está polarizado alrededor de esta dialéctica cultural. Trata el dominio de las formas y actividades culturales como un campo que cambia constantemente. Luego examina las relaciones que de modo constante estructuran este campo en formaciones dominantes y subordinadas. Examina el proceso mediante el cual se articulan estas relaciones de dominación y subordinación. Las trata como proceso: el proceso por medio del cual algunas cosas se prefieren activamente con el fin de poder destronar otras. Tiene en su centro las cambiantes y desiguales relaciones de fuerza que definen el campo de la cultura; esto es, la cuestión de la lucha cultural y sus múltiples formas. Su foco principal de atención es la relación entre cultura y cuestiones de hegemonía.

De lo que tenemos que ocuparnos, en esta definición, no es de la cuestión de la «autenticidad» o la integridad orgánica de la cultura popular. De hecho, reconoce que casi todas las formas culturales serán contradictorias en este sentido, compuestas por elementos antagónicos e inestables. El significado de una forma

cultural y su lugar o posición en el campo cultural no se inscribe dentro de su forma. Ni su posición es siempre la misma. El símbolo o consigna radical de este año quedará neutralizado dentro de la moda del año próximo; al cabo de otro año, será objeto de una profunda nostalgia cultural. El rebelde que hoy canta canciones tradicionales aparecerá mañana en la portada del suplemento en color de *The Observer*. El significado de un símbolo cultural lo da en parte el campo social en el que se le incorpore, las prácticas con las que se articule y se le hace resonar. Lo que importa no son los objetos intrínsecos o fijados históricamente de la cultura, sino el estado de juego en las relaciones culturales: hablando francamente y con un exceso de simplificación: lo que cuenta es la lucha de clases en la cultura y por la cultura.

Casi todos los inventarios fijos nos traicionarán ¿Es la novela una forma «burguesa»? La respuesta sólo puede ser históricamente provisional: ¿Cuándo? ¿Qué novelas? ¿Para quién? ¿En qué condiciones?

Lo que Volosinov, el gran teórico marxista del lenguaje, dijo una vez sobre el signo –el elemento clave de todas las prácticas significantes– puede aplicarse a las formas culturales:

La clase no coincide con la comunidad signo, esto es, con [...] la totalidad de los que usan las mismas series de signos para la comunicación ideológica. Así, varias clases diferentes usarán un único y mismo lenguaje. A resultados de ello, acentos de orientación distinta se cruzan en cada signo ideológico. El signo se convierte en

ruedo de la lucha de clases [...] En general, es gracias a este cruzamiento de acentos que un signo mantiene su vitalidad, su dinamismo y su capacidad para seguir desarrollándose. Un signo que hayamos retirado de la presión de la lucha social – que atraviese, por decirlo así, los límites de la lucha social– inevitablemente pierde fuerza, degenera en una alegoría y se convierte en el objeto no de viva inteligibilidad social, sino de comprensión filosófica [...] La clase gobernante se esfuerza por impartir un carácter eterno, supraclásico, al signo ideológico, para extinguir o empujar hacia adentro la lucha entre los juicios de valor social que se libra en su interior, para quitarle el acento. En realidad, cada signo ideológico vivo tiene dos caras, al igual que Jano. Cualquiera de las palabrotas en uso puede transformarse en palabra de elogio, cualquiera de las verdades en uso inevitablemente parecerá la mayor de las mentiras a muchas personas. Esta cualidad interna de dialecticidad que posee el signo sale plenamente al exterior sólo en épocas de crisis social o cambio revolucionario.¹

La lucha cultural, por supuesto, adopta numerosas formas: incorporación, tergiversación, resistencia, negociación, recuperación. Raymond Williams nos ha prestado un gran servicio al bosquejar algunos de estos procesos, con su distinción entre momentos emergentes, residuales e incorporados. Necesitamos ampliar y desarrollar este esquema rudimentario. Lo importante es examinarlo dinámicamente: como proceso histórico. Las fuerzas emergentes reaparecen bajo disfraces históricos antiguos; las fuerzas emergentes, señalando hacia el futuro,

pierden su poder anticipatorio y quedan reducidas a mirar hacia atrás; las rupturas culturales de hoy pueden recuperarse para apoyar el sistema de valores y significados que domine mañana. La lucha continúa: pero casi nunca se libra en el mismo lugar, en torno al mismo significado o valor. A mí me parece que el proceso cultural –el poder cultural– en nuestra sociedad depende, en primera instancia, de este trazar la línea divisoria, siempre, en cada período, en un lugar distinto, entre lo que se debe y lo que no se debe incorporar a «la gran tradición». Las instituciones docentes y culturales, junto con las muchas cosas positivas que llevan a cabo, también ayudan a disciplinar y vigilar esta frontera.

Esto debería hacernos pensar otra vez en ese término espinoso que se emplea en la cultura popular: «tradición». La tradición es un elemento vital de la cultura; pero tiene poco que ver con la mera persistencia de formas antiguas. Tiene mucho más que ver con la forma en que se han vinculado o articulado los elementos unos con otros. Estas combinaciones en una cultura nacional-popular no tienen una posición fija o inscrita y, ciertamente, ningún significado al que arrastre, por decirlo así, la corriente de la tradición histórica, sin sufrir ningún cambio. No sólo puede modificarse la combinación de los elementos de la «tradición», de tal manera que se articulen con prácticas y posiciones diferentes y adquieran un significado y una pertinencia nuevos. También es frecuente que la lucha cultural se

Las culturas, concebidas no como «formas de vida» separadas, sino como «formas de lucha» se cruzan constantemente: las luchas culturales pertinentes surgen en los puntos de cruzamiento.

manifieste de la forma más aguda justamente en el punto donde se encuentran, se cruzan, tradiciones distintas, opuestas. Tratan de despegar una forma cultural de su implantación en una tradición y de darle una nueva resonancia o acento cultural. Las tradiciones no son fijas para siempre: ciertamente no lo son en ninguna posición universal en relación con una sola clase. Las culturas, concebidas no como «formas de vida» separadas, sino como «formas de lucha» se cruzan constantemente: las luchas culturales pertinentes surgen en los puntos de cruzamiento. Recuérdese cómo en el siglo XVIII cierto lenguaje de legalidad, de constitucionalismo y de «derechos» se transforma en campo de batalla, en el punto de cruzamiento entre dos tradiciones divergentes: entre la «tradición» de «majestad y terror» aristocráticos y las tradiciones de la justicia popular. Gramsci, dando una respuesta tentativa a su propia pregunta sobre cómo surge una nueva «voluntad colectiva» y cómo se transforma una cultura nacional-popular, comentó lo siguiente:

Lo que importa es la crítica a que someten semejante complejo ideológico los primeros representantes de la nueva fase histórica. Esta crítica hace posible un proceso

de diferenciación y cambio en el peso relativo que poseían los elementos de antiguas ideologías. Lo que antes era secundario y subordinado, incluso incidental, ahora se considera primario, pasa a ser el núcleo de un nuevo complejo ideológico y teórico. La antigua

voluntad colectiva se deshace en sus elementos contradictorios dado que los elementos subordinados se desarrollan socialmente.

Esto es el terreno de la cultura nacional-popular y la tradición como campo de batalla.

Esto nos pone sobre aviso contra los enfoques encerrados en sí mismos de la cultura popular, enfoques que, valorando la «tradición» por ella misma, y tratándola de una manera ahistórica, analizan las formas de la cultura popular como si llevaran en su interior desde su momento de origen, algún significado o valor fijo e invariable. La relación entre posición histórica y valor estético es una cuestión importante y difícil en la cultura popular. Pero el intento de crear una estética popular universal, fundamentada en el momento de origen de formas y prácticas culturales, es, casi con seguridad, profundamente equivocada. ¿Qué podría ser más ecléctico y fortuito que esa colección de símbolos muertos y chucherías, extraídos del baúl de los disfraces del pasado, con que muchos jóvenes de ahora han optado por adornarse? Estos símbolos y chucherías son profundamente ambiguos. Con ellos podrían evocarse mil causas culturales perdidas. De vez en cuando, entre las demás chucherías, ha-

¹ A. Volosinov, *Marxism and the philosophy of language*, Nueva York, 1977.

llamos ese signo que, más que cualquier otro, debería quedar fijo –solidificado– en su significado y connotación cultural para siempre: la esvástica. Y, pese a ello, ahí cuelga, parcial –pero no totalmente– separada de su profunda referencia cultural en la historia del siglo XX. ¿Qué significa? ¿Qué está significando? Su significación es rica y muy ambigua: ciertamente inestable. Este signo aterrador puede delimitar varios significados, pero no lleva ninguna garantía de un solo significado dentro de sí mismo. Las calles están llenas de chiquillos que no son «fascistas» por el hecho de llevar una esvástica en una cadena. Por otro lado, podrían serlo... Lo que signifique este signo dependerá en última instancia, en la política de la cultura juvenil, menos del simbolismo cultural intrínseco del objeto en sí y más del equilibrio de fuerzas entre, pongamos por caso, el National Front y la Anti-Nazi League, entre White Rock y el Two Tone Sound.

No sólo no hay una garantía intrínseca dentro del signo o forma cultural mismo. Tampoco la hay de que, porque en un tiempo estuvo vinculada a una lucha pertinente, será siempre la expresión viva de una clase: de modo que cada vez que lo saquemos a tomar el aire «hablará el lenguaje del socialismo». Si las expresiones culturales expresan socialismo, es porque se las ha vinculado como las prácticas, las formas y la organización de una lucha viva que ha conseguido apropiarse de esos símbolos y darles una connotación socialista. La cultura ya no lleva grabadas de modo permanente las condiciones de una clase antes de que dé comienzo esa lucha. La lucha consiste en dar o no dar un acento socialista a «lo cultural»

El término «popular» tiene unas relaciones muy complejas con el término «clase». Esto lo sabemos, pero a menudo nos esforzamos por olvidarlo. Hablamos de formas particulares de cultura obrera; pero utilizamos el término más inclusivo, «cultura popular», para referirnos al campo general de investigación. Está clarísimo que lo que vengo diciendo tendría poco sentido si no hiciera referencia a una perspectiva de clase y a la lucha de clases. Pero también es claro que no hay una relación de uno a uno entre una clase y determinada forma o práctica cultural. Los términos «clase» y «popular» están profundamente relacionados, pero no son absolutamente intercambiables. La razón de ello es obvia. No hay «culturas» totalmente separadas que, en una relación de fijeza histórica, estén paradigmáticamente unidas a clases «enteras» específicas, aunque hay formaciones clasistas-culturales claramente definidas y variables. Las culturas de clase tienden a cruzarse y coincidir en el mismo campo de lucha. El término «popular» indica esta relación un tanto desplazada entre la cultura y las clases. Más exactamente, alude a esa alianza de clases y fuerzas que constituyen las «clases populares». La cultura de los oprimidos, las clases excluidas: este es el campo a que nos remite el término «popular». Y el lado opuesto a éste –el lado que dispone del poder cultural para decidir lo que corresponde y lo que no corresponde– es, por definición, no otra clase «entera», sino esa otra alianza de clases, estratos y fuerzas sociales que constituye lo que no es «el pueblo» y tampoco las «clases populares»: la cultura del bloque de poder.

El pueblo contra el bloque de poder: ésta, en vez de la «clase contra clase», es la línea central de contradicción alrededor de la cual se polariza el terreno de la cultura. La cultura popular, especialmente, está organizada en torno a la contradicción: las fuerzas populares contra el bloqueo de poder. Esto da al terreno de la lucha cultural su propio tipo de especificidad. Pero el término «popular», y aún más, el tema colectivo al que debe referirse –«el pueblo»– es sumamente problemático. Lo hace problemático, pongamos por caso, la habilidad de la señora Thatcher para pronunciar una frase como «Tenemos que limitar el poder de los sindicatos porque eso es lo que quiere el pueblo». Eso me hace pensar que, del mismo modo que no hay ningún contenido fijo en la categoría de «cultura popular», tampoco hay un sujeto fijo que adjuntarle, es decir, que adjuntar al «pueblos». «El pueblo» no está siempre ahí al fondo, donde siempre ha estado, con su cultura, sus libertades e instintos intactos, luchando todavía contra el yugo normando o lo que sea: como si, suponiendo que pudiéramos «descubrirlo» y hacerle salir otra vez al escenario, siempre fuera a dejarse ver en el lugar correcto, señalado. La capacidad para constituir clases e individuos como fuerza popular: esa es la naturaleza de la lucha política y cultural: convertir las clases divididas y los pueblos separados –divididas y separados

La cultura popular es uno de los escenarios de esta lucha a favor y en contra de una cultura de los poderosos: es también lo que puede ganarse o perderse en esa lucha.

por la cultura en igual medida que por otros factores– en una fuerza cultural popular-democrática.

Podemos tener la seguridad de que también a otras fuerzas les interesa definir «el pueblo» como otra cosa: «el pueblo» que necesita que se le discipline más, se le gobierne mejor, se le vigile más efectivamente, cuya forma de vida ne-

cesita que la protejan de «culturas extranjeras» y así sucesivamente. Dentro de cada uno de nosotros hay una parte de las dos alternativas citadas. A veces se nos puede constituir como una fuerza contraria al bloque de poder: esa es la oportunidad histórica que hace posible construir una cultura genuinamente popular. Pero, en nuestra sociedad, si no se nos constituye así, se nos constituirá en lo contrario: una efectiva fuerza populista que diga «sí» al poder. La cultura popular es uno de los escenarios de esta lucha a favor y en contra de una cultura de los poderosos: es también lo que puede ganarse o perderse en esa lucha. Es el ruedo del consentimiento y la resistencia. Es en parte el sitio donde la hegemonía surge y se afianza. No es una esfera donde el socialismo, una cultura socialista –ya del todo formada– pudiera ser sencillamente «expresada». Pero es uno de los lugares donde podría constituirse el socialismo. Por esto tiene importancia la «cultura popular». De otra manera, si he de decirles la verdad, la cultura popular me importa un pito.

Los orígenes sociales y étnicos de las clases populares*

Hernán Ibarra**

Resumen

El estudio de la historia de las clases populares en circunstancias de heterogeneidad social y étnica presenta múltiples dificultades, pues to que es necesario vincular el mercado de trabajo y los procesos de urbanización a factores culturales y políticos. Se propone una explicación a la segmentación étnica en el mundo del trabajo urbano que toma en consideración las dinámicas regionales específicas en las que los contingentes laborales estaban relacionados con determinaciones de naturaleza étnica, y se analiza como en el Ecuador los lenguajes de castas se sobrepusieron a los lenguajes de clase en las primeras décadas del siglo XX.

Palabras clave: clases populares, lenguajes de clase, clase obrera, mestizaje.

Abstract

The study of the history of the popular classes in circumstances of social and ethnic heterogeneity posit many difficulties, since it is necessary to link the labor market and urbanization processes to cultural and political factors. We propose an explanation for ethnic segmentation in the urban working world that considers the specific regional dynamics in which labor was related to ethnic based determinations, and we analyze how Ecuador's caste languages overlapped class languages in the early decades of the twentieth century.

Keywords: popular classes, class languages, working class, mestizaje-miscegenation.

* Publicado en *Memoria*, No. 5, 1995, Quito, pp.237-248. Este breve artículo fue concebido como una ampliación a las reflexiones expuestas en *Indios y cholos* (1992), y pienso que muestra un razonamiento acerca de las relaciones entre la constitución social y cultural del mundo laboral. En esos años desconocía los planteamientos de los historiadores hindúes sobre la historia subalterna, aunque si estaba enterado de las corrientes renovadoras de la historiografía laboral británica y latinoamericana. Sin embargo, el origen más remoto de estas reflexiones tuvo que ver por una parte, con mi experiencia personal en el sindicalismo ecuatoriano durante los años setenta que me produjo inquietudes sobre la problemática étnica en el mundo del trabajo urbano y rural; y por otra, el amplio debate sobre la etnicidad que trajo el levantamiento indígena de 1990. Esta versión solo incluye leves correcciones de forma.

** Licenciado en Sociología por Universidad Central del Ecuador, Maestro en Historia en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Sede Ecuador. Candidato doctoral por el Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset, Madrid. Trabaja como investigador principal en el Centro Andino de Acción Popular y Profesor Asociado en FLACSO. Sus libros más recientes son *La caricatura política en el Ecuador a mediados del siglo XX*; *Visión histórico política de la Constitución del 2008*; es coautor con Victoria Novillo de *La radio en Quito (1935-1960)*.

Una sensación de malestar, fuertes dudas y riesgos de imprecisión, asalta a quien desee realizar análisis de clases en las sociedades dependientes, más aun cuando este tipo de análisis ha sido duramente cuestionado desde la compleja realidad, o simplemente ha caído en el descrédito en cuanto predominaron visiones economicistas o simplistas de las clases, algo que ha quedado como una pesada herencia del marxismo vulgar.

Definiendo a las clases populares

Hablar de las clases populares obliga a efectuar una suerte de recorte que permita situarse en un terreno más específico, el de lo urbano, con su particularidad e historicidad. Las clases populares urbanas son todos aquellos sectores sociales que expresan los oficios artesanales, el trabajo asalariado y el pequeño comercio, cuyo proceso de constitución y desarrollo, ha tenido siempre matices contradictorios en cuanto a sus relaciones con los grupos dominantes, el Estado y el proceso político (Weffort, 1976). Así, la noción de clases populares adquiere un contenido social y político situado en las relaciones con otras clases y el poder.

Preguntarse el cómo se originan las clases populares urbanas, en el Ecuador, nos lleva a las consabidas determinaciones estructurales: las diversas formas de capital, el mercado de trabajo urbano y la producción artesanal. Más ocurre que estos factores se hallan imbricados y condicionados por otras determinaciones culturales y étnicas. Esto es, el apa-

recimiento de una cultura, aunque quizá sea mejor hablar en plural de culturas urbanas específicas.

Pero lo urbano era originalmente una prolongación del mundo señorial, por la residencia de las aristocracias y noblezas rurales que ponían un sello a las ciudades, donde controlaron los órganos de poder, pero también tarde o temprano se expresará la ciudadanía de los artesanos y trabajadores. En la formación de una cultura urbana como modos de vida diferenciados, se cruzan tradiciones hispánicas y tradiciones indígenas. Las tradiciones hispánicas fueron las que se impusieron históricamente, mientras que las tradiciones indígenas tendieron a ser relegadas o subordinadas en los procesos de la modernización. Sin embargo, se trataba de ciudades enclavadas en un mundo predominante agrario, donde se seguía concentrando la mayoría de la población.

La historia de las clases populares en circunstancias de heterogeneidad social y étnica, presenta múltiples dificultades, derivadas de los límites de las teorías y la ausencia de estudios concretos. Más bien hay una crisis del concepto tradicional de clase obrera, que surgido en el capitalismo europeo del siglo XIX tuvo como contenido un horizonte del crecimiento numérico de los trabajadores industriales donde se propuso el deber ser de una clase a la que se le atribuyó un papel histórico y un tipo de acción política que muchas veces no correspondió a su existencia social en situaciones específicas de carácter nacional y regional, en las que la clase obrera surgió de modo hete-

rogéneo y con múltiples influencias ideológicas (Hobsbawm, 1989).

A las determinaciones derivadas de la situación de clase en las relaciones de producción, es pues necesario vincularlas con los factores culturales y políticos. Tanto más necesario cuando la condición obrera en los países periféricos parece nunca terminar de cuajar y estar siempre en un limbo de indeterminación frente a las clases populares y sectores sociales previos. La observación de Gramsci, respecto a que las clases populares modernas provienen “de grupos sociales pre-existentes, de lo que conservan durante algún tiempo la mentalidad, la ideología y los fines” (Gramsci, 1974:491) adquiere un sentido aún más obvio en situaciones en que las tensiones étnicas se manifiestan en toda la sociedad. Pero entre que esto sea obvio a que sea entendido históricamente, o que simplemente el problema se plantee, hay mucha distancia.

Las castas sobreviven a la formación de las clases

Las condiciones en que surgió una clase trabajadora en las primeras décadas del siglo XX en el Ecuador, provino de situaciones regionales distintas, y de una composición social de la población de herencia colonial que había persistido a lo

... la condición obrera en los países periféricos parece nunca terminar de cuajar y estar siempre en un limbo de indeterminación frente a las clases populares y sectores sociales previos.

largo del siglo XIX. Estaba naciendo una estructura de clase moderna, pero que se encontraba atrapada en el viejo lenguaje de castas de origen colonial. El término casta como equivalente a raza y grupo étnico, es el que sirvió para definir la ubicación de los sectores sociales en la colonia.

Prolongación de la situación colonial que sobrevive en la época republicana, es la vigencia de la diferenciación que supone una estructura de castas. En su origen, el término casta se utilizó para designar a las combinaciones raciales que tenían como referencia a los negros, y equivalía al mestizaje proveniente de lo indígena (Flores Galindo, 1984:198). Por eso, las castas es el significado que la legislación colonial daba en el lenguaje a los grupos mestizos de origen negro e indígena. Esta identificación de las castas tuvo como punto de partida la república de los españoles y la república de los indios, donde cada grupo poseía su propia configuración interna y sus reglas de funcionamiento. Por lo que el mestizaje (las castas), quedaba adscrito a la república de los españoles.

Pero en términos sociales y reales, la palabra casta adquirió el sentido equivalente a raza y grupo étnico, que sirvió cada vez más crecientemente para definir la ubicación de los sectores sociales en la colonia. Los indígenas fueron considera-

dos como casta y los grupos dominantes también se constituyeron como casta, en cuanto su condición blanca –por oposición– les ubica en otro extremo. De este modo, la noción de casta que abarcaba originalmente el mundo mestizo urbano y rural, terminó siendo una denominación para todos los grupos sociales.

Las relaciones reales que abarca la noción de casta, puede ser aproximada a lo que se denomina estamento, como grupos sociales definidos por afinidades culturales, donde los individuos están marcados por su origen, herencia y relaciones de poder (Weber, 1977:245-246). Las situaciones estamentales son propias de sociedades precapitalistas, pero sus rasgos pueden prolongarse en la formación de las clases modernas. De allí que no sea sorprendente que determinados valores y comportamientos aristocráticos hayan sido incorporados por las burguesías industriales en la Europa del siglo XIX. Clases que social y económicamente eran declinantes, impregnaron de su cultura a las clases ascendentes (Wallerstein, 1988:91-106).

¹ Las ideas que Quijano manejó en este texto escrito originalmente en 1964 sintetizan la discusión que sobre la “cholificación” se había desarrollado desde la década del 50 entre los antropólogos peruanos, y tenía que ver con los cambios acelerados que se estaban produciendo en la población indígena, impactada por el desarrollo capitalista y las migraciones. Los rasgos concretos de los cholos, suponían la adopción particular del idioma bilingüe, pero con predominio del idioma nativo; se transformaba el vestido, cambiando a una imitación del vestido occidental; tenían una escolaridad que ya comprendía los niveles elementales de la escuela primaria; a diferencia de otras épocas, tenían una alta movilidad geográfica, expresada en migraciones y desplazamientos del campo a la ciudad; su contacto con la urbanización, había impactado en el modo de consumo: usaban reloj, bicicleta y radios; por su edad, estaban más impactados los más jóvenes y los de edad intermedia, mientras los más viejos, no dejaban de ser indios. Por eso la “cholificación” contemporánea, fue definida como “un proceso en el cual determinadas capas de la población indígena campesina, van abandonando algunos elementos de la cultura indígena y, adoptando algunos de los que tipifican la cultura occidental criolla, y van elaborando con ellos un estilo de vida que se diferencia al mismo tiempo de los dos culturas fundamentales de nuestra sociedad, sin perder por eso su vinculación original con ellas” (Quijano, 1980:63).

El mundo de las clases populares a comienzos del siglo XX se hallaba constituido por un elemento estructurante, el mercado de trabajo urbano que implicaba un conjunto de ocupaciones manuales en la artesanía y los servicios. La esfera productiva daba lugar a una diferenciación social en los artesanos y, las barreras de casta se expresaban en una segregación ocupacional que atravesaba diferentes oficios y ocupaciones, señalando el lugar que deben ocupar los individuos de acuerdo a su origen étnico.

Lo cholo y lo indio

Lo mestizo urbano fue asumiendo en el período colonial la definición de cholo. La noción de cholo estuvo históricamente asociada al cambio de una condición indígena a una occidental, expresada en el abandono del vestido y la lengua y adquirió un “marcado componente de referencia al origen ‘racial’ de los cholos, es decir a su condición de mestizos con rasgos físicos indígenas” (Quijano, 1980:66).¹ En las primeras décadas de este siglo, lo cholo cubre una amplia gama

de situaciones urbanas y rurales, y pondrá su sello distintivo en determinados sectores laborales.

Cuando surge así mismo la organización mutual a fines del siglo XIX, se pasará a hablar de clase obrera, o del obrero. Esta definición va tornándose excluyente durante el desarrollo del mutualismo en las primeras décadas del siglo XX, en tanto, ser obrero fue convirtiéndose en una acepción que engloba fundamentalmente a los maestros de taller, y relegaba a los operarios, aprendices y jornaleros.² Aparentemente una definición de clase tiene como contenido real una concreción que se asocia a un oficio artesanal. La diferenciación social dentro de los artesanos, puso un límite a esta noción de obrero. Esta será cuestionada después de 1920 desde las organizaciones de operarios que reclamaron para sí, y disputaron junto con los trabajadores industriales y del ferrocarril la pertenencia a la clase obrera. Así, lo obrero será una lucha “sobre

la clase”,³ en la medida que desde posiciones contradictorias, se trataba de construir una identidad obrera en confrontación interna dentro de los dominados, así como frente al Estado y los dominantes. Fue una disputa que a la larga terminó por definir espacios organizativos diferentes como evidencia de una diferenciación social entre las clases populares (Luna, 1989).

Pero lo obrero, más allá de esta constitución social, tendrá nuevamente una connotación étnica que seguirá marcando diferencias entre lo cholo y lo indio, como ocupaciones e inserción distinta en el mercado de trabajo. Esto se tradujo en la vigencia moderna del lenguaje de castas como una herencia colonial y mentalidades que asignaban a los individuos y colectividades en posiciones de las cuales era difícil escapar. De allí que el surgimiento de una estructura de clases moderna vino acompañada del viejo lenguaje de castas, expresando clases embrionarias que se hallaban atrapadas en las castas de naturaleza colonial.

... el surgimiento de una estructura de clases moderna vino acompañada del viejo lenguaje de castas, expresando clases embrionarias que se hallaban atrapadas en las castas de naturaleza colonial.

² El término “obrero” tenía un significado ambiguo también en Puerto Rico a fines del siglo XIX. Era utilizado por los intelectuales vinculados a los hacendados, para referirse ampliamente a empresarios, artesanos y profesionales. Su contenido se ligaba más a una noción de laboriosidad y progreso, así como a las virtudes del trabajo disciplinado (Quintero, 1988:211).

³ Adam Przeworski dice que la clase obrera se constituyó no solo como un agregado resultante de la industrialización y de las luchas sociales que definieron su papel político, sino también en una lucha “sobre la clase” para definir sus rasgos y sus características (Przeworski, 1985:85-88).

hallaban atrapadas en las castas de naturaleza colonial.

El hecho evidente de la existencia de castas en la sociedad ecuatoriana, fue percibido muy claramente en los años 30, por la narrativa de Jorge Icaza. *En las calles* (1935) se sitúa en la transformación de migrantes mestizos e indígenas frente al trabajo urbano y a una nobleza mezquina que aparece en la ciudad, controlando los resortes del poder, ocurriendo así en la trama de la novela que los indios y mestizos que escapaban del campo de la asfixia que les imponía la nobleza terrateniente, venían a encontrarse en la ciudad con esa misma nobleza transformada en empresarios industriales. El ambiente pueblerino mestizo y el ascenso social de los personajes asociados a la propiedad terrateniente mediana, se halla retratado en *Cholos* (1937), caracterizando al cholo arribista que negocia su integración subordinada al sistema de poder.

Todo el ambiente histórico y la interpretación de la sociedad que efectúa Angel F. Rojas en *La novela ecuatoriana*, tiene justamente ese trasfondo de la existencia de unas clases populares que tienen componentes étnicos.

Este modo de existencia de lo social, que significaba la permanencia de una situación colonial, tuvo por supuesto que reflejarse en el pensamiento social de la época. En un ensayo poco conocido de Fernando Chávez, justamente

se discutía cómo estaban presentes las distinciones de casta en la clase obrera, dando lugar a una sobreposición que repetía los rasgos étnicos (y raciales) en las características de clase. El Ecuador, por ello, junto a condiciones de una diversidad regional y una imprecisión de lo urbano y lo rural, daba lugar a que difícilmente pueda hablarse de una nación:

Es forzoso por esto, cuando se habla del obrero urbano y se hace la subdivisión inmediata en obrero indio, mestizo y blanco, pensar en la parcelación social previa, que es de simple enunciado se impone. Se alude con ello a la formación histórica de nuestra nacionalidad, conjunto todavía vacilante, [...]. Blancos, mestizos e indios, tres partes disímiles y superpuestas de nuestro conglomerado étnico; tres partes sin ningún denominador común. Más que la explotación y la miseria de los de abajo en provecho del escaso número de privilegiados. (Chávez, 1933)⁴

Esta naturaleza “vacilante” de la nación, también era algo característico de la clase obrera mestiza y blanca, que situada en ocupaciones artesanales y fabriles, adquiría un carácter transitorio, en la medida que:

Todo trabajador manual, se puede decir casi sin temor a equivocarse, es un desertor de su clase en potencia. De ahí que ningún esfuerzo haga para mejorar su personalidad proletaria y la deje sin cultivo, afanoso de abandonarla como una cubierta degradante -arrojarla con

⁴ Fernando Chávez es también el autor de la que se considera la primera novela indigenista del Ecuador, *Plata y Bronce* (1927). Nacido en Otavalo, su experiencia de maestro rural le había puesto en contacto con los indígenas y los sectores mestizos que se hallaban incorporados al sistema escolar.

asco- en la primera oportunidad.⁵ (Chávez, 1933:16)

Esta opinión, algo herética para los medios de izquierda de los años 30, tuvo seguramente poca influencia, porque la discusión fundamental del momento buscaba definir si la vanguardia correspondía a las clases medias o al proletariado.⁶

Fernando Chávez partía de los conceptos predominantes, puesto que se sujetaba en su razonamiento a un concepto de clase obrera moderna que debe tener una conciencia clasista radical como ideal. Por lo que su búsqueda de la clase obrera real, con un desarrollo industrial incipiente como el que había en la época, le hizo encontrarse con rasgos étnicos y transicionalidad en la clase obrera. El trabajador ecuatoriano en su vida concreta no correspondía al deber ser que un incipiente marxismo doctrinario le había asignado. La realidad desbordaba a la teoría.

Cultura, identidad y clase

La cultura obrero artesanal, que es aquella de la que más huellas han quedado, tuvo como fundamento la organización mutua, que definió un espacio organizativo. En un proceso de

afirmación y creación de una identidad, se produce una distancia respecto a la cultura aristocrática, pero también una aceptación de los valores de esa cultura.

Una identidad no es algo definido para siempre, sino que es algo muy cambiante. Proviene desde afuera de los sujetos, generalmente desde el poder, que es el que categoriza e identifica. Surge desde los mismos sujetos que se autoidentifican, construyendo sus referentes sociales y culturales a través de un permanente conflicto. Por ello, la identidad es construida en la dominación y conflicto.

La distancia frente a lo aristocrático, se hallaba en que se efectuaban retratos colectivos e individuales de los artesanos, mostrando el talento y los méritos de desempeñar una actividad manual, contraponiéndolos a los retratos y representaciones que de los actores dominantes se efectuaban en diccionarios biográficos y guías comerciales. Los valores de la cultura criolla que eran aceptados por los artesanos eran los del progreso y de la identidad nacional, asumidos en el fuerte entusiasmo con que los artesanos participaban de las fechas patrióticas y una coincidencia en la búsqueda de una ética del trabajo

⁵ La caracterización de la clase obrera blanca tiene relación con los rasgos físicos, por lo que Chávez define algunas ocupaciones burocráticas que desempeñan los blancos de las clases medias, pero sin hablar de éstas. De esta manera el obrero blanco cubre un abanico que va desde el artesano como oficio considerado degradante, raramente el trabajo industrial y más bien como ocupación predominante, el empleo público. Entre otras cosas hace notar que en el obrero blanco hay una mentalidad influida por anhelos aristocratizantes (Chávez, 1933:20).

⁶ Acerca de los contenidos de esta discusión en los años treinta: H. Ibarra, *La formación del movimiento popular (1925-1936)*, Quito, CEDIS, 1984.

sustentada en el ahorro y el ataque al alcoholismo.⁷

El surgimiento de la esfera pública, tiene que ver con la participación a través de partidos políticos, gremios, etc, trascendiendo todo lo que era el mundo de la vida familiar, y en este sentido, como nuevos elementos de la vida pública, se hallan el apareamiento del espectáculo: el teatro y el circo; en los años veinte el cine mudo, luego en los años treinta el cine sonoro.

En la definición cultural que efectuaban los artesanos, ocupó un lugar importante el teatro. Predominaban los dramas de finalidad moralizadora y ejemplarizadora: obras de teatro que hablan de huérfanos, del hogar desgarrado, de la madre sacrificada que lucha por la sobrevivencia, representaciones que reafirman y reproducen las quejas y lamentos oficiales de Ministros y burócratas acerca de la niñez y la familia impactadas por el mundo moderno.

Llama la atención, el que a través del teatro, se expresen tanto los valores y la moralidad del orden social como una crítica sutil a la aristocracia, que se la representaba ejerciendo la dominación y humillando a los obreros, seduciendo a sus mujeres, abusando de ellas. En un drama presentado en Qui-

El trabajador ecuatoriano en su vida concreta no correspondía al deber ser que un incipiente marxismo doctrinario le había asignado. La realidad desbordaba a la teoría.

to en 1919, llamado "El honor del obrero", ocurre que la mujer de un obrero es seducida por un aristócrata, pero al final de la obra, el obrero "salvará" su honor, echándole por la ventana al seductor, con lo que el público se solidariza ante el gesto de castigo al atrevido, aplaudiendo frenéticamente el triunfo simbólico del obrero (De Sylva, 1919).

Otra pieza teatral, presentada en Riobamba en 1923, llamada "Lo irreparable" también comienza con la joven novia de un artesano que es seducida por un noble. El artesano ofendido, quiere liquidar al seductor, pero fracasa en su intento, se hiere en una pierna y va con su humanidad a la cárcel. Al cumplir su condena, encuentra que su antigua novia se ha convertido en una prostituta. La conclusión del drama propone que el artesano, vuelto un delincuente por su estadía en la cárcel, junto con su antiguo amor, creará una descendencia degenerada que liquidará a los ricos. Sin embargo, otros aspectos de este interesante

⁷ La prensa obrera mencionó continuamente el tema del alcoholismo, que tuvo continuidad como preocupación de la izquierda. El periódico *La Hoz* 1930, órgano del sector del Partido Socialista adherido a la Tercera Internacional, trae como avisos destacados en forma de consignas, condenaciones al alcoholismo. En 1934 en una Feria de Muestras, donde participaron los artesanos, en el stand de la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha, había un cartel que dice "Trabajador: elige la cantina que te envilece o el sindicato que te regenera" (*La Tierra*, 10-XIII-1934, Quito).

drama escrito por el poeta riobambeño Miguel Angel León y representado por artesanos, tiene una afirmación de clase de los obreros (artesanos), y una permanencia del lenguaje de castas por parte de los nobles, que tratan a los artesanos de cholos. Lo importante a destacar es que aunque el texto del drama no fue producido por un artesano, sino por un intelectual, fue representado por artesanos para un público similar.

Estas piezas teatrales, aluden a la combinación de los lenguajes de casta y los lenguajes de clase en las representaciones sociales y culturales populares. Evidencian uno de los modos en que se procesaron simbólicamente los conflictos sociales y étnicos de la época.

Todo lo que aquí se ha afirmado, solo pretende llamar la atención sobre las relaciones entre lo cultural y lo social en la formación de las clases. Queda pendiente una discusión más amplia sobre las identidades étnicas y clasistas, tomando en cuenta que se ha constituido históricamente una visión racista de los indígenas, atribuyéndoseles una identidad negativa, mientras que lo obrero se expresó originalmente como una identidad –en cierto modo positiva– de artesanos ascendentes.

El mestizaje en la sociedad ecuatoriana, también es un tema de discusión poco comprendido, ya que no se ha especificado las determinaciones de la cultura blanca o de la cultura indígena en su origen y desarrollo. Puesto que pue-

de haber un mestizaje identificado con la cultura blanca, que se asume como positivo, mientras que el mestizaje de connotación indígena como lo cholo, adopta rasgos de una identidad negativa.

Si es que la historia está todavía en capacidad de ofrecer enseñanzas al presente, es necesario reconocer que algo constitutivo a la ideología urbana es lo civilizado, frente a la barbarie rural. Lo urbano se presenta por tanto como una concreción del racismo. Si bien puede atribuirse a las clases dominantes la imposición de lo blanco como la cultura deseable, esto no explica cabalmente las tensiones étnicas y el racismo presente en las clases populares.

Es probable que lo que hemos afirmado parezca sorprendente o anacrónico, pero la tragedia de las sociedades que no han liquidado su pasado colonial, consiste en que las diferencias étnicas que se reproducen en las clases populares, estén imposibilitando asumir propuestas comunes, porque puede ser que “el oprimido necesita alguien a su lado a quien oprimir todavía más” (Monsiváis, 1986:24).

Si bien puede atribuirse a las clases dominantes la imposición de lo blanco como la cultura deseable, esto no explica cabalmente las tensiones étnicas y el racismo presente en las clases populares.

Bibliografía

- Chávez, Fernando, “La familia entre los obreros urbanos del Ecuador. Indios, mestizos y blancos”. En: *Orientaciones*, Nueva Serie, No.2, Cuenca, 1933.
- Flores Galindo, Alberto, *Aristocracia y plebe 1760-1830*, Lima, Mosca Azul Ed., 1984.
- Gramsci, Antonio, “Apuntes sobre la historia de las clases subalternas. Criterios metódicos”. En: *Antología*, 2da. ed., Madrid, Ediciones Siglo XXI, 1974.
- Hobsbawm, Eric, “Farewell to the Classic Labor Movement”. En: *New Left Review*, No.173, London, 1989.
- Ibarra, Hernán, *Indios y cholos. Orígenes de la clase trabajadora ecuatoriana*, Quito, El Conejo, 1992.
- _____, *La formación del movimiento popular (1925-1936)*, Quito, CEDIS, 1984.
- Luna, Milton, *Historia y conciencia popular. El artesanado en Quito, economía, organización y vida cotidiana, 1890-1930*, Quito, Corporación Editora Nacional/TEHIS, 1989.
- Monsiváis, Carlos, “Civilización y coca cola”. En: *Nexos*, No.104, México, agosto 1986.
- Przeworski, Adam, *Capitalismo y socialdemocracia*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Quijano, Anibal, *Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*, Lima, Mosca Azul Ed., 1980.
- Quintero, Angel, *Patricios y plebeyos: burgueses, hacendados, artesanos y obreros. Las relaciones de clase en el Puerto Rico de cambio de Siglo*, San Juan Ed., Huracán, 1988.
- Sylva, Ramiro, “Crónicas de Quito”, *Caricatura I*, 5, 12 de enero, 1919.
- Wallerstein, Immanuel, “The Bourgeois (ie) as Concept and Reality”. En: *New Left Review*, No.167, 1988, pp.91-106.
- Weber, Max, *Economía y sociedad*, 3ª Reimpresión, Vol. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Weffort, Francisco, “Clases populares y desarrollo social”. En: *Populismo, marginalización y dependencia*, 2ª ed., San José, EDUCA, 1976, pp.17-26.

aproximación

al cine B ecuatoriano

Juan Pablo Pinto*

Resumen

En las tres últimas décadas se han realizado en el Ecuador más de cuarenta largometrajes que se inscriben en un complejo sistema de producción, distribución y comercialización, en este artículo analizaremos al Cinema B será, entendido este como un fenómeno audiovisual *kitsch* tanto en su dimensión estética (como imitación), ética (como síntoma de exclusión) y creativa (como metalenguaje). Además del entrecruzamiento entre estas tres esferas, las cinematografías b se inscriben en un proceso de hibridación cultural puesto que conjugan códigos de la cultura de masas con códigos de la cultura popular, dando como resultado discursos híbridos.

Palabras clave: Cinema B, hibridación cultural, deslegitimación cultural, kitsch, cholo.

Abstract

In the last three decades there have been over forty feature films in Ecuador that are part of a complex production, distribution and marketing system. This article will discuss the B movie, understood as a *kitsch* audiovisual phenomenon in its aesthetic (as

imitation), ethical (as a symptom of exclusion) and creative (as meta-language) dimensions. Besides the crossover between these three, B Cinematography is part of a process of cultural hybridization that combines mass culture codes with popular culture codes, resulting in hybrid discourses.

Keywords: B Cinematography, cultural hybridization, cultural delegitimation, kitsch, cholo.

Introducción

En 1929, casi al finalizar el período silente del cine ecuatoriano, surgió un *cine de aficionados* que desde la precariedad técnica, económica y utilizando la infraestructura que tuvo a mano, decidió embarcarse en el fascinante mundo del documental y la ficción. Títulos como *De Guayaquil a Quito* de Carlos Endara o *El terror de la frontera* –considerado el primer western ecuatoriano– de Luis Martínez Quirola, fueron audiovisuales de corte artesanal realizados por autodidactas e interpretados por actores no profesionales.

Estas producciones constituyeron la antípoda de cintas que en aquella época contaban ya con un alto nivel técnico e incluían en sus films la subtitulación.

El *cine de aficionados* lejos de ser un pie de página en la historia del cine nacional constituye un temprano ejemplo que prefigura, en el campo cinematográfico, la existencia de voces culturales disímiles que se han abierto paso de forma insistente y progresiva a través de la transgresión de códigos institucionales, normativos y académicos.

Aquel cine recuerda por sus precariedades a un fenómeno audiovisual contemporáneo de la periferia –tanto geográfica como simbólica– que se denominará en este artículo Cinema B. Al ser un tema emergente y por ello poco estudiado, el presente texto pretende ser una aproximación teórica que matice el debate sobre el fenómeno en cuestión. Además indaga en los factores nodales que promueven su deslegitimación: busca saber por qué cuando los espectadores miran estas producciones audiovisuales su sonrisa dormida se transforma en una risa socarrona.

Anticipamos que el Cinema B es *otra* mirada: una manera de ver el mundo, todos los objetos y sujetos del mundo.

¿Qué es el Cinema B?

Los filmes B –o serie B, como también se los conoce– son audiovisuales que han crecido paralelamente a las grandes superproducciones. Miguel Alvear y Francisco Estrella dan una definición al respecto al señalar que éstos “no están

reglamentados en torno a las exigencias y pautas del cine de estrellas brillantes, técnicos caros, sistemas de distribución complejos, amplias campañas de mercadeo y merchandising [...] cuya producción es relativamente modesta y sobre la cual la incidencia del Gran Sistema de Hollywood sobre sus formas es menor”. (Alvear; Estrella, 2011:5)

Esta definición es aplicable al Cinema B ecuatoriano si se tiene en cuenta las características de estas producciones: bajo presupuesto, circulación paralela, cimentadas en esfuerzos individuales o colectivos, siempre distanciadas de la institucionalidad estatal y cultural, y alejadas de los circuitos canónicos de producción, distribución y exhibición.

No obstante, también es necesario precisar que el término “Cinema B” ha sido aplicado como un modo de diferenciación entre las producciones audiovisuales legitimadas por la oficialidad y aquellas que no lo son. Dicha distinción sirve para trazar una línea divisoria entre obras consideradas “superiores” y otras catalogadas como “inferiores”, ya sea por su precariedad técnica y estética o por su “chatura” discursiva.

Definimos al Cinema B como un conjunto de producciones cinematográficas subalternas en las que se manifiesta una interacción entre códigos locales, nacionales y globales, y en las que se evidencia una relación dinámica entre lo culto, lo masivo y lo popular (Canclini, 1989:244); además, en este fenómeno audiovisual se observan tácticas cotidianas que permiten adaptar a los saberes y valores populares, parte de la lógica de

* Egresado de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Central del Ecuador. Este artículo representa un extracto de la tesis que se encuentra en desarrollo para la obtención del título de comunicador social: “Deslegitimación cultural, kitsch y barroquismo visual en el cine b ecuatoriano”.

producción de los circuitos hegemónicos. A través de las cinematografías B se visibiliza una otredad histórica que ha sido borrada de un plumazo de la parti-

... ese otro, el de a lado, que te mira y te incomoda, que te recalca que no eres el único, que corroe los discursos de una supuesta cultura "genuina" y "homogénea", y pone en entredicho la existencia de una sola expresión estética válida.

cipación simbólica en el audiovisual ecuatoriano. Es esa voz coral que opera desde el interior del macrocosmos social: ese *otro*, el de a lado, que te mira e incomoda, que te recalca que no eres el único, que corroe los discursos de una supuesta cultura "genuina" y "homogénea", y pone en entredicho la existencia de una sola expresión estética válida.

La participación simbólica de los grupos subalternos no hubiera sido posible sin el abaratamiento de costos de la tecnología digital, ya que esto provocó la difuminación de los márgenes que otra encerraban a la actividad cinematográfica como una práctica privilegiada. Los directores del Cinema B, al tener un mayor acceso a cámaras y dispositivos de filmación, fragmentan parcialmente la relación paternalista entre productores y consumidores.

Ante la imposibilidad de difundir sus audiovisuales en los circuitos formales de proyección han visto en el mercado informal (piratería) una opción para comercializar sus cintas. La proliferación de la piratería como alternativa legítima de subsistencia ha posibilitado un mayor acceso a bienes culturales como películas, música, programas de ordenador, entre otros, de aquí que el mercado informal se presente como una opción que permite un mayor acceso a los derechos de cultura, información y educación.

Uno de los fenómenos anexos a la circulación paralela del Cinema B es la visibilidad adquirida por los grupos subalternos que las producen, no sólo por el choque que causa la estética de sus audiovisuales sino también porque transmiten sus contenidos simbólicos a personas distantes en el espacio y en el tiempo.¹

El Cinema B se inscribe en un proceso de hibridación cultural que implica la apropiación localizada y resemantización de los productos culturales que circulan globalmente. Ello, a su vez, supone la desencialización de lo popular como sinónimo de pasividad. En los intersticios de la cotidianidad de estos sectores operan una serie de "jugarretas, astucias [...] movilidades maniobreras, simulaciones poliformas, hallazgos jubilosos, poéticos y guerreros" (Certeau,

¹ Ejemplo de ello son las películas *Sicarios Manabitas* y *Barahúnda en la montaña*, puesto que trascendieron el ámbito local y fueron proyectadas en Estados Unidos, Francia y países de América Latina.

2000:L), que los convierten en productores silenciosos y fabricantes astutos.

Entonces, el consumo cultural es leído como un acto creativo e ingenioso, combinatorio y utilitario, que se explica por una serie de prácticas cotidianas que sacan provecho de lo que se ve, lee y escucha. Estos procedimientos populares de apropiación y uso son claramente identificables en el Cinema B, ya que sus realizadores producen películas a partir de los códigos -cinematográficos, extracinematográficos o de cualquier otro tipo- que reciben. Esta producción secundaria muestra el carácter complejo de la creatividad popular y cotidiana, y supone la ruptura de la equivalencia popular-sumiso para dar paso a una concepción de lo popular como un sustantivo que pulula desde la cotidianidad y que a través de procedimientos creativos, como son en este caso los films, coparticipa en las relaciones de fuerza que se arman en la sociedad.

En algunos filmes del Cinema B se reflejan microcosmos marginales -la violencia, la pobreza, el desasosiego de la familia por la migración, entre otros- pero no desde la voz de un cineasta-intelectual, sino desde la voz coral de un grupo. En las cinematografías B la condición marginal extra-cinematográfica se refleja no solo en las temáticas sino también en la precariedad cinematográfica.

El Cinema B forma parte de aquellos artefactos culturales que afirman identidades sociales históricamente discriminadas -el cholo, el montubio, el indígena- al reconstruir como espectáculo, aspectos de la vida cotidiana y conflictos de su entor-

no. La identificación de los sujetos con estos audiovisuales se da, en gran parte, porque se ven reflejados en las discontinuidades y rupturas de las situaciones que presentan, y porque incorporan imaginarios, vivencias y experiencias individuales y colectivas que posibilitan la comunicación.

Sin analizar estas consideraciones, persiste el rechazo y el estigma hacia quienes producen y consumen estas producciones cinematográficas. La deslegitimación de la coexistencia simultánea de diversos saberes y prácticas, de distintas voces culturales que intentan por múltiples medios aprehender la realidad, ha hecho que el Cinema B se enfrente a posturas de protesta y reserva en las que se visibiliza una suspicacia reaccionaria que pone en tela de juicio la validez de la participación simbólica de los grupos subalternos y niega los procesos de acceso, apropiación y reinterpretación de productos culturales que circulan globalmente.

Una mirada perdida

Si se analizan las cronologías formales e institucionales del cine ecuatoriano -basadas, como todo intento taxonómico, en parámetros de selección y segregación-, junto a otros libros que abordan su historia, se constatará en ellos la omisión de las prácticas audiovisuales subalternas.

Es sintomático el hecho de que films como *Buscando a mamá*, *Pollito 1 y 2*, *Tráfico y secuestro al Presidente*, *Sicarios Manabitas*, *Avaricia...* no formen parte del acer-

vo cinematográfico nacional. Asimismo, directores como Carlos Pérez Agusti, William León, Fernando Cedeño, Nelson Palacios o Nixon Chalacamá no constan como protagonistas del cine ecuatoriano junto a cineastas como Camilo Luzuriaga, Mateo Herrera, Tania Hermida o Sebastián Cordero.

Dicha exclusión dice más de lo que calla: intenta ocultar la tensión entre un cine oficial discontinuo e intermitente, pero cine en fin, que se ha construido a la luz de las enseñanzas tradicionales de la Academia y cuya legitimidad cultural radica en la aceptación que le brindan las instituciones que albergan la cultura y los circuitos formales de comercialización y exhibición; y otro cine, paralelo a la institucionalidad estatal, cultural y cinematográfica, que no se ciñe plenamente a los cánones de producción, distribución y comercialización, que se afirma en su informalidad y que tiene amplia aceptación popular, sobre todo en los contextos de los cuales emergen.

Mientras algunos directores ecuatorianos cuentan para sus producciones con un presupuesto determinado –\$300.000 como media de las películas nacionales–, otros, con recursos reducidos, producen un cine que se encuentra en franco crecimiento y que “desestabiliza todos los esquemas estéticos y económicos sobre los que la oficialidad intenta construir una noción de cine ecuatoriano” (León; Alvear, 2009:28).

A pesar de las exclusiones en las que se ha fundado el quehacer cultural en el país, las producciones B han proliferado desde períodos en los que se creía que había un letargo cinematográfico: entre 1983 y 2003 se produjeron diez largometrajes, y entre 2004 y agosto de 2009, se

...quizá la imagen aséptica que se proyecta desde la oficialidad cultural ... implica, en nombre del refinamiento y del buen gusto cultural, la invisibilización de otras expresiones culturales tan legítimas como las que se encarga de financiar y proyectar.

registran treinta y tres (León; Alvear, 2009:28). Es claro que estas cifras corresponden a un rastreo que se ha hecho desde los mismos circuitos oficiales, porque sin duda, y se habla con conocimiento de causa, existen una serie de cortos, medios y largometrajes que no han sido inventariados desde los albores del cine nacional.

El Cinema B derriba ese lugar común que afirma que en el Ecuador no se hace cine. Más allá de los 137 proyectos audiovisuales favorecidos con los \$2'603.000 otorgados por el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, más allá de los 17 proyectos audiovisuales ecuatorianos que han accedido al financiamiento del programa Ibermedia, y que han sido vistos por 40.000 personas en el país a

La lógica de la deslegitimación: arte vs kitsch

La deslegitimación del Cinema B ecuatoriano estriba en una matriz binaria que separa el arte “verdadero” del kitsch. Es decir, se basa en una diferenciación jerárquica que aparta los productos culturales artísticos –legitimados y distinguidos por espacios, actores e instituciones culturales–, de aquellas prácticas audiovisuales consideradas “pragmáticas”, “funcionalistas”, “comerciales” y de “mal gusto”.

Resulta esquiva la definición del arte en la actualidad ya que los criterios que permitían establecer una frontera entre éste y las manifestaciones para-artísticas se han relativizado (García Leal, 2002:45). No obstante, en él convergen reglas sociales que lo legitiman, pautas que se han trazado en oposición o en consonancia con los paradigmas sociales, económicos, políticos,

través de funciones itinerantes,² más allá de ello, hay un cine considerado inferior, un cine *kitsch*, un para-cine³ que no es susceptible de ser mostrado como parte de la imagen del cine nacional.

Una interpretación que se plantea ante este hecho es que quizá la imagen aséptica que se proyecta desde la oficialidad cultural, ese retrato de un cine estético, altamente técnico con un público amplio y diverso, implica, en nombre del refinamiento y del buen gusto cultural,⁴ la invisibilización de otras expresiones culturales tan legítimas como las que se encarga de financiar y proyectar.

Así como en el siglo pasado se crearon imágenes cinematográficas de una nación a través de personajes y escenarios estereotipados que denotaban condiciones de pobreza y exclusión, en la actualidad persiste una búsqueda anacrónica que pretende retratar a una nación basándose en una imagen pulcra del cine nacional.

² Cifras del Consejo Nacional de Cinematografía (CNCINE), 2010.

³ El prefijo *para*, según lo dictamina la Real Academia de la Lengua, significa “junto a”, “al margen de”, “contra”. El sentido peyorativo con el que ha sido empleado este prefijo da cuenta de una serie de prácticas y productos culturales que buscan asemejarse al arte pero que, por diversas razones que serán tratadas más adelante, al no ser considerados como tales se inicia en contra de ellos un proceso de deslegitimación. Ejemplos de ello son la paraliteratura y el paracine.

⁴ Con una perspectiva diametralmente opuesta a la de Kant –el filósofo alemán sostuvo que el juicio del gusto era una tarea individual y subjetiva capaz de establecer si una obra es estéticamente adecuada o llena de inadecuaciones estéticas; además, Kant contrapuso la connotación a la emoción: en el juicio del gusto no debían ejercer influencia ni el encanto ni los estados de ánimo, de lo contrario sería un “juicio bárbaro”, apasionado, intencional y lleno de pretensiones (Kant, 2011:141-160)–, Bourdieu plantea que el gusto, lejos de ser un atributo natural del sujeto, es una competencia que se estructura a partir de un *habitus* de clase que modela la percepción y los comportamientos: el gusto no como expresión de la subjetividad sino como reflejo de una estructura de pensamiento de un estrato social (Bourdieu, 1988:26). Por otro lado, Umberto Eco define el mal gusto, en el campo del arte, como “prefabricación e imposición del efecto” (Eco, 1984:80), elemento que, como se verá a continuación, pertenece al mundo del *kitsch*. Así, el campo artístico en la modernidad, cimentado en la creencia de su autonomía, verá a lo *kitsch* y a su búsqueda de efectos –estados de ánimo, emociones o sentimientos– como sinónimo de mal gusto, lógica que claramente se ha aplicado a las cinematografías consideradas B.

estéticos y culturales en determinadas épocas: el arte refleja la racionalidad de un grupo en un determinado momento histórico, sus intereses y preocupaciones particulares.

Pierre Bourdieu explica cómo el arte fue convirtiéndose en un campo con una autonomía relativa –con sus normas y directrices propias– y estuvo guiado por una lógica que respondía a una diferenciación del mundo social (Bourdieu, 1995:209). El campo artístico, entonces, se muestra como un espacio de conflicto por las diversas aspiraciones que tienen los múltiples actores que confluyen en él.

El concepto de campo está ligado al *habitus*, es decir a un sistema de pensamiento y a una estructura de prácticas establecidas que, una vez interiorizados por los actores que lo integran, fungen de esquemas de percepción y pautas de acción en él. El *habitus* implica la modelación del gusto por parte de los agentes que predominan en el campo, hecho que estipula las maneras correctas de clasificar, apreciar, desear y sentir. (Bourdieu, 1994:178).

Lo “bello” y lo “superfluo”, las manifestaciones artísticas legítimas y las dignas de rechazo, así como las cualidades de regularidad, armonía y orden son jerarquizaciones culturales que dependen del campo y del menor o mayor acceso de sus actores a un capital cultural y educativo. Ello, a su vez, evidencia que la producción de obras artísticas es una actividad restringida que busca ser legitimada y distinguida de otras manifestaciones consideradas “menores”.

Así, desde la perspectiva de Bourdieu, se establece que todo producto cultural que desestabilice o que no se adhiera a los esquemas estéticos y extra-estéticos del campo será considerado inferior y por lo tanto estará sujeto a un proceso de rechazo y deslegitimación.

En el caso que nos ocupa, algunas de las causas del descrédito hacia el Cinema B basan su argumentación en el hecho de que estas producciones audiovisuales no reúnen parámetros canónicos de producción, comercialización y exhibición; porque en sus filmes no se expresa un lenguaje audiovisual convencional compartido por los individuos que tienen mayor acceso al capital cultural; y, por su precariedad estética y técnica.

Ejemplo de ello es la afirmación que, refiriéndose a las cinematografías B, señala que “bodrios son bodrios y pueden salir de cualquier cerebro del primer, segundo y tercer mundo”, a la cual se añade que estos filmes no son ni serán proyectados en salas comerciales de cine “porque no reúnen elementales requerimientos profesionales que justifiquen su proyección” (Icaza, 2011:s/n).

Negando cualquier validez de los filmes B y guiadas por una suerte de moralismo cultural en el cual subyace la concepción de un arte “puro”, las críticas recurren a una dicotomía reduccionista que diferencia los filmes cualitativamente buenos de aquellos que ni siquiera pueden ser considerados producciones cinematográficas: “(por favor no me digan que son películas)” (Icaza, 2011:s/n).

El ejemplo anterior permite demostrar como las competencias dan o no derecho para entrar en un campo artístico. En este caso, para ingresar al campo cinematográfico se estipularían criterios de producción y profesionalización que se adquieren por haber estudiado en escuelas de cine, pertenecer al gremio de cineastas o ser legitimado por un reducido grupo de críticos culturales.

Sin embargo, el descrédito hacia las cinematografías B olvida que el “carácter emergente del cine ecuatoriano implica que una gran parte de los cineastas profesionales tenga una formación autodidacta y trabaje con un modelo de producción poco especializado” (León; Alvear, 2009:12).

La estandarización de prácticas y valores que supone la constitución de un campo artístico autónomo, difícilmente puede ser trasladada a la esfera cinematográfica ecuatoriana. El carácter emergente y discontinuo del cine nacional, la difuminación de los márgenes que separan las producciones profesionales de las no profesionales, así como la naturaleza heterogénea de la sociedad periférica en la que se asienta y las diferencias culturales que en ella se hacen patentes, tornan complicado hablar de una homogeneización de saberes que permitan seguir la lógica de la autonomía de los campos.

A pesar de ello, se admite tácitamente la existencia de un «campo cinematográfico ecuatoriano», guiado por un canon cerrado que reclama imperativamente determinadas propiedades visuales que

Cabe preguntarse si las disciplinas tienen o no una incapacidad congénita para leer producciones culturales que se guían por una lógica distinta ... si la alteridad es o no un discurso académico aplicable en las ciencias sociales pero que se repliega al adentrarse en el campo artístico.

un filme debería tener. Estas exigencias *a priori* de ciertas características para que un producto cultural sea artístico, y en consecuencia legitimado, niegan los elementos híbridos y ambiguos que diversas voces culturales expresan en sus productos audiovisuales, que se manifiestan de forma abierta y clara en las cinematografías B.

Otra de las razones de la deslegitimación cultural tiene su origen en el convencimiento de que hay formas legítimas de conocer el mundo. Aquí se muestra un nuevo binarismo: por un lado el pensamiento abstracto, la disciplina, la racionalidad, la ciencia; por el otro, lo pre-racional, lo espontáneo, lo imitativo, el mito y la superstición (Castro Gómez, 2005:26). Esta dicotomía palpita en las críticas ilustradas o públicas que se hacen sobre el Cine B, ya que ellas tienden a separar a un “cine civilizado” de un “cine de la barbarie”.

Cabe preguntarse si las disciplinas académicas tienen o no una incapacidad

congénita para leer producciones culturales que se guían por una lógica distinta. Asimismo, es necesario cuestionarse si la alteridad es o no un discurso académico aplicable en las ciencias sociales pero que se repliega al adentrarse en el campo artístico.

La multiplicidad de voces y visiones que convergen en el ámbito cultural ecuatoriano, y que en ocasiones hacen uso de una gama de elementos heterodoxos, reclaman imperativamente un diálogo no jerárquico entre diversos saberes y prácticas que, como el caso del *kitsch* que será analizado a continuación, permita una lectura integral de los fenómenos culturales en la que se prescinda de los juicios negativos que *a priori* se levantan.

Breves consideraciones sobre el kitsch

La imitación es un ejercicio inseparable de toda actividad humana. Cualquier forma de representación es susceptible de emulación, hasta tal punto que se puede afirmar que copia e “invento” forman parte de una dualidad indisoluble (Francastel, 1970:45). Sin embargo, al hablar en el campo artístico de imitación, se cierne sobre esta palabra una carga peyorativa que nos remite inmediatamente a la noción del *kitsch*.

El *kitsch* es un fenómeno artístico moderno y su origen se traza a partir del surgimiento de las industrias culturales y de la tecnología moderna, la misma que posibilitó la reproductibilidad de la obra de arte, otrora auténtica, única e irreproducible. Ello implicó la desacralización de un campo restringido –el artístico– y

la proliferación de un “pseudo-arte” dirigido a una multitud anónima –considerada erróneamente homogénea– que hace uso cotidiano de él.

Así, el *kitsch* está estrechamente vinculado a la técnica y a la rentabilidad económica que supone el consumo masificado de productos culturales considerados espurios. El idealizado campo artístico autónomo, aquel que intentó que las obras se valoraran por su estética y vanguardismo y no por valores pecuniarios, y que adquiriría bienes culturales como signo de status social, se dismanteló paulatinamente y suscitó, visto desde una perspectiva aristocrática, una suerte de corrupción del gusto.

Las competencias para la fruición estética del arte no se tornaron prescindibles sino que ante el nuevo contexto ya no eran estrictamente necesarias. En este marco, ya no es preciso sumergirse en el recogimiento individual para la contemplación de la obra de arte porque ahora el goce es colectivo y cotidiano, las obras están en la casa, los restaurantes, en pequeños puestos de venta, siendo adquiridos y disfrutados por los sectores medios y populares.

En su mayoría, las conceptualizaciones europeas y norteamericanas en torno al *kitsch* tienen una carga negativa. Sea como “imitación, elaboración artificiosa, simulación, y lo que podemos denominar como la estética del engaño y el autoengaño” (Calinescu, 2003:226), como manifestación que “eleva al rango de etéreo lo mundano” (Broch: 2003:236), o como “epítome de todo lo que hay de espurio en la vida de nuestro tiempo” (Greenberg, 1979:18), el *kitsch* fue digno de rechazo.

La aversión que suscitó el *kitsch*, la amenaza que representó, se debe al convencimiento de que hay una “cultura genuina” que se reconoce por su capacidad de “ofrecer al individuo un conjunto armonioso de ideas y valores y que es la única capaz de brindar a los individuos una identidad cultural” (Sapir, 1985:78-119). El *kitsch*, por ello, se muestra como el crepúsculo de una supuesta edad de oro del arte y como la decadencia de los valores de la única cultura válida.

Con el tiempo hubo una relativa absolución del *kitsch*. Incluso, con una sensibilidad crítica e irreverente, el *kitsch* de a poco fue empleado en trabajos artísticos europeos y latinoamericanos como una suerte de subversión. El pop art norteamericano es un ejemplo al incorporar “el gusto del consumidor”. Con ello, la petrificación de un modelo dual (arte vs *kitsch*) es embestido por una vanguardia que añade en sus obras imágenes, objetos y productos de la cultura de masas que en otra época no eran considerados como materiales artísticos. Así se promovió la canonización del *kitsch*.

Lo kitsch en el Cinema B ecuatoriano

A las cinematografías B se las ha catalogado como productos audiovisuales *kitsch* al argumentarse que “no toda película es cine, como no toda escritura es literatura o no todo lo que se pinta es ar-

te” (Torres, 2009:8). La discusión entre lo artístico y lo para-artístico no es exclusivamente contemporánea en la esfera cultural ecuatoriana, ya que también fue abordada en el campo literario por Jorge Enrique Adoum y Efraín Jara Idrovo en 1990.⁵

Dos décadas después, pero ahora en el ámbito cinematográfico, se reaviva el debate al proponer al Cinema B como un fenómeno audiovisual para-artístico. En este subyace el anacrónico binarismo entre arte y *kitsch*, entre las vanguardias y los productos espurios.

No obstante, el *kitsch* es un acto creativo en el cual la voz de los cánones se introducen en la garganta de los productores de estos audiovisuales, ya que en sus cinematografías se emplean recursos narrativos que otrora eran patrimonio exclusivo de las vanguardias cinematográficas: flashback, monólogos interiores, autoficción, etc. La apropiación de los cánones cinematográficos implica que estos se adapten a los contextos y parámetros locales.

Por otro lado, sus precarias técnicas de actuación, iluminación y sonido tienen una amplia acogida en la cultura popular, ello debido, como afirma Lidia Santos, a que el *kitsch* también es un demarcador de barreras sociales que se imponen desde abajo hacia arriba y no solamente a la inversa (Santos, 2001:104-105).

⁵ Adoum y Jara coincidieron en que la paraliteratura tiene como génesis a la cultura de masas y a esa suerte de “dictadura” que es el gusto de las mayorías. Los literatos antes mencionados caracterizaron al fenómeno paraliterario como algo próximo a la literatura, que pretende hacerse pasar por ella, pero que no reúne los cuatro ingredientes que le permitirían serlo: la creatividad, la búsqueda de nuevas formas expresivas, el dominio del oficio de escribir y el conocimiento del lenguaje (Adoum, 2006:16).

El *kitsch* es un acto de antropofagia. En el caso que nos ocupa, los realizadores del Cinema B incorporan en sus relatos cinematográficos todo lo que esté a su alcance. Puede resultar paradójico pero ante la escasez de recursos económicos, técnicos y materiales los realizadores, por ese horror ante los espacios vacíos que caracteriza al neobarroco,⁶ apelan a la desmesura estilística y a la aglomeración de elementos (Monsivais, 1994:301).

En estos filmes se despliegan, sin ningún problema, un abanico de recursos: artes marciales, secuencias de venganza pública a través de armas de fuego y municiones reales, sicarios que se movilizan en caballos, seres sobrenaturales y actos religiosos, efectos especiales de corte artesanal, actos de brujería, supersticiones, creencias cristianas, parábolas, mensajes sociales, rupturas amorosas y familiares, música religiosa y clásica, boleros, pasillos, tecnocumbia y narcocorridos, entre otros.

Ante la escasez se prefiere la saturación, frente a la insuficiencia se opta por la abundancia, se desecha la armonía y se recurre al exceso. La aglomeración de objetos, accesorios, personajes y escenarios presentados en la narrativa audiovisual del Cinema B responden a esa

suerte de teatralización de la experiencia cotidiana propia del neobarroco.

En el Cinema B se muestra una estética de la precariedad. Si se las compara con las producciones cinematográficas nacionales canónicas se puede establecer que las producciones audiovisuales B son precarias en las esferas técnica, estética, financiera, comercial y discursiva. Ello no como elección sino como resultado de las condiciones de las cuales emergen. No obstante, esta precariedad ha ido convirtiéndose en un modo de representación cinematográfica que si bien no se ha propuesto erigirse como un acto de ruptura frente a un modelo estético, se muestra como una tendencia en el audiovisual ecuatoriano.⁷

Retomando el tema, el *kitsch* al pasar de la recepción pasiva a la creatividad se erige como un ejemplo de “metalenguaje por parte de la masa” (Santos, 2001:102). Es decir, en las cinematografías B hay un discurso previo y reconocible que se sustenta en los melodramas televisivos y en el cine de Hollywood. A esta intertextualidad se suma todo un repertorio de anécdotas y vivencias propias de los realizadores: sus contextos y costumbres se reflejan casi de forma documental en sus filmes.

⁶ A pesar del sinnúmero de definiciones existentes, este artículo se ceñirá a la definición dada por Petra Schumm sobre el neobarroco: “acumulación heteróclita de todo lo que ha sido rechazado por el “buen gusto”, un sistema de representación en el cual la proliferación de los ornamentos parece sustituir la coherencia intrínseca de los signos para resaltar así la nueva imprevisibilidad de esta modernidad disonante” (Schumm, 1998:27-28)

⁷ La distinción entre el cine canónico ecuatoriano y el Cinema B ecuatoriano requiere una precisión más. Las producciones oficiales ecuatorianas también son precarias si se las compara con films de México, Brasil, Argentina y, sobre todo, Estados Unidos. No obstante, lo que permite distinguir a las producciones subalternas es su distanciamiento, a veces forzado otras consciente, con los parámetros estéticos del cine arte o del cine considerado oficial.

El canibalismo es una metáfora del *kitsch* y la inseguridad es una cualidad que lo atraviesa horizontalmente. Al encontrarse a medio camino entre el arte y lo popular recurre a una serie de recursos y objetos que pueden parecer fuera de contexto dentro de la obra que presentan. De aquí que la desproporción, la ausencia de medidas y el culto a lo accesorio, han sido características que se le han otorgado al *kitsch* y que forman parte de las cinematografías B.

Los realizadores no temen a los impulsos de su imaginación. Si sus productos audiovisuales son considerados estéticamente malogrados es lo que menos importa. En este pensamiento hay algo ingenuo y provocador. Es ingenuo en la medida que ellos realizan su trabajo con completa honestidad, y si en el camino parodian o hieren el “buen gusto” ello se torna algo secundario y muchas veces inconsciente. Es provocador en la medida que permite reflexionar sobre la posibilidad de un cine de bajo presupuesto con amplia aceptación popular.

Los desgarramientos personales suscitados por la indagación sobre la ecuatorianidad, el esplendor de los dramas y de las historias épicas, así como las narrativas audiovisuales con sus aspiraciones de alto vuelo poético que se

han erigido como la imagen del cine nacional, encuentran en las cinematografías B su lado opuesto. Si los primeros buscan conmocionar al espectador, aturdirlo y seducirlo a través de sus

imágenes, el Cinema B apela a la emotividad y los sentimientos, crea estados de ánimos a través de películas de acción, de los despreciados melodramas o del realismo social.

Si la imagen del cine ecuatoriano que se ha proyectado desde la oficialidad ha buscado construirse a través de proyectos

que reúnan parámetros económicos y estéticos, si desde una supuesta cultura “única”, “genuina” y “legítima” se ha proyectado el quehacer cinematográfico como un ejercicio exclusivo, si el metarrelato de “nación ecuatoriana”, homogénea y unida, ha buscado hacer del cine uno de sus pilares discursivos, dichas pretensiones han encontrado su contraparte en las cintas de los grupos subalternos.

La comprensión de lo *kitsch* implica relegar las connotaciones peyorativas para describirlo como un fenómeno híbrido, sincrético y legítimo, sobre todo en sociedades periféricas donde, ante la inestabilidad de las instituciones que albergan la cultura, lo *kitsch* muchas veces es asimilado como arte (Monsivais, 1988:186).

Ante la escasez se prefiere la saturación, frente a la insuficiencia se opta por la abundancia, se desecha la armonía y se recurre al exceso ...

Lo cholo/kitsch

Como afirma Lidia Santos, el *kitsch* al trasladarse a América Latina se le dotó de significados peyorativos que trascendían el ámbito estético y que se ubican en el campo social al referirse a identidades socialmente discriminadas (Santos, 2001:99). En el caso ecuatoriano, el hombre-*kitsch* propuesto por Abraham Moles tiene su equivalente en el cholo, definido peyorativamente como aquel individuo que aparenta lo que no es y que asume comportamientos, conductas y expresiones occidentales (Moles, 1990:32).

Las múltiples acepciones negativas que se le han otorgado a lo cholo históricamente y en la actualidad, se deben, en gran parte, a un legado colonial basado en distinciones raciales.⁸ Lo cholo asumido como “identidad vergonzante” (Ibarra, 1998:34), como sombra del mestizaje, aún subsiste debido a que hay percepciones étnicas en la sociedad que se expresan, en el caso que nos ocupa, en la deslegitimación de prácticas audiovisuales y manifestaciones culturales de grupos segregados.

Desde esta perspectiva, *el cholo* es asumido como un individuo borrado del imaginario colectivo que tiene aspiraciones de visibilidad frente a la cultura hegemónica, mientras *lo cholo* es entendido como las relaciones que lo marginal pre-

tende establecer con lo oficial (occidental), lazo caracterizado por sus pretensiones de ser legitimado y por el ansia de que sus manifestaciones y expresiones pasen a formar parte del canon cultural.

Sin embargo, es un reduccionismo analizar lo cholo solamente como la manifestación marginal de sujetos que buscan articularse a una cultura hegemónica. Si bien la afirmación precedente es cierta, este fenómeno exige una ampliación del debate.

Para ello es necesario entender la marginalidad como:

Una producción discursiva que pone en evidencia los mecanismos de exclusión a partir de los cuales se estructura la interioridad de las instituciones sociales. Si las instituciones fundan su discurso racional y universalista a partir de ciertas colectividades marginales, estas replican el discurso institucional transformándose en su imagen traumática, aquella que está borrada de la conciencia pero que sin embargo obra desde su interior. Por esta razón definimos la marginalidad como ese «exterior constitutivo» de la sociedad [...]. Se concibe, entonces, como el interior desconocido de la propia modernidad. Una significación flotante que designa aquello que fue reprimido por el pensamiento ilustrado: la huella de las culturas postergadas que nunca hablaron la lengua de occidente. (León, 2005:13)

⁸ Hernán Ibarra, en su libro *La otra cultura*, explica como en el mundo colonial se gesta una diferenciación racial basada en la estructura de castas. Ibarra, a partir de la reconstrucción detallada sobre castas y asentamientos en la época colonial realizada por Jan Szheminski, señala que “entre la gran polaridad español-indio, se hallaba la definición de mestizo, cercana a la de español; en tanto que la de cholo, estaba cercana a la del indio” (Szheminski, 1998:11). Desde entonces, el cholo, al ser emparentado con el indio, se va convirtiendo en una “clasificación denigratoria” basada en la arraigada jerarquización racial de la época, cuyos ecos siguen vigentes en la actualidad.

Lo cholo/kitsch al burlar la formalidad proyectada desde las instituciones, al expresar en sus films una narrativa audiovisual que no se ciñe a un pensamiento logocéntrico, al buscar los estados de ánimo y la emotividad, se convierte en un alegato en contra de los valores que se han proyectado, en el campo del cine, desde la oficialidad institucional y la Academia.

El Cinema B muestra esa existencia que habita en los umbrales y en él se refleja las tensiones permanentes entre lo académico y lo popular, entre lo legal y lo ilegal, entre el arte y lo “para-artístico”.

Despojándolo de toda connotación peyorativa, *lo cholo/kitsch* muestra una sensibilidad hacia la vida, una perspectiva que matiza todo lo que lo rodea, representa un conjunto compartido de modos de pensar y visibiliza un pensamiento subalterno ético y legítimo. Además, en una sociedad heteróclita e híbrida como la ecuatoriana es imposible afirmar que no hay unas “gotas” de *cholo/kitsch* en gran parte de las relaciones sociales o en las manifestaciones culturales.

Lo cholo/kitsch constituye esa “imagen traumática” que se ha intentado reprimir no solo desde la modernidad y la institucionalidad cultural, sino también desde la esfera personal. *Lo cholo/kitsch* como parte constitutiva del sujeto ecua-

torial, como aquello que habita en nosotros y que ante cualquier susurro se lo intenta ocultar: símbolo de todo lo que se detesta, de todo lo que se es.

Del anterior hallazgo se infiere que la deslegitimación del Cinema B en general y de *lo cholo/kitsch* en particular, está impregnada de formas de racismo. Además, se establece que la hibridación a más de ser aceptada con renuencia desde un punto de vista biológico –bajo el manto ambiguo y utópico del mestizaje– también está sujeta a una resistencia (¿repulsa?) cuando es leída como proceso cultural.

El destructor invisible de Nixon Chalacamá

Tornar operativa la edificación teórica implica describir cómo el Cinema B se inscribe dentro de la estética de lo cholo/kitsch. Para verificar esta categoría como extensible al conjunto de producciones que engloba el Cinema B, se ha optado por el análisis del film *El destructor invisible* de Nixon Chalacamá, ya que en él se pueden encontrar “en estado puro” algunas características que la componen.

Si habría que definir a *El destructor invisible* con una palabra sería collage. Sí, esta cinta está compuesta, literalmente, con retazos de varios proyectos cinematográficos de Nixon Chalacamá.⁹

⁹ Confeso admirador de las películas de acción –en especial las de Bruce Lee– y de las artes marciales –Chalacamá es cinta negra en Taekwondo– este director autodidacta de Chone, nacido en 1973, junto a algunos amigos con los cuales compartía gustos similares, decidió rodar varios films en los que pudieran demostrar sus destrezas y habilidades para la lucha. Así surgió la idea de *El destructor invisible*, proyecto iniciado en 1996 y finalizado en 2004, y en el que Nixon participó como director, guionista, productor y actor. Además, Chalacamá ha rodado *Avaricia*, *Cráneo de oro*, *Secuestro y tráfico al Presidente* y su reconocido film *Los raidistas*, ambientado en la década del cuarenta y en el que participó el ex presidente derrocado Lucio Gutiérrez.

Y si la historia debiera ser resumida sería de la siguiente forma: al final su hijo vive y él muere, el resto es ruido y fantasía. No obstante, lo que podría ser fácilmente encasillable en ese largo inventario de películas de acción, se torna interesante cuando se analiza que es una producción elaborada con fragmentos no utilizados de otras películas del mismo director, cuando se observa la conjunción y entrecruzamiento de una multiplicidad de códigos que la han hecho ganarse el título de producción que cómodamente puede entrar en el listado de films de culto (León, 2009:34).

¿De qué trata *El destructor invisible*?

Tras haber estudiado artes marciales en un Monasterio de Japón, Javier regresa a Chone con un libro sagrado en sus manos, del cual se presume otorgará un mayor poder a quien lo posea, ya que de él, más allá de ser un pretexto diegético, no se habla más en la película. La armonía se quiebra cuando Conan, ex compañero de Javier en Japón y el villano del film, intenta conseguir dicho libro secuestrando al hijo de Javier.

Para liberar al pequeño cautivo, Javier acude a su amigo Arturo, quien decide ayudarlo junto a un grupo comandado por un diestro conocedor de los territorios selváticos donde se oculta el villano. En la travesía, Javier se enfrentará no solo a las hostiles condiciones del territorio sino a sus propios compañeros, puesto que Conan ha lanzado un hechizo sobre ellos. Superando todo tipo de impedimentos, Javier enfrenta en la batalla final a Conan, lo asesina y recupera

a su hijo. En el combate Javier es herido de muerte, víctima y héroe a la vez, su cuerpo inerte cae al asfalto en una carretera de Chone.

Lo cholo/kitsch en *El destructor*

El destructor invisible se asienta en un vasto tejido de producciones que la anteceden y constituye una variación fílmica localizada en Chone de esquemas fuertemente repetitivos, visibles en el cine de aventura y en el cine de acción. Por un lado, el cine de aventura propone un esquema narrativo fácilmente predecible, es decir, que las secuencias de batallas, persecuciones o, en el caso del presente análisis, la aventura selvática para liberar al hijo cautivo, apuestan siempre por una resolución del conflicto en la que el “bien” predomina sobre el “mal”.

Además, fiel al legado de este género cinematográfico, las acciones dramáticas de *El destructor invisible* ocurren lejos de la Polis, en los territorios agrestes y exuberantes de un lugar que puede ser cualquiera, pero del cual se sabe, tanto por sus actores y productores, que es Chone.

Por otro lado, en el film de Chalacamá, al igual que en el cine de acción, se puede encontrar una serie de “personajes tipo” que oscilan, variando las complejas relaciones de fuerza que los motivan, entre buenos y malos.

Los personajes del film (Javier, el héroe; Conan, el villano; el indefenso hijo de Javier, quien debe ser salvado) son repetitivos y arquetípicos del cine de acción. No obstante, esta invariación –en

tanto modo temático y narrativo estándar, visible también en el antagonismo de los personajes– adquiere una identidad diferenciada cuando se analiza que el film es resultado de un proceso de apropiación localizada de productos culturales difundidos a escala global.

Así, una historia que puede ser análoga a un sinnúmero de historias, al adquirir tintes locales vuelve dinámico a un esquema repetitivo. La importancia se desplaza del “cómo” lo cuenta al “quién” y al “qué” cuenta. Las variables pueden ser minúsculas (el reemplazo del cuchillo por el machete; el vestuario y los escenarios; el pretexto narrativo; el tipo de libro que es objeto de la disputa), sin embargo, son estas sutiles modificaciones las que potencian la demanda del público local, ávido de ver a personas y escenarios cotidianos que en la pantalla se disfrazan de héroes y lugares míticos, respectivamente.

Esta efervescencia que provocan los films, además de suscitarse por el factor antes mencionado, es ayudada por un esquema narrativo clásico, iterativo y, hasta cierto punto, estático, que hace que los espectadores –acostumbrados a ello– sepan lo que ven y lo que verán.

El destructor invisible fue un proyecto de Nixon Chalacamá cofinanciado por Fernando Cedeño, Elías Zambrano y Alex Brusser. Dicho proyecto nace un día en el que los ahora representantes del Cinema B atravesaban un paro de dos años, provocado por el descalabro económico

nacional de fin de siglo. La falta de dinero y el desempleo fueron el germen de un proceso en el que se evidencia la complejidad y el empeño de la creatividad popular.

Ante tales condiciones, Chalacamá decide hacer una película con fragmentos no utilizados en sus anteriores films, todos ellos rodados desde 1994. Así, la arquitectura de *El destructor invisible* tiene sus génesis en una geometría fractal, ya que fue elaborado a partir de un conjunto de escenas que no fueron exhibidas, a las cuales se sumó una grabación de treinta minutos que fue segmentada y montada al inicio, en el medio y en el desenlace de la historia.

La riqueza del film estriba en realizar un acto divisorio que permite aislar los fragmentos del todo, descomponer un orden y una linealidad para insertarlos en un nuevo sistema de pertenencia (Calabrese, 1999:102). El destructor invisible se inscribe en un complejo proceso de autofagia, es decir, una suerte de collage de fragmentos y citas en el que se evidencian ecos de la obra cinematográfica del propio Nixon Chalacamá. El director, a través de la yuxtaposición de

Lo cholo/kitsch como parte constitutiva del sujeto, como aquello que habita en nosotros y que ante cualquier susurro se lo intenta ocultar: símbolo de todo lo que se detesta, de todo lo que se es.

fragmentos y de un proceso de reunificación, devora su propia obra.

El destructor invisible encuentra en películas precedentes el material para un nuevo proyecto creativo. No obstante, a este collage de citas fílmicas anacrónicas se le añade una grabación que lo actualiza y lo vuelve presente. A pesar de haber sido extirpados de las historias a las que pertenecían, y por ende, de haber perdido las conexiones con su contexto y sistema originales, hay un telón de fondo que los reconstituye y agrupa, un hilo conductor que es la grabación de treinta minutos, encargada de hilvanar una historia hecha de retazos.

El destructor invisible es una suerte de vampirismo fílmico que se alimenta no solo de las creaciones cinematográficas del propio director, sino de una serie de films y productos audiovisuales masivos que, a través de una recepción activa, son citados indirecta o tácitamente en el film.

Por otro lado, la antropofagia del kitsch, devenida en collage, se manifiesta en esta producción no solo a través de la recomposición de una multiplicidad de fragmentos, sino también en los diversos géneros cinematográficos en los cuales encuentra su sustento. Películas de acción o de artes marciales, así como el cine de aventura y los despreciados melodramas, forman parte de la intertextualidad que atraviesa el film. De hecho, la presencia de signos fílmicos provenientes de otras películas (personajes tipo, selección de planos basada en lo que el director vio en varios films, argumento del film, pretextos narrativos, etc.) es una constante en el cine de Chalacamá.

Al extraer fragmentos y recomponerlos en un nuevo relato fílmico, la cinta de Chalacamá muestra esa pérdida de la totalidad a través de la destrucción de los nexos lógicos entre imágenes; además, mediante el caos manifiesta ese símbolo del neobarroco que es el laberinto (Calabrese, 1999:107), para después recuperar nuevamente el orden en el desenlace, a través de esos treinta minutos de grabación que constituyen el hilo de Ariadna del film.

Resulta complicado encasillar la cinta de Chalacamá dentro de un género puro, ya que este film presenta un mosaico de los géneros preferidos por su director: el cine de ciencia ficción y su apego por lo sobrenatural; el cine de aventura, el cine de acción y el de artes marciales a través de secuencias en las que se aprecian las destrezas de los actores con sus rápidos movimientos y hábiles puños (en cierto modo la película es una autoficción); y, los melodramas y su previsible apelación a una suave emotividad.

En cierta forma, *El destructor invisible*, si bien no se ciñe plenamente a los esquemas de los géneros cinematográficos tradicionales mencionados anteriormente ni tampoco se identifica completamente con uno de ellos, es un film que se alimenta un poco de todos, los asimila, los conjuga y los lleva al límite.

La música es otro de los elementos que conforman este gran collage fílmico. Salvo algunas escenas, no hay nexos lógicos entre imagen y música. Los códigos sintácticos prácticamente desaparecen cuando se ve que la banda sonora no va de la mano con las imágenes que se

suceden en la pantalla. Ello, si bien mantiene coherencia con la pérdida de totalidad y unicidad del film, también visibiliza la formación empírica del director. Al preguntar a Chalacamá qué criterios utilizó para seleccionar la música, el director de Chone manifestó que ésta fue elegida porque “tenía gran acogida por lo que expresaba su letra”.¹⁰

Una amalgama de géneros musicales forma parte de la banda sonora. Varias pistas de reggaetón, entonaciones de piano y fragmentos de música académica, música de los años ochenta y noventa, más reggaetón, tex-mex y un larguísimo etcétera, son empleados, una y otra vez, sin cumplir, casi como regla en el film, su función incidental.

Los efectos de sonido son otra de las particularidades de esta cinta, puesto que buscan acentuar excesivamente las acciones de los actores, sobre todo cuando pelean entre sí. Los golpes de puños y las patadas son exacerbados por efectos de sonido similares a los empleados en *Batman*, la teleserie de los años setenta, o en programas televisivos actuales

que se enfocan en la parodia: se puede escuchar ¡Pun-Pun!, ¡Crash!, ¡Paw-Paw! (León, 2009:79)

Asimismo, los pasos de los actores, sus caídas, las botellas rotas y los balazos van acompañados de efectos de sonido utilizados desmedidamente, puesto que no reproducen lo que sucedería en una situación real, lo cual le quita veracidad al relato.

También se puede escuchar un audio sobreimpuesto, es decir, que a algunos fragmentos de las películas recicladas se les ha añadido durante el proceso de posproducción, locuciones y voces que no pertenecen a los personajes encuadrados.

Es así como *El destructor invisible* puede ser encasillado dentro del universo de lo cholo/kitsch (y también del neobarroco), no solo por el análisis descrito, sino porque brinda la oportunidad a un grupo subalterno de que se haga realidad esa ilusión tan legítima y secreta, ese anhelo de vivir y estar dentro de un set, más allá de las precariedades cinematográficas y extra-cinematográficas.

Bibliografía

- Adoum, Jorge, *Aproximación a la paraliteratura*, Quito, Ediciones Archipiélago, 2006.
- Alvear, Miguel; Estrella, Francisco, “Made in Usa”. En: *Revista de la Primera Muestra de Cine de Culto*, Quito, Ochoymedio, 2011.
- Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988.
- _____, *Razones prácticas*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- _____, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Broch, Herman, “Notas en el problema del kitsch”. En: Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, España, Editorial Tecnos, 2003.

¹⁰ Entrevista a Nixon Chalacamá.

- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, España, Editorial Tecnos, 2003.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Editorial Grijalbo, 1989.
- Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.
- Castro Gómez, Santiago, *La posmodernidad explicada a los niños*, Colombia, Editorial Universidad del Cauca, 2005.
- De Certeau, Michael, *La invención de lo cotidiano*, México, Editorial Cultura Libre, 2000.
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Madrid, Editorial Lumen, 1984.
- Francastel, Pierre, *La realidad figurativa. Elementos estructurales de la sociología del arte*, Buenos Aires, Emecé, 1970.
- García Leal, José, *Filosofía del arte*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002.
- Greenberg, Clement, *Vanguardia y kitsch en Arte y cultura*, España, Editorial Punto y Línea, 1979.
- Ibarra, Hernán, *La otra cultura: imaginarios, mestizaje y modernización*, Quito, Abya-Yala, 1998.
- Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*, Barcelona, Editorial Espasa, 2011.
- León, Christian; Alvear, Miguel, *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela*, Quito, Ochoyomedio Editorial, 2009.
- León, Christian, *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2005.
- Moles, Abraham, *El kitsch: el arte de la felicidad*, España, Paidós, 1990.
- Monsivais, Carlos, *Instituciones: la cursilería. Escenas de pudor y liviandad*, México, 5 ed., Grijalbo, 1988.
- _____, "Neobarroco y cultura popular". En: Echeverría, Bolívar (comp.), *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, UNAM-El Equilibrista, 1994.
- Santos, Lidia, *Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*, Madrid, Editorial Iberoamericana, 2001.
- Sapir, Edward, *Culture, language and personality*, U. of California, 1985. p. 78-119. Citado por: Santos, Lidia, *Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*, Madrid, Editorial Iberoamericana, 2001, p. 12.
- Schumm, Petra, "El concepto 'barroco' en la época de la desaparición de fronteras". En: Schumm, Petra (comp.), *Barrocos y Modernos*, Alemania, Iberoamericana, 1998.
- Thompson, John, *Los media y la modernidad*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Torres, Galo, "Ecuador Bajo Tierra: los límites de la incorrección". En: *Revista de cine Ochoyomedio*, No. 100, Quito-Ecuador, Diciembre 2009.

Páginas de internet

Icaza, Carlos, "La realidad sigue taponeada Sobre y bajo tierra". Disponible en: <http://www.la-revista.ec/columnistas/del-cine-y-del-resto/la-realidad-sigue-taponeada-sobre-y-bajo-tierra>. Acceso: 9 de agosto de 2011.

Entrevistas

Entrevista a Nixon Chalacamá. Febrero, 2012.

¿música popular o músicas populares?

Lorena Ardito Aldana*

Resumen

A partir de una revisión crítica de aproximaciones predominantes en la literatura musicológica y culturalista referentes a "lo popular" en la música y la cultura, el presente artículo propone un recorrido por algunas de las cristalizaciones y mutaciones históricas de "lo popular" en América Latina, pensado desde algunos de los principales hitos que marcan el desarrollo histórico de las músicas populares afrolatinoamericanas, con miras a indagar en su ambigüedad y polisemia característica.

Palabras clave: Popular, polisemia, historicidad, cultura, música afrolatinoamericana.

Abstract

From a critical review of prevailing approaches in musicological and culturalist literature related to what is "popular" in music and culture, this paper proposes a tour through some of the crystallizations and historical mutations of what is "popular" in Latin America, thought from some of the major milestones that mark

the historical development of Afro-Latin American popular music, in order to investigate its characteristic ambiguity and polysemy.

Keywords: popular, polysemy, historicity, culture, Afro-Latin American music.

"Lo popular" en la música

"Lo popular" es una de las dimensiones de reflexión social más complejas e inaprensibles, dado su carácter ambiguo, polisémico, mutante, móvil. La pregunta sobre qué es o qué significa lo popular, puede así transitar entre lo auténtico, lo falso, lo folclórico, lo comercial, lo masivo o lo subalterno, por mencionar algunas de sus significaciones predominantes en la literatura política, sociológica y culturalista.

Esta complejidad se evidencia al considerar su sentido literal, "perteneciente o relativo al pueblo",¹ pues también "pueblo" es una categoría difusa que puede

* Socióloga de la Universidad de Chile, diplomada en DESC. Estudiante de la Maestría en Estudios Latinoamericanos de la UNAM, con el proyecto de investigación "La politicidad de Don Carnal: lecturas políticas de lo festivo y lo carnavalesco en América Latina". Miembro del Colectivo de Investigación Tiesos pero Cumbiancheros (Chile, 2010-2012).

¹ Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, versión digital. Vigésimo segunda edición. Disponible en: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?TIPO_HTML=2&LEMA=popular

utilizarse para designar a un pequeño conglomerado humano, a los sectores subalternos de una determinada sociedad, a una cierta identidad nacional, a una masa poblacional aludida por un caudillo populista, o a la conformación de alianzas políticas entre fuerzas y clases sociales que pretenden la transformación del orden social.

El carácter relacional de tales acepciones de pueblo, así como del propio significado de “lo popular”, sugiere una serie de interrogantes iniciales: ¿Cuál es la necesidad de repensar un concepto tan ambiguo y complejo? ¿Qué aporta o esclarece la categoría “popular” frente a las nociones de “clase”, “etnia” o “nación”? ¿Cuál es la relación entre “lo popular” y “lo tradicional”, el Estado y las industrias culturales?

Aparentemente inabarcable, “lo popular” interrogado obliga a situar las reflexiones en torno a su polisemia característica, en expresiones y contextos específicos, tomando en cuenta sus procesos de cristalización y mutación histórica, tanto en su materialidad, como en su configuración simbólica.

En este sentido, “lo popular” podría ser pensado, por ejemplo, desde una música popular situada en un determinado momento histórico, como también podría serlo a partir de la reflexión sobre un frente popular, un proyecto nacional-popular, o los procesos de inclusión-conflicto-exclusión de clases sociales, grupos étnicos o sectores subalternos en contextos histórico-sociales particulares.

Pero, ¿Puede efectivamente la música “popular” evidenciar procesos de cristalización y mutación histórica de “lo popular” en general?

Fronteras y tentaciones

Explorar las posibilidades de la música popular para evidenciar históricamente el carácter polisémico de “lo popular” en general, puede partir desde una aproximación musicológica.

De manera predominante, la tradición musicológica ha basado su comprensión de la música popular en torno al establecimiento de distinciones con otras dos musicalidades frontera: las músicas docta y folclórica. La significación fronteriza de cada una de ellas ha permitido tanto a la musicología como a la industria musical, así como también a la tecnocracia vinculada a la institucionalidad cultural, establecer con claridad sus objetos –de estudio, mercantilización y gasto público, respectivamente–. No obstante, la tipología parece escueta y difusa al repensar los criterios que la fundan, pues no son homogéneos ni siempre triple-fronterizos, aspecto que se evidencia con mayor claridad en contraste con músicas y cultores que los transgreden y reconfiguran continuamente.

La música docta es significada, en relación a la producción, como profesional, erudita o de arte. Respecto a la difusión, como aquella en que la tradición escrita y la academia son fundamentales, y en cuanto a la recepción, como una música de elite y de carácter oficial. La música folclórica, por su parte, estaría constituida por todos aquellos géneros o estilos generados anónima y colectivamente, cuyo uso es también anónimo y colectivo, vinculado a cierta tradición. Desde aquí, la música popular sería aquella

compuesta por un autor conocido utilizando recursos simples y rudimentarios de las teorías y técnicas académicas, usada con cierta amplitud, transmitida por medios escritos, divulgada intensivamente por diversos medios, y condicionada generalmente por la moda.²

Si atendemos a los criterios fronterizos de tales definiciones, es posible observar que no siempre ellos permiten establecer nítidamente la especificidad de cada música; según la finalidad con la que se crea o produce, la separación

docta/popular/folclórica se identifica con la tríada arte/entretención o comercio/tradición, pero en relación a la recepción, la diferenciación principal es establecida entre las músicas docta y popular, como música de elite y música masiva respectivamente. Ahora bien, si se considera la preparación de los músicos, se diferencia a la música docta o erudita con respecto tanto a la música popular como a la música folclórica, por ser estas predominantemente simples. Pero si se toma en cuenta la autoría de los temas musicales, la distinción opone la música folcló-

rica –caracterizada como colectiva y anónima– a las músicas docta y popular, en las que se reconoce autoría explícita.

Repensar estos criterios a partir de las especificidades características de músicas y cultores transgresores de fronteras, complejiza aun más este escenario de significaciones difusas. Caso emblemático es, en este sentido, el del latin jazz, un género reconocido como “popular”, pero que tanto en su práctica como en su discurso musical, desborda hacia ambos lados las fronteras aparentemente definitorias de la

música popular; confluyen en esta musicalidad la oralidad y la tradición escrita, músicos amateurs, profesionales, académicos y empíricos, su público transita entre la elite y lo masivo, y cobija diversos géneros y estilos, tales como la rumba –anónima en su origen– y la salsa –de autoría explícita–.

Del mismo modo, la obra musical de cultores tales como Violeta Parra o Alí Primera, y Heitor Villalobos o Luis Advis, operan como ejemplos representativos de rupturas y transgresiones, desde lo folclórico hacia lo popular y lo docto en el primer caso, y desde lo doc-

“Lo popular” es una de las dimensiones de reflexión social más complejas e inaprensibles, dado su carácter ambiguo, polisémico, mutante, móvil.

² Estas definiciones pueden encontrarse explícitamente a modo de enunciado inicial en investigaciones sobre lo musical, así como también, en los marcos legales que rigen la elaboración de políticas culturales, como es el caso de la Ley 19.928 Sobre Fomento a la Música Chilena, Decreto Oficial (31 de enero de 2004). En el caso de las industrias culturales, operan de manera implícita en la definición de géneros y estilos musicales.

to hacia la música tradicional en el segundo.

Se hace evidente entonces que la música popular no puede ser definida como un universo sonoro homogéneo, tal como sucede con el propio concepto de “lo popular”, pues en casos específicos, adopta características peculiares que desbordan los límites que los consensos musicológicos, institucionales y de mercado, han validado a-históricamente para legitimar sus prácticas.

¿Puede entonces pensarse la noción de música popular, musicológicamente, prescindiendo de su historicidad?

En América Latina, uno de los trabajos pioneros en este debate –en relación a las músicas populares regionales– es el texto “Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana”, del musicólogo chileno Juan Pablo González (González, 1986), quien en su intento por abrir camino a los estudios académicos sobre música popular, enfrenta la deslegitimidad de su objeto mediante su doble consideración: como discurso musical –donde sitúa el análisis de estructuras, motivos y particularidades musicales a través de partituras– y como práctica social –donde incluye la reflexión sobre cultores, contextos y procesos socioculturales que la influyen–.

Considerando la historicidad en la cristalización de ciertas músicas populares, González propone una distinción entre cuatro géneros principales que, a su juicio, conformarían el universo musical popular latinoamericano:

... la música popular no puede ser definida como un universo sonoro homogéneo ...

- Música popular folclorizada: como el conjunto de géneros que, surgidos hasta la primera mitad del siglo XX, mantienen su vigencia tanto a nivel de la difusión, como a nivel de la producción, por su origen urbano, y que han pasado a constituir parte del patrimonio cultural comunitario.
- Folclor masivo: como el género más vasto y heterogéneo, en tanto aparece en tres niveles culturales; la música popular rural –afectada principalmente por la movilidad social, la migración campo-ciudad y la penetración rural de los medios de comunicación–, la música típica –con identidad nacional, en tanto responde a la necesidad de sectores urbanos medios y altos de poseer una música nacional que los identifique– y la nueva canción –con identidad más continental que nacional–.
- Música de fusión: como aquella que pone en práctica la integración de diversas sonoridades.
- Música de autonomía: fundamentalmente correspondiente al rock latino, con temáticas críticas tanto de la moralidad vigente como del sistema sociopolítico imperante, y representativos de un universo de sentido que podría situarse en lo juvenil y lo marginal.

La distinción resulta interesante en la medida en que permite situar, dentro de la conceptualización de la música popular, la especificidad de contextos, usos y particularidades musicales. No obstante, presenta una problemática central: el hecho de que parte de la diferenciación entre música activa y pasiva, correspondiendo la primera a aquella que tiene un carácter creativo, que busca formas auténticas y que acepta lo ajeno como una riqueza, y la segunda, a la música comercial, que tendría como supuesto básico el que afuera lo hacen mejor. El autor establece su reflexión en torno a la música popular latinoamericana “activa”, prescindiendo de la música comercial latinoamericana. Pero entonces, ¿El reggaetón no sería música popular latinoamericana?

La diferenciación propuesta por el autor alude a la distinción que en sociología del arte se establece entre cultura popular –como cultura no oficial que surge de las clases subordinadas– y cultura para las masas –aquella producida y divulgada por la industria cultural– (Furió, 2000). Volvemos a preguntarnos entonces, ¿Puede lo popular definirse únicamente como lo subalterno, distinguiéndose de lo masivo y lo comercial? ¿Qué universo sonoro conformarían entonces el reggaetón, el funky brasilero, la bachata, la champeta o el pop latinoamericano? y ¿Cuál sería el papel de las musicalidades que pueden considerarse como latinoamericanas en la medida en que son apropiadas en la vida musical regional, como los grupos tributo o versionadores de sonoridades foráneas?

Como vemos, situar sociohistóricamente las reflexiones conceptuales sobre músicas populares no es tarea sencilla, en la medida en que obliga a considerar la especificidad y generalidad de lo musical como tal, al tiempo que reconoce aspectos de pertenencia, adscripción y/o reconocimiento sociocultural, en diálogo con las particularidades y transformaciones del circuito creación-difusión-recepción –o en términos de mercado producción/circulación/consumo– en el que se insertan.

Sin embargo, no sólo desde la musicología resulta problemático un acercamiento a la música popular como espacio de reflexión sobre la polisemia característica de “lo popular”. Desde las humanidades y las ciencias sociales, encontramos simplificaciones y ambigüedades no menos complejas, que vale la pena revisar para comprender cómo se ha ido conformando un acercamiento hacia “lo popular” que, al tiempo que legitima prácticas académicas, supone rasgos permanentes que no le son propios como tales.

En el ámbito general de la cultura, tres son las aproximaciones predominantes en las reflexiones sobre “lo popular” que resultan ilustradoras de las simplificaciones y ambigüedades aludidas, y que pueden ser pensadas como tentaciones, en la medida en que parten de premisas que intentan encasillar “lo popular” en los enfoques institucionales, teóricos y/o políticos de los autores que lo abordan, sin atender al propio comportamiento histórico del concepto, es decir, a sus cristalizaciones y mutaciones específicas.

Una primera aproximación deriva de la investigación antropológica, etnográfica y folclorista. Desde acá, la delimitación

de objetos de estudio y reflexión está sostenida en la identificación de lo popular con lo subalterno, de modo que la cultura popular queda concebida como aquella que representa el imaginario de los “sectores populares”, siendo además producida, significada y utilizada por ellos.

Pese a que este tipo de investigaciones ha logrado conformar un enorme acervo bibliográfico de musicalidades, festividades, y en general manifestaciones inmateriales y materiales de “cultura popular”, su enfoque suele omitir dinámicas de mercado y consideraciones materiales de tales manifestaciones en tanto prácticas condicionadas social, política, económica y culturalmente en contextos no puros. Encontramos así, por ejemplo, indagaciones sobre los simbolismos prehispánicos vigentes en la Fiesta Patronal de San Sebastián,³ en Zinacantán, Chiapas (Bricker, 1986), que omiten consideraciones sobre desigualdades de género, o la presencia de agrupaciones musicales populares en escenarios masivos –tales como Cuisillos⁴– que conviven

con las manifestaciones tradicionales de su ritualidad, del mismo modo que aparecen estudios sobre las significaciones de los personajes que desfilan por la Avenida del Folclor hacia la Virgencita del Socavón en el Carnaval de Oruro,⁵ que eluden las yuxtaposiciones de mercado presentes en el festejo, las que van desde el patrocinio empresarial de marcas tales como Cerveza Paceaña, hasta la propia transformación en espectáculo de un desfile originado como procesión sincrética en que confluyen lo indoboliviano y la colonización hispana.⁶

La omisión de procesos de mercantilización, institucionalización y absorción de elementos no originalmente propios en este tipo de investigaciones se evidencian, así como algunos de sus principales sesgos, lo que en la reflexión sobre la polisemia característica de “lo popular” que nos ocupa, opera como invisibilización.

Una segunda aproximación relevante para la discusión, es aquella constituida por los estudios de consumo cultural. Los estudios de recepción o consumo cultural

latinoamericanos proliferan en la región durante la década del ‘90, a partir de la confluencia de tres disciplinas: la antropología, la sociología y la comunicación social, que hacen eco de una nueva disciplina académica surgida hacia finales de la década del ‘50 en Inglaterra: los estudios culturales.⁷ Teniendo como principa-

les referentes los trabajos de Néstor García Canclini (García Canclini, 1990) y Jesús Martín-Barbero (Martín-Barbero, 1987), la adopción de esta corriente en América latina surge fundamentalmente como respuesta; al agotamiento de las investigaciones disciplinarias sobre cultura y de las teorías sobre los medios masivos centradas en la noción de ideología, a la deslegitimación del socialismo marxista como enfoque epistemológico y como paradigma de refundación social; a la emergencia de discursos académicos, políticos y económicos sobre la globalización; y a la utopía de reconstrucción social post-dictatorial encarnada en la democracia (Escosteguy, 2002).

A partir de una identificación implícita entre “lo masivo” y “lo popular”, los estudios sobre consumo cultural centraron

¿Qué universo sonoro conformarían entonces el reggaetón, el funky brasileiro, la bachata, la champeta o el pop latinoamericano?

su interés en los aspectos subjetivos de la recepción de discursos producidos y divulgados desde los medios masivos y las industrias culturales como estrategia crítica de decodificación, con la pretensión de poner en cuestión desigualdades políticas, económicas y sociales en el ámbito de la cultura.

Desde abordajes teórico-metodológicos diversos, las encuestas de consumo cultural evidenciaban brechas de acceso a lo que desde entonces se denominó “bienes y servicios culturales”, mientras las investigaciones de consumo de medios cuestionaban la desigual capacidad de de-construir críticamente discursos. Desde otro enfoque, las indagaciones sobre apropiación del arte y el patrimonio hincaban el diente sobre los disímiles niveles de instrucción del público consumidor de arte, así como también, sobre los usos político-institucionales hegemónicos de la patrimonialización de manifestaciones materiales e inmateriales de la cultura (Sunkel et. al., 1999).

Mayoritariamente, los investigadores que nutrieron estas diversas líneas de

³ La Fiesta Patronal de San Sebastián es la festividad carnalera más importante de la localidad de Zinacantán, en el Estado de Chiapas, México, una zona predominantemente tzotzil denominada los Altos o la altiplanicie de Chiapas. Se trata de una festividad sincrética, llena de simbolismos y desbordes, en los que se actualizan las mayordomías tzotziles, no obstante, donde también se expresan desigualdades y yuxtaposiciones, políticas y mercantiles con respecto al Estado nación mexicano, que pocas veces advierten los estudios etnográficos.

⁴ Agrupación mexicana de amplio arraigo en zonas rurales, principalmente en contextos festivos indocampesinos, que propone una fusión de elementos estéticos de inspiración mexicana en sus trajes y coreografías, ritmo de cumbia, banda y balada, a lo que suman un extenso bloque de bronce.

⁵ Uno de los principales carnavales de Bolivia, cuya santa patrona es justamente la Virgencita del Socavón, la que fue heredada al pueblo de Oruro en el contexto de su desarrollo minero. El Carnaval de Oruro reúne una serie de manifestaciones rituales y folclorizadas durante los cuatro días que dura la procesión desfile por la Avenida del Folclor que desemboca justamente en la Iglesia del Socavón.

⁶ Como puede apreciarse en la reseña virtual multimedia del Carnaval de Oruro, elaborada por la UNESCO, luego de declarar Patrimonio Inmaterial de la Humanidad a dicha festividad. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00003>

⁷ Cabe resaltar que este origen europeo de los Estudios Culturales remite a una cuestión de legitimidad académica. En América Latina, sin ser denominada como tal, existe una larga tradición de ensayos, estudios y reflexiones sobre lo cultural en el marco de la pregunta por el “nosotros latinoamericano”, que conforman una trayectoria intelectual propia, donde podemos situar a autores tales como Simón Rodríguez, Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento, José Martí, José Enrique Rodó, Roberto Fernández Retamar, José Carlos Mariátegui, Rolando Mellafe, Fernando Ortiz, Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar y Eduardo Galeano, entre otros (Ríos, 2002).

investigación –y que dieron forma a los estudios de recepción o consumo cultural latinoamericanos– se transformaron en orientadores, consultores y/o tecnócratas para la elaboración de políticas públicas en el ámbito de la cultura. No obstante, prontamente se hizo evidente que la utopía de contribuir desde espacios institucionales a profundizar procesos de democratización, operó más bien como sofisticación de los estudios de marketing y audiencias, profundizando así la eficacia de los medios masivos y las industrias culturales para abrir mercados, reconfigurar discursos hegemónicos y transformar la práctica política en espectáculo mediatizado.

En este contexto, diversos son los sesgos presentes en las investigaciones sobre músicas populares que desde aquí emergen, cuestionando su posibilidad de configurarse como espacios de reflexión sobre la polisemia característica de “lo popular”. En primera instancia, se reduce la música popular a “lo comercial”, identificando “lo popular” con “lo masivo”. Junto a esa reducción inicial, opera una simplificación de la música popular, comprendida en general como objeto de consumo o como bien público –desde el mercado y la institucionalidad pública, respectivamente– omitiendo consideraciones sobre su práctica social e historicidad. Pero también ocurre una tercera reducción, tal vez la más compleja desde el punto de vista propiamente cultural: la

... “lo popular” no siempre es coincidente con lo subalterno, así como tampoco lo subalterno constituye siempre la base social que posibilita y articula cambios históricos hacia el socialismo.

reducción de las cuestiones identitarias referentes a los estudios de músicas populares, a la identificación de nichos de mercado o comunidades de consumo, que impiden evidenciar la compleja trama de arraigos tradicionales y cooptaciones de mercado, así como también indagar históricamente en los procesos de reproducción hegemónica de gustos o modas, y de transformación de musicalidades no masivas en géneros ampliamente difundidos por la industria cultural, como sucede con el hip hop, el reggae, la cumbia villera, la rumba o el punk, por mencionar sólo algunos.

Finalmente, cabe señalar una tercera aproximación que puede pensarse como respuesta crítica a las dos anteriores, no obstante, tampoco logra eludir tentaciones o sesgos que permitan pensar históricamente “lo popular”, a partir del universo sonoro conformado por las músicas populares. Se trata de los estudios culturales de enfoque marxista, influidos principalmente por la noción gramsciana de hegemonía y su incidencia en la teoría literaria de Raymond Williams (Williams, 1977).

A mediados de la década del '80, cuando la literatura culturalista tomaba un claro giro hacia los estudios de consumo cultural, teniendo como contracara la reivindicación del enfoque etnográfico-folclorista en las interpretaciones sobre culturas populares, el sociólogo inglés de origen jamaicano, Stuart Hall, publica un breve e irónico texto que puede ser leído como manifiesto respecto a la dirección marxista que, a su juicio, debían tener los Estudios Culturales Contemporáneos (Hall, 1984).

Hall propone entonces una suerte de ruta de deconstrucción de “lo popular”, que parte por la reivindicación de la contextualización sociohistórica en los estudios de cultura popular, la que entiende como un proceso en constante definición de acuerdo a la lucha de clases en que se enmarca su síntesis específica en un determinado momento histórico, cuya ambigüedad radica en operar al mismo tiempo como campo de definición y significación hegemónica, y como espacio potencial de refundación contra-hegemónica de corte socialista.

El enfoque representado entonces por el autor, logra así transgredir los sesgos presentes en los estudios etnográfico-folcloristas y de consumo cultural, en la medida en que articula dialécticamente las dimensiones materiales y simbólicas de la cultura popular. No obstante, el mismo enfoque marxista de corte gramsciano que le permite conformar una mirada total sobre los procesos estudiados, es el que constituye su mayor tentación: buscar en “lo popular” un concepto que amplíe la noción de “clase

social” hacia lo subalterno, viendo en ello la posibilidad de refundación socialista del orden social. Como ya hemos visto, “lo popular” no siempre es coincidente con lo subalterno, así como tampoco lo subalterno constituye siempre la base social que posibilita y articula cambios históricos hacia el socialismo.

De este modo, se hace evidente que *ni las fronteras musicológicas, ni los abordajes etnográfico-folcloristas y culturalistas analizados, logran eludir la tentación de ver en la música y la cultura populares, una noción de “lo popular” que proyecte su propio enfoque y situación de investigación y análisis, pues no es su intención articular reflexiones que permitan situar históricamente la polisemia característica de dicha noción, a la luz de las diversas cristalizaciones y mutaciones.*

¿Cómo abordar entonces en el terreno de la música popular esta particular mirada de “lo popular”?

Un recorrido posible

Si tomamos como punto de partida las hipótesis propuestas hasta ahora, a saber, que “lo popular” interrogado obliga a situar reflexiones en torno a su polisemia característica en expresiones y contextos específicos, tomando en cuenta sus procesos de cristalización y mutación histórica, tanto en su materialidad, como en su configuración simbólica, y que ello posibilita la visualización de la especificidad y generalidad de la música popular, los aspectos de representatividad sociocultural presentes en ella, y las particularidades y transformaciones del circuito creación-difusión-recepción (o bien

de producción-circulación-consumo) en que se inserta, es posible plantear un abordaje que opere a modo de recorrido sociohistórico.

De manera general, las reconstrucciones sociohistóricas de músicas populares en América Latina han resultado ser un terreno fértil para debatir en torno a la polisemia característica de “lo popular”, como sucede en estudios sobre samba brasileiro (Vianna, 1999), cumbia chilena,⁸ rumba cubana (León, 1983), o música afroestilizada mexicana (Pérez, 1990), por mencionar algunos. Comprender cuáles son los procesos imbricados en la ensalzación nacional de un género popular, en la apropiación de sonoridades foráneas y comerciales como referentes identitarios cotidianos de amplio arraigo, en la ampliación de músicas y prácticas sociales de corte étnico-religioso hacia lo subalterno, lo multiétnico y lo secular, o en la transformación de las estructuras musicales como expresión de mestizajes y colonizaciones culturales, son enfoques que van permitiendo conformar un abordaje múltiple hacia las músicas populares.

En este contexto cabe destacar que, de manera predominante, los estudios sobre músicas populares latinoamericanas con énfasis en su dimensión histórica, han te-

nido un amplio desarrollo en torno a tres universos musicales: las sonoridades de raíz marcadamente afrodescendiente, la nueva canción y las musicalidades indoamericanas.

Pese a que en las últimas décadas la configuración de objetos de estudio y reflexión musical han ido ampliándose hacia temáticas diversas –tales como el pop, el narcocorrido, las músicas versionadas, los debates disciplinarios e interdisciplinarios, las dinámicas de inclusión/conflicto/exclusión presentes en la música popular o sus consideraciones globales, locales, políticas, económicas, sociales y etnomusicológicas⁹– los tres universos musicales señalados conforman un amplio panorama de abordajes que ilustran cómo, aun cuando enfatizan la consideración histórica de la música popular, no siempre se consolidan como estudios que permitan interpretar la polisemia característica de “lo popular” en general.

Los estudios académicos sobre musicalidades indoamericanas consideran la historicidad como un modo de establecer momentos de quiebre o transformación en sus configuraciones estéticas y prácticas –en general influenciadas por las escalas pentatónicas asiáticas y los procesos de colonización interna (Aretz,

2003), la incorporación poscolombina de cuerdas (Cavour, 2008), los procesos de proscripción ritual, sincretismo y mestizaje (Bastide, 1970), las cooptaciones de mercado (García Canclini, 1986) y los procesos recientes de patrimonialización (García Canclini, 1990)–. Sin embargo, difícilmente logran traspasar el espacio de reflexión en torno a “lo étnico”, pues su consideración sobre “lo popular” parte de la identificación de culturas populares indígenas, circunscribiendo en torno a ellas las reflexiones sobre lo musical. De este modo, se trata de estudios que suelen caer en las tentaciones etnográfico-folcloristas anteriormente señaladas.

En el caso de la Nueva Canción Latinoamericana –que tuvo lugar en diversos países del continente de manera relativamente simultánea entre las décadas del ‘60 y el ‘70 (Carrasco, 1999)– la dimensión histórica es abordada principalmente a partir de la consideración de su texto poético, el que se interpretó como testimonio sociopolítico de una generación marcada por el predominio del marxismo como enfoque epistemológico y como paradigma de refundación del orden social (Ikeda, 1999). La idea de una canción militante –contrahegemonía o hegemónica según el contexto sociopolítico en que se insertaba– permitió entonces identificar la dinámica de la producción discursiva revolucionaria y propagandística, evidenciando tensiones y ambigüedades presentes en la significación de “lo popular”. Caso

emblemático es, en este sentido, el de la agrupación chilena Quilapayún, cuyo texto poético –configurado como propaganda del proyecto de revolución de-

De manera general, las reconstrucciones sociohistóricas de músicas populares en América Latina han resultado ser un terreno fértil para debatir en torno a la polisemia característica de “lo popular” ...

mocrática de la Unidad Popular– hace evidente la tensión entre la configuración discursiva de “lo popular” desde la intelectualidad artística de los sectores medios –que veían en lo subalterno el potencial de transformación social– y la significación que los propios sectores subalternos imprimían a su condición de clase, la que operaba unas veces como conciencia histórica y organización social de base, pero otras, también como recepción pasiva frente a las medidas populares durante el gobierno de Salvador Allende Gossens.

Tal como sucedió en general con los estudios culturales de inspiración marxista-gramsciana, las indagaciones en torno a la Nueva Canción Latinoamericana fueron cayendo en la tentación de reificar “lo popular” desde un discurso artístico-intelectual, omitiendo muchas veces la coexistencia de esta musicalidad con otros géneros populares latinoamericanos e internacionales, entonces ampliamente difundidos por la indus-

⁸ Como puede apreciarse en el trabajo interdisciplinario de reconstrucción sociohistórica, etnomusicológica y testimonial desarrollado, entre los años 2010-2012, por el Colectivo de Investigación Tiesos pero Cumbiancheros. Disponible en: www.tiesosperocumbiancheros.cl

⁹ Estas nuevas temáticas y enfoques, han sido sistemáticamente promovidos por la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional de Estudios de Música Popular (IASPM al), a través de la realización de Congresos con sede en diversos países de la región desde 1994 (La Habana, 1994; Chile, 1997; Bogotá, 2000; México, 2002; Rio de Janeiro, 2004; Buenos Aires, 2005; La Habana, 2006; Lima, 2008; Caracas, 2010; Córdoba, 2012), y la difusión de los mismos a través de la publicación de Actas virtuales. Disponibles en: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/actas.html>

tria cultural, tales como la cumbia y en general la música tropical, la Nueva Ola, y los sonidos de The Beatles y Elvis Presley, por ser considerados a-políticos, enajenantes e imperialistas, respectivamente (Karmy, 2011).¹⁰

Por su parte, el caso de las músicas populares de raíces predominantemente afrodescendientes es, en este contexto diferente. Pese a que en un primer momento su abordaje transita entre el culturalismo y el folclorismo, hacia finales de los años '60, gracias al aporte fundamental de la musicología cubana (León, 1968), comienzan a articularse enfoques sociohistóricos y etnomusicológicos que concitan el interés de investigadores de otras disciplinas –tales como la historia y la sociología– desde donde se da un interesante giro hacia pensar “lo afro” como una tercera raíz en la conformación sociocultural específica del continente.

Uno de los principales referentes de esta corriente de estudios musicales, es el trabajo del sociólogo caribeño Ángel Quintero Rivera, “¡Salsa sabor y control! Sociología de la música «tropical»” (Quintero Rivera, 1998), quien deconstruye históricamente la idea de música “tropical”, para situarla en oposición a

las musicalidades doctas euro-occidentales –caracterizadas, pese a su enorme heterogeneidad, como resultados de un proceso creciente de sistematización/ racionalización de lo sonoro, siguiendo la tesis weberiana–. Para el autor, las músicas latinoamericanas de raíces africanas o afrodescendientes, deben ser comprendidas como sonoridades predominantemente mulatas, situadas en los márgenes de la modernidad occidental, aunque influidas por ella, tal como sucede con las músicas flamenco-andaluzas.

A partir de esta consideración periférica de las músicas populares afrodescendientes en América Latina, el autor establece una serie de caracterizaciones predominantes que operan como rasgos distintivos, al tiempo que como espacios de adaptación, resistencia y camuflaje en su devenir histórico. Sitúa así entre sus peculiaridades, la relevancia de lo rítmico, el papel preponderante que en dicho plano presenta la improvisación, y el carácter dialógico y espontáneo en el que ésta se desarrolla –trascendiendo lo meramente musical para incluir también la expresión danzada y la participación activa de públicos–. Propone además la idea de estructura redondeada para dis-

¹⁰ Destacado es, en este contexto, el caso del cantautor chileno Víctor Jara, quien pese al prejuicio vigente en su época hacia la música anglo –en particular hacia el rock–, es capaz de incluir el timbre sonoro de la guitarra eléctrica en algunas de sus composiciones, ruptura pese a la cual, éstas siguen siendo consideradas como parte fundamental de la Nueva Canción Chilena. La actitud del cantautor, nos remite así a la dinámica de absorción de musicalidades foráneas característica de las músicas y cultores populares brasileños, quienes en el escenario latinoamericano destacan por su enorme capacidad de reconfigurar modas musicales globales en posibilidades de exploración desde códigos locales, como sucede con el bossa nova –resultado del entrecruzamiento entre el jazz y el samba– y el tropicalismo, movimiento músico-cultural a partir del cual, junto al bossa nova, sentaron las bases para el establecimiento de la denominada Música Popular Brasileira, que como en el caso de Quilapayún, resulta mucho más elitizada que “popular” en el sentido de su aspiración a representar subalternidades.

tinguir la estructura-canción de estas sonoridades frente a las músicas tribales africanas, estructuradas predominantemente como discursos sonoros abiertos, responsoriales y rituales. Asimismo, evidencia cómo en el curso de la progresiva inserción de músicas populares de raíz africana en los circuitos de mercantilización, muchos de estos rasgos característicos son camuflados mediante su estilización, para eludir las proscricciones y prejuicios de las élites de turno, así como también, para adaptarse a las condiciones de la industria cultural en desarrollo.

Tomando estos planteamientos como referencia, podríamos entonces preguntarnos, ¿Pueden las músicas populares afrolatinoamericanas ser pensadas como expresión de la polisemia característica de “lo popular” en la región?

Un breve recorrido por algunos de los principales hitos del desarrollo histórico de estas músicas populares en América Latina, puede servir como respuesta a esta interrogante.

Nuestro punto de partida es el largo proceso de abolición de la esclavitud en América Latina –que tuvo una duración de alrededor de un siglo (Williams, 1964)– enmarcado en la crisis de dominio colonial hispano-portugués, y las

guerras de independencia que anteceden a la conformación de los Estados nacionales en la región (Halperin, 2001). En términos sociológicos, este proceso genera una profunda reconfiguración social y étnica que desdibuja la vieja es-

tructura pigmentocrática de desigualdad social, para dar paso a una jerarquización que homologa la condición de negros, indios y demás sectores explotados durante la Colonia, en la base de la pirámide social.

El mestizaje, característico del orden colonial, se intensifica durante este periodo entre los sectores subalternos,

que habían estado relativamente segmentados en estructuras y enclaves de explotación diversos. Pese a que los escenarios de confluencia multiétnica habían proliferado en contextos rurales, como resultado del cimarronaje y la articulación de territorios libertos clandestinos,¹¹ éstos eran predominantemente negros, de modo que no fue sino hasta la abolición de la esclavitud, y como consecuencia de la amplia movilidad campo-ciudad provocada por ella, que los sectores subalternos intensifican sus imbricaciones raciales, culturales y sexuales, desencadenando una suerte de ennegrecimiento sociocultural de la región (Bastien, 1960).

¿Pueden las músicas populares afrolatinoamericanas ser pensadas como expresión de la polisemia característica de “lo popular” en la región?

¹¹ Hablamos de palenques, quilombos o cumbees, entre otras denominaciones.

El ámbito fundamental de este ampliado entrecruzamiento, fueron los márgenes de las nacientes ciudades latinoamericanas, destino mayoritario de los esclavos libertos, quienes enfrentaron las precarias condiciones de su nuevo escenario histórico, mediante su articulación en sociedades de socorro y ayuda mutua entre migrantes –denominadas cofradías en Perú, y cabildos en Colombia y Cuba-. Según el musicólogo cubano Argeliers León, estas entidades operaron como espacios de recreo y reconstrucción de lazos comunitarios, al tiempo que de síntesis cultural entre tradiciones y generaciones diversas (León, 1968). Como expresión de esta síntesis, entre sectores étnico-sociales diversos situados en la base de la pirámide social oligárquica recientemente configurada, así como también, entre la esclavitud, el cimarronaje rural y el nuevo escenario de la marginalidad urbana, nuevas musicalidades que pueden ser llamadas afrolatinoamericanas proliferan por todo el continente –aunque particularmente en espacios costeros– en un momento especialmente creativo y fecundo de la historia cultural regional.¹²

... nuevas musicalidades que pueden ser llamadas afrolatinoamericanas proliferan por todo el continente [...] en un momento especialmente creativo y fecundo de la historia cultural regional.

Se trata de géneros musicales tales como el festejo, el reggae, el candombe, el samba de roda, la rumba, el son y el merengue, entre otros, cuyo uso social predominante es hacer de su práctica vivencial un espacio de reconstrucción de lazos comunitarios entre negros, mulatos y zambos –desgarrados por la inhumanidad de la trata transatlántica, las agotadoras condiciones del régimen esclavista, y sus precarias condiciones en el nuevo contexto suburbano-. Aquí, las musicalidades afrolatinoamericanas operan fundamentalmente como resistencia oral y ritual de lo religioso, aun cuando esta religiosidad se haya reconfigurado en el escenario latinoamericano. Por su parte, en las sonoridades no-sacras esta función de reconstitución de lazos comunitarios se extiende a otros sectores sociales, de modo que lo musical también aparece como espacio de síntesis intercultural e integración social lateral, en la base de la pirámide social.

¹² La denominación “afrolatinoamericana” se utiliza acá para designar a un amplio y heterogéneo universo de sonoridades en las que predominan elementos estéticos y contextuales de raíz africana. Tradicionalmente denominadas músicas “negras” –omitiendo sus procesos de sincretismo y mestizaje– “afroamericanas” –enunciando también sonoridades predominantemente afrodescendientes en EE.UU.– o “tropicales” –dejando fuera a géneros tales como el candombe uruguayo o el festejo peruano–, la denominación, aunque compleja, pretende visibilizar de manera conjunta, su desarrollo histórico predominante en América Latina.

En este sentido, pese a la dificultad de indagar en un momento histórico-musical ampliamente prolífero y variado, al tiempo que carente de registros fonográficos y escritos, es posible plantear que una primera cristalización histórica de músicas populares afrolatinoamericanas surge como resultado de su secularización, en el marco de las sociedades de socorro y ayuda mutua entre migrantes marginales de las nacientes ciudades, proceso que permite su proyección y apropiación desde lo afro hacia otros sectores sociales en condiciones de clase similares (León, 1968).

Según el musicólogo cubano Rolando Pérez (Pérez, 1990), esta secularización se expresaría, a nivel de la estructura rítmica, en la progresiva adopción de métricas binarias –por ejemplo, con compases de 4/4– características de las sonoridades euro-occidentales, reduciendo el uso de métricas ternarias –donde prima el uso de compases de 6/8– a musicalidades afrolatinoamericanas de carácter sacro. Según el autor, este proceso de binarización tendría además un estadio intermedio, en el que coexisten métricas binarias y ternarias, dando origen a la denominada polimetría en el discurso musical, característico de los tambores batá en la santería cubana o Regla de Ocha, donde la complejidad rítmica busca la conexión con sus divinidades de origen yoruba, temática ampliamente tratada por la musicóloga cubana Victoria Eli Rodríguez (Eli, 2002).

Por otra parte, en tanto práctica social, el proceso de secularización y cristalización histórica de músicas populares afrolati-

noamericanas, vinculará su desarrollo al ámbito festivo y a la expresión danzada en pareja con una abierta connotación sexual, no obstante, sus letras serán también testimonio de la sensibilidad cotidiana suburbana en que se inserta.

En esta primera cristalización histórica, la música popular aparecerá como una sonoridad no-sacra o pagana, y “lo popular” en general, será significado como “lo subalterno” en el contexto de los nacientes Estados-nacionales oligárquicos.

No obstante, el carácter predominantemente festivo y sexual de las músicas populares afrolatinoamericanas –que enfatiza su capacidad de confluencia, síntesis e integración social lateral entre lo negro y lo subalterno en general– hará evidente la propia ambigüedad de “lo popular”, a la luz de las discriminaciones y proscripciones hacia las expresiones callejeras de su práctica social, por parte de las élites oligárquicas y la intelectualidad letrada de la época. Considerada vulgar, maloliente y pecaminosa (Quintero Rivera, 1999), la música popular evidencia así su ambigua función social: es espacio de integración social lateral en la base de la pirámide social oligárquica, al tiempo que fuente de segregación y conflictividad desde los sectores dominantes.

Un segundo momento relevante en este recorrido por las cristalizaciones y mutaciones históricas de las músicas populares afrolatinoamericanas, lo constituye la crisis de legitimidad del orden oligárquico republicano, debido tanto a la recesión económica mundial de 1929, como a la irrupción masiva de sectores urbano-populares que bogan por el me-

joramiento de sus condiciones de vida, en medio de Estados ambiguos cuya inspiración liberal promueve la asalariación más no la igualdad de derechos ciudadanos (Halperin, 2001).

La necesidad de reconfigurar la base de legitimidad del orden oligárquico, y la incidencia de nuevos patrones de gusto a nivel global, provocarán un cambio notable en la actitud de las élites hacia las sonoridades populares afrolatinoamericanas: el paso de su consideración inmoral y vulgar, a la admiración del exotismo que encarna su práctica y configuración estética.

Este cambio de actitud, sumado al incipiente desarrollo de la industria de espectáculos, desplazará parte del universo musical de estas sonoridades desde las calles hacia los salones (León, 1968). Este desplazamiento habría sido posible gracias al desarrollo de un complejo proceso de blanqueamiento estético, mediante la eliminación y caricaturización de algunos de sus rasgos característicos; en los salones, se “civiliza” a los músicos vistiéndolos de etiqueta, se sustituyen instrumentos indoamericanos, africanos y afrolatinoamericanos por sus equivalentes en la música erudita occidental –como sucede con la gaita colombiana en la cumbia y su reemplazo por el clarinete– se deserotiza el baile en pareja ahora desarrollado por el público-élite, y se concentra el exotismo sexual de la expresión corporal en la figura de la vedette o bailarina exótica. Asimismo, se resta protagonismo a los instrumentos de percusión, lo que según Quintero Rivera da paso a su camuflaje, mediante

la melodización de ritmos en cuerdas y vientos (Quintero Rivera, 1998).

Se trata del primer paso hacia la mercantilización de músicas populares afrolatinoamericanas, que provoca una serie de desplazamientos y mutaciones respecto al carácter que adoptará en su primera cristalización histórica como música popular. El repertorio que llega a los salones queda así escindido de su base social –sus cultores tradicionales y comunidades de referencia–, así como de su uso hasta entonces predominante –pasando, de operar como espacio de integración social lateral, a transformarse en espectáculo ornamental para las élites, donde aparece además como nuevo mecanismo, aunque profundamente restringido, de movilidad social–. No obstante, en las calles y barrios suburbanos, la práctica musical afrolatinoamericana sigue teniendo un papel fundamental, pues además de su función como espacio de síntesis cultural, participación social y disolución de contradicciones sociales, va a aparecer también como un medio de resistencia.

Resignificadas como folclóricas en oposición a las sonoridades populares afrolatinoamericanas de salón, por su carácter colectivo y su aislamiento respecto a los nacientes medios masivos de difusión y reproducción –principalmente la radio, los fonógrafos y los fonogramas– la significación folclórica de músicas populares –en tanto subalternas, excluidas, mestizadas, paganas y suburbanas– opera entonces como sesgo que invisibiliza su proceso de cristalización histórica de “lo popular”, para centrar su atención en sus aspectos de representatividad étnica.

Por su parte, el contacto de las músicas populares de salón con medios masivos de difusión y reproducción, logra a partir de la década del '30 una proyección insospechada: su propia internacionalización, como antes lo hicieran el tango o la ranchera. Es el tiempo de las denominadas orquestas de música tropical, surgidas a partir del blanqueamiento y paso a los salones de la rumba y la conga cubanas (González, 2003), que serán seguidas por sonoridades sudamericanas de raíz africana tales como la cumbia y el baión, o caribeñas, como el merengue.

Esta internacionalización, aparejada con el progresivo desarrollo de industrias discográficas orientadas a la producción y comercialización de discos “tropicales”, producirá una intensificación del fraccionamiento entre los momentos de creación, difusión y recepción, hasta entonces circunscritos a la práctica musical ya fuera en las calles o en los salones. La mercantilización de las músicas populares afrolatinoamericanas se consagra con este proceso. No obstante, lejos de producir una estandarización de su universo sonoro (Adorno et. al., 2005), su impacto en la configuración estética opera más bien como simplificación, estilización y blanqueamiento. Como señala

García Canclini, el avance del capitalismo en lugares donde existen fuertes raíces étnicas, opera como apropiación y reconfiguración de la diversidad, más que como estandarización de producciones culturales (García Canclini, 1986).

De este proceso se deriva una serie de rupturas y tensiones que operan sobre las músicas populares afrolatinoamericanas folclorizadas; por una parte, se distancia definitivamente lo musical mercantilizado de su base social. Por otra, se generan complejas imbricaciones entre las sonoridades de calle y aquellas mercantilizadas, pues muchas veces las primeras son versionadas para conformar objetos de consumo musical, sin reconocer la autoría individual o colectiva de las canciones originales. La emergencia del problema de la explicitación de autorías es un aspecto sumamente complejo (Acosta, 1989), pues resignifica la música popular como aquella producida por autores reconocidos e individualizados, frente a las sonoridades reconocidas como folclóricas por su arraigo y anonimato, invisibilizando el carácter “popular” de tales sonoridades.

El concepto de música popular que emerge entonces es el que, de manera predominante, operacionaliza criterios musicológicos de mercado e institucionales para delimitar el terreno de las músicas populares, es decir, aquella que ha sido compuesta por un autor conocido, con recursos simples y rudimentarios de la teoría y

El concepto de música popular que emerge entonces es el que [...] operacionaliza criterios musicológicos de mercado e institucionales para delimitar el terreno de las músicas populares ...

técnica académicas, usada con cierta amplitud, divulgada intensamente por diversos medios y condicionada generalmente por la moda, pues su finalidad primordial es ser comercializada, lo que implica que se superponen las necesidades de mercado a las necesidades estéticas y sociales.

Operará entonces una doble significación de "lo popular": como lo subalterno, en la enunciación de los sectores que mantienen vigente las músicas populares afro-latinoamericanas folclorizadas, y como lo comercial y lo masivo, en alusión de la mercantilización de tales sonoridades.

En tanto expresiones de subalternidad, las músicas populares afro-latinoamericanas de calle mantendrán su vigencia mediante la continuidad

de su práctica en contextos cotidianos, festivos y especialmente carnavales, espacios en los que seguirán operando como instancias de reafirmación de lazos comunitarios, recreación y resistencia cultural.

En el caso de las manifestaciones carnavales, proscritas y discriminadas durante siglos como inmorales y perpetuadoras del paganismo negro, tendrá lugar una nueva mutación histórica: la oficialización de su práctica, tendiente por una parte a regular el desborde carnavalesco de los sectores populares mediante el control policial, y por otra, a generar condiciones de su transformación en espectáculo, es decir,

hacia su mercantilización. Pero aquí no sólo están en juego cuestiones de mercado.

La oficialización de prácticas carnavales en las que tienen lugar la expresión de musicalidades populares afro-latinoamericanas de calle, puede ser interpretada como el reconocimiento, por parte de las élites, del enorme potencial de contención social y representatividad nacional que habita en ellas. En el contexto de crisis de legitimidad del orden oligárquico y de necesidad de refundar las bases de legitimidad de los Estados-nacionales en la región, este reconocimiento se torna central, para nuestro recorrido, pues deviene en una nueva mutación histórica de "lo popular".

Hacia finales de la Segunda Guerra Mundial, el malestar creciente en el campo frente a las profundas desigualdades en la propiedad de la tierra, sumados a la emergencia del paradigma industrializador en la región, provocan una nueva irrupción de sectores subalternos, que aparece como migración masiva desde los sectores rurales hacia los grandes conglomerados urbanos en expansión, profundizando y extendiendo la marginalidad urbana (Faletto, 2008). En este marco, tiene lugar una nueva fase en el proceso de cristalización y desarrollo histórico de

... es posible plantear la pertinencia de retomar los debates en torno a la polisemia característica de "lo popular", frente a dinámicas históricas cada vez más complejas y disonantes ...

las músicas afro-latinoamericanas: su nacionalización.

Generado mediante la vinculación de las músicas de calle con medios masivos de divulgación, este proceso tiene su origen en la intencionalidad del poder político institucional por generar adhesión y legitimidad. Como nunca antes, las músicas populares afro-latinoamericanas van a operar como mecanismos de control social desde los sectores dominantes, que en este contexto estarán encarnados por alianzas de sectores sociales y fracciones de clase -le da carácter al denominado Estado de Compromiso (Faletto, 1979)- o bien por caudillos populistas de origen militar -como es el caso de Getulio Vargas y su introducción del Estado Novo en Brasil, tras un golpe de estado en 1937 (Weffort, 1999)-.

La edificación de nuevos imaginarios nacional-populares, que incorporan discursiva y simbólicamente a sectores estructuralmente discriminados y excluidos, devela así una nueva ambigüedad en el comportamiento histórico de "lo popular": operar al mismo tiempo como significación de lo masivo y de lo subalterno.

Desde el punto de vista de su uso social, las sonoridades oficializadas/nacionalizadas recobran la capacidad de operar como fuentes de identificación colectiva, ahora a nivel nacional. Sonoridades que poco tiempo antes habían sido significadas como folclóricas, como expresión de identidades étnico-sociales, devienen entonces discurso hegemónico nacional-popular. No obstante, paradójicamente, los sectores sociales que

sostuvieron su práctica como una estrategia de hacer de lo cultural un espacio de disolución momentánea de contradicciones sociales, contra todas las tentativas prohibicionistas de las élites nacionales, son ahora seducidos por sus propios sonos, para edificar sentimientos de pertenencia a una totalidad que aun los excluye (Escobar, 2008).

Así, la misma musicalidad de otrora significará "lo popular" con lo excluido, ahora lo representa como "lo masivo", desplazamiento semiótico que puede identificarse con el desuso de la noción de pueblo -como población mayoritaria y de peores condiciones de vida- a la enunciación discursiva de gente, que resulta apolítica y a-histórica, siendo característica de los regímenes de democracia de masas y de los movimientos nacional-populares que tienen lugar en diversas experiencias latinoamericanas durante el siglo XX (Faletto, 1979).

En este marco, pese a su identificación con lo masivo, "lo popular" se distancia de su connotación comercial, pues la cuestión central aquí no es la comercialización, aunque está imbricada con ella, sino el logro de una nueva base de legitimidad que genere la apariencia de incorporación hacia quienes seguirán ocupando los últimos pisos de la estructuración social, tal como sucede con la samba, sonoridad y práctica social festiva -en la cotidianeidad de bares y barrios suburbanos, y la excepcionalidad del carnaval-, exaltada como género nacional emblemático durante la vigencia del Estado Novo, que permitió la configuración identitaria sobre lo brasilero a partir de su ca-

ricaturización como “terra de samba e pandeiro”,¹³ al tiempo que operó como espacio de contención simbólica frente a las condiciones de marginalidad y precariedad exacerbada de afrodescendientes migrados desde el nordeste y sus descendientes, en las favelas cariocas en expansión (Vianna, 1999).

Más allá de las muchas músicas populares de la música popular

El breve recorrido expuesto a través de algunos de los principales momentos en que se cristalizan o mutan las sonoridades populares afrolatinoamericanas, evidencia el carácter polisémico y ambiguo de las músicas populares pensadas como síntesis de determinados contextos sociohistóricos; desde su identificación con lo subalterno –que opera al mismo tiempo como espacio de solidaridad entre oprimidos y como fuente de discriminación, proscripción y represión por parte de las elites oligárquicas– hasta su transformación en fuente de legitimidad del poder central a partir de la reconfiguración de imaginarios nacionales con énfasis en lo emotivo –que omiten la desigualdad y contienen la conflictividad social–, pasando por los procesos de mercantilización, que crean una falsa identificación entre lo masivo y lo comercial, significando además a las músicas de los sectores excluidos como folclóricas, invisibilizando la especificidad de su carácter “popular”.

Esta ambigua polisemia de la música popular no sólo expresa la propia diversidad de las muchas músicas populares que la conforman, sino además, evidencia la compleja trama de procesos económicos, políticos, sociales y culturales que condicionan sus síntesis históricas y mutaciones específicas, tal como sucede con las significaciones de “lo popular” en general, que se van evidenciando en el curso de la reconstrucción histórica de tales cristalizaciones.

Retomando las preguntas iniciales del presente texto, es posible plantear la pertinencia de retomar los debates en torno a la polisemia característica de “lo popular”, frente a dinámicas históricas cada vez más complejas y disonantes de un mundo que, a ratos, parece perder toda coherencia.

Pese a su ambigüedad, el carácter sensible de “lo popular” a las propias mutaciones históricas, culturales, políticas y económicas de las sociedades latinoamericanas, hacen de su interpretación un fértil terreno para repensar los enfoques ortodoxos de “clase”, puristas de “etnia”, universales de “nación”, folclorizantes de “tradición”, liberales de “Estado”, y homogeneizantes de las “industrias culturales”, los que muchas veces impiden ver la complejidad propia de las dinámicas sociales, por anteponer supuestos o intentar encasillar en categorías fijas a realidades diversas, móviles, polisémicas y ambivalentes que las desbordan.

¹³ Verso emblemático de la composición “Acuarela do Brasil” de Ary Barroso, compuesta en 1939 por encargo estatal. Se trata de los denominados sambas cívicos o de exaltación, difundidos ampliamente por el programa radial Casé durante la vigencia del Estado Novo.

Bibliografía

- Acosta, Leonardo, *Del tambor al sintetizador*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1989.
- Adorno W., Theodor (et.al.), *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta Editorial, 2005.
- Aretz, Isabel, *Música prehispánica en las altas culturas andinas*, Buenos Aires, Lumen, 2003.
- Bastide, Roger, *El prójimo y el extraño. El encuentro de las civilizaciones*, Buenos Aires, Amorrortou Editores, 1970.
- Bastien, Rémy, “Estructura de adaptación del negro en América latina y del afrodescendiente en África”. En: *Revista América Indígena*, No.29, Ciudad de México, Instituto Indigenista Americano, 1960.
- Bricker, Victoria, *Humor ritual en la altiplanicie de Chiapas*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Carrasco, Eduardo, “Canción popular y política”. En: Torres, Rodrigo (ed.), *Música Popular en América Latina*, Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM, Santiago de Chile, 1999.
- Cavour, Ernesto, *El charango. Su vida, costumbres y desventuras*, La Paz, Producciones CIMA, 2008.
- Eli Rodríguez, Victoria, “Instrumentos de música y religiosidad popular en Cuba: los tambores batá”. En: *Revista Transcultural de Música Trans*, No.6, Sociedad Iberoamericana de Musicología, 2002. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a229/instrumentos-de-musica-y-religiosidad-popular-en-cuba-los-tambores-bata>. Acceso: 20 de mayo 2012.
- Escobar, Tisio, *El mito del arte el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008.
- Escosteguy, Ana Carolina, “Una mirada sobre los estudios culturales latinoamericanos”. En: *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, No.15. Colima, Universidad de Colima, junio, 2002, pp. 35-55.
- Faletto, Enzo, “Movimiento laboral y comportamiento político”. En: Kaztman, Rubén (comp.), *Fuerza de Trabajo y Movimiento Laboral*, Ciudad de México, COLMEX, 1979.
- Faletto, Enzo, “La dependencia y lo nacional popular”. En: *Revista de Sociología*, No.17, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2003, pp. 9-22.
- Furió, Vicenç, *Sociología del Arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000.
- García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Ciudad de México, Ed. Grijalbo, 1990.
- _____, *Las culturas populares en el capitalismo*, Ciudad de México, Ed. Nueva Imagen, 1986.
- González, Juan Pablo, *Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana* (Tesis), Santiago de Chile, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 1986.
- _____, “El trópico baja al sur: llegada y asimilación de la música cubana en Chile, 1930 - 1960”. En: *Boletín Música*, No.11-12, La Habana, Casa de las Américas, 2003.
- Hall, Stuart, “Notas sobre la deconstrucción de «lo popular»”. En: Ralph, Samuel (ed.), *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 93-110.

- Halperin Donghi, Tulio, *Historia Contemporánea de América latina*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 2001.
- Ikeda, Alberto, "Música política: algunos casos latinoamericanos". En: Torres, Rodrigo (ed.), *Música Popular en América Latina*, Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM, Santiago de Chile, 1999.
- Karmy, Eileen, *Ecós de un tiempo distante. La Cantata Popular de Santa María de Iquique (Luis Advis - Quilapayún) y sus significaciones sociales a 40 años de su estreno* (Tesis), Santiago de Chile, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2011.
- León, Argeliers, *Música popular de origen africano en América Latina*, La Habana, UNESCO, 1968.
- León, Argeliers, *Del canto y el tiempo*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1983.
- Martin-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación cultura y hegemonía*, Ciudad de México, Ediciones Gustavo Gili, 1987.
- Pérez, Rolando, *Música afromestiza mexicana*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1999.
- Quintero Rivera, Ángel, *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"*, La Habana, Casa de las Américas, 1998.
- Quintero Rivera, Mareia, "¿Vulgar?, ¿inmoral?, ¿populachera?: debates sobre la música popular urbana en el Caribe hispano en las décadas de 1930 y 1940". En: Torres, Rodrigo (ed.), *Música Popular en América Latina*, Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM, Santiago de Chile, 1999.
- Ríos, Alicia, "Los estudios culturales y el estudio de la cultura en América Latina". En: Mato, Daniel (coord.), *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, Caracas, CLACSO y UCV, 2002.
- Sunkel, Guillermo (coord.), *El Consumo Cultural en América Latina. Construcción teórica y línea de investigación*, Santafé de Bootá, Tercer Mundo Editores, 1999.
- Vianna, Hermano, *O Misterio do Samba*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, cuarta edición, 1999.
- Williams, Raymond, *Marxism and Literature*, London and New York, Oxford University Press, 1977.
- Weffort, Francisco, "El populismo en la política brasilera". En: Mackinnon, María (comp.), *Populismo y Neopopulismo en América Latina. El problema de la cenicienta*, Buenos Aires, EUDEBA, 1999.

Publicaciones vinculadas

- "Tiesos pero cumbiancheros. Paradojas y perspectivas de la cumbia chilena", junto a Eileen Karmy y Alejandra Vargas. Publicado en las actas del Congreso IASPM al (Caracas, 2010): "¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina", Montevideo, IASPM al - EUM, 2010 (Pp. 389-413)
- "El tumba carnaval de los ¿afrochilenos?", artículo publicado en la Revista Patrimonio Cultural de la DIBAM, no. 45: "Yo no canto por cantar", diciembre de 2009.

artepopular

¿quién lo legitima?

Entrevista a Manuel Kingman*

¿Cómo entender lo popular en el marco de la diversidad cultural, política y económica? ¿Cómo abordar y desde dónde esta problemática?

Esta categoría que ha tenido diferentes usos en la historia, sobre todo de los debates teóricos realizados en los años 70, tiene varias entradas analíticas. Desde mi formación como artista, he abordado el tema brevemente, por ser un término que dejó de usarse durante un tiempo. Cuando estaba haciendo mi tesis encontré textos muy potentes de los años 90, pero después, hasta más o menos el 2007 y 2008, no encontré escritos que aborden el fenómeno de lo popular.

Me parece que la definición más interesante de cultura popular es la que plantea Johannes Fabian, quien trata de entender a ésta, no como algo localizado en espacios y comunidades cerradas, sino en coyunturas específicas. En su tex-

to sobre la cultura popular en Zaire, habla sobre cómo, en situaciones de poscolonialidad, se desarrollan formas creativas de expresión de la gente desde sus propias posibilidades: creaciones de pintura, música, teatro; quienes a la vez que reflejan su realidad, responden críticamente a los efectos de la poscolonialidad. En este estudio se ve que el autor entiende a la cultura popular como un momento de libertad, no en tanto algo localizado en espacios específicos, sino como activaciones sociales. Esta definición me parece interesante, y para entender la complejidad del momento actual resulta muy adecuada.

Creo que más que definir qué es lo popular, o qué cosas son parte de lo popular, se trata de construir una relación entre los sujetos inmersos en el proceso de representación-producción artística, que permita la devolu-

* Artista visual, investigador y gestor cultural. Miembro desde el año 2009 del colectivo La Selecta-Cooperativa Cultural; entre el 2001 y 2008 fue miembro del colectivo Experimentos Culturales. Ha realizado su práctica artística en diversos medios y está interesado en la investigación sobre cultura popular. Dentro de esta línea ha realizado documentales y ha colaborado en la realización del libro Ojo al Aviso, publicación centrada en la rotulación popular. Actualmente se desempeña como docente de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

ción de las imágenes con algo concreto, distanciándose de muchas perspectivas que plantean el acercamiento a la cultura popular como un tema de “rescate”, me parece, arrogante decir “voy a rescatar la cultura popular que se está perdiendo”. Por eso, defino a lo popular como espacios, imágenes y dinámicas de activación social; que ahora se encuentran, además, en un contexto influenciado por la cultura de masas.

Quien investiga la cultura popular, de alguna manera, pone en escena ciertos elementos de ésta, pero en distinto formato, como un libro, una propuesta artística o un video; generando con ello un proceso de apropiación y resignificación. Sin embargo, la gente no está buscando esa representación por parte del investigador, el artista o el académico; es el académico el que necesita de esas producciones para sustentar sus propuestas, para producir. El formato de una investigación no es una forma de autorepresentación, tal vez, un pintor popular ni siquiera lo imagina como un formato válido. Por ello, es importante que este se piense como un proceso de ida y vuelta entre el investigador y los sujetos que son investigados, entre el artista y las personas que son representadas. El punto está en la horizontalidad con que se lleve a cabo la investigación que realices.

Por ejemplo, tienes investigaciones basadas en material de archivo, quizá en estos casos no hay personas a quien devolver directamente lo que se procese, porque ya no están aquí. Pero en la ma-

yoría de ellas la pregunta clave es: ¿A quiénes y cómo las devuelves? ¿En qué términos?

En una investigación que realicé en la Plaza Arenas regresé el video a la gente y no se enganchó tanto con el resultado. Acabé el video, pero la visión que tú tienes de un buen resultado del trabajo –en un espacio donde ves que hay una dinámica cultural potente–, la gente no necesariamente crea una identificación en éste. Muchas veces la gente reclama: “si vinieron, utilizaron y no volvieron”. Por eso es importante pensar el tipo de relación que generas y preguntarse: ¿Qué activas en ese espacio investigado? ¿En qué puedes aportar? A mí, con este tema de la Plaza Arenas, me queda todavía la espinita de que algo más hay que hacer.

¿Cómo ves las representaciones que se han hecho históricamente de la cultura popular en el Ecuador? ¿A qué responde esta construcción?

El indigenismo la retoma desde el campo del arte, este grupo de artistas evidencian una diferencia en cuanto a la representación que hacen de los sectores populares –aunque hay matices– porque se trata de una invención de los actores, del otro oprimido; pero es un otro totalmente abstracto, un indio que tiene las manos encogidas y que clama por ayuda de los artistas e intelectuales. El indigenismo es una mirada reivindicatoria que a su vez coloca al otro en una situación atemporal, es decir, sin la posibilidad de que haya una movilización, un cambio en su estado de otro miserable, de otro oprimido.

Me parece interesante el acercamiento que tuvo el grupo de artistas que en 1969 y 1970 se vincula con Carvalho Neto, Viteri, Olga Fisch. Este grupo de artistas realiza investigaciones que cambian la perspectiva de lo popular, aunque siempre exista una distancia o ciertos prejuicios en la mirada sobre el otro. Su proceso cambia las formas de acercamiento, la proximidad con las personas, sensibiliza al investigador.

Otro ejemplo que me pareció interesante fue el de los pintores de Tigua, precisamente en un trabajo de la antropóloga Blanca Muratorio se plantea que, justamente en muchas de las representaciones textuales que se hace sobre lo popular se deja de lado los procesos culturales dinámicos que existen al interior de la

comunidad –en el caso de Tigua–, y con ello su propio entendimiento de la contemporaneidad. Ese es el problema y es necesario debatirlo: cómo involucrar lo popular en un tiempo determinado y contemporáneo al nuestro –lo indígena es un caso– partiendo del hecho de que es una contemporaneidad distinta.

Mi trabajo de tesis estuvo relacionado con el arte contemporáneo y la cultura popular. Quise mirar las maneras en que los artistas toman y significan elementos de la cultura popular como dichos, gestos, imágenes, y cómo las toman para producir en el arte contemporáneo.

¿Se podría decir que existen y están presentes muchas miradas prejuiciadas sobre lo popular?

Sí, claro que sí. Por ejemplo, se habla siempre de la gráfica popular como algo anónimo, o cuando se hace una publicación se suele mostrar imágenes descontextualizadas; pueden ser imágenes simpáticas, bonitas, pero si le quitas el contexto estás reduciendo su comprensión.

Acerca de eso, estoy realizando una investigación sobre un pintor de Machachi, el difunto Carlos Araujo. Se ve que él vivía constantemente en una tensión por querer ser reconocido por una institucionalidad que en Machachi no existía, o tenía la esperanza de que la “institución arte” de

Quito lo haga; buscaba diplomas o reconocimientos oficiales de las autoridades, que nunca llegaron.

En el caso del maestro Araujo podemos ver que se filtran valores propios del arte moderno, la búsqueda de fama y reconocimiento va también ligada a la del artista genio y bohemio, que comenzó a construirse desde el romanticismo europeo, se consolidó en las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX y es todavía fuerte, como la figura ícono de lo que es un artista. Paradójicamente, Carlos Araujo, a nivel cotidiano era reconocido constantemente como *el artista de Machachi*, he escuchado frases como:

... defino a lo popular como espacios, imágenes dinámicas de activación social

“él era el único”, “era un gran artista”; he visto la emoción con la que la gente muestra los cuadros, los murales que hay en las casas como algo realmentepreciado a nivel emotivo, porque a la vez tenían una utilidad.

Hacia imágenes para todos, para las iglesias, para los comercios, para el paseo del chagra. Ahora, a dos años de su muerte hemos encontrado en Machachi 70 rótulos realizados por él.

Hay una producción que no puede ser medida en los mismos términos en que se mide al arte occidental, el arte legitimado que circula en las galerías de Quito, o a otro nivel en el circuito del mercado del arte mundial Nueva York-París-Londres. Para comprender la función que tienen estas imágenes y el uso social de las mismas, no se las puede entender solamente desde la estética, sino en el espacio de su producción. Araujo es un gran artista en su contexto, desde donde se evidencia que hay una necesidad de expresión y su arte constituye una forma de hacerlo. Por eso, en estas obras hay una riqueza visual, una riqueza etnográfica increíble.

¿A qué te refieres con arte moderno/arte occidental y arte popular? ¿Cómo establece la diferencia? ¿Cuál sería el arte legitimado y por qué?

El arte moderno me refiere al arte producido desde comienzos de siglo hasta los años 80, sin embargo, más que un corte temporal, lo moderno se relaciona con ciertas concepciones de lo que es el arte y

sobre el rol del artista. Una búsqueda de la autonomía estética y de la originalidad, la genialidad y la innovación. Ahora, lo que hay que pensar es que en el modernismo existen posturas variadas: uno es

Y es que existe una mirada despectiva –que parte de una posición de clase– hacia la crónica roja, hacia lo que consumen los sectores populares ...

el caso del dadaísmo, con una crítica a la sociedad de posguerra de los años 20 y otro es el acercamiento racionalista del cubismo hacia el arte. El cubismo entra en la narrativa moderna de un arte autónomo, con búsquedas estéticas y formales; el dadaísmo saldría de esa definición de arte, pues estaba más cercano a la vida, buscaba cortocircuitar la sociedad burguesa que había provocado una guerra. El arte popular tendría también esta cercanía, no sólo de una manera discursiva (a la manera de un manifiesto), sino en la práctica; sus producciones son utilizadas en rituales y festividades, tienen un valor de uso cotidiano y ritual.

El tema de la legitimación del arte está relacionado con todo un sistema de valoración. Clifford es clave para entender lo que él llama sistemas de arte y cultura, donde se otorga valor al arte, como arte o como artesanía a través de la construcción de discurso. Es necesario un proceso de legitimación, que en el caso del arte, incluye curadurías, críticos especializados, revistas, etc.

¿Por qué y cómo establecer una diferencia entre arte y artesanía? ¿Qué relación tiene esta diferencia con la idea de arte popular y arte moderno?

La diferencia entre arte y artesanía justamente está en la valoración que se le da a los objetos. La artesanía es concebida como algo no original, de producción en serie, es algo anónimo y con un valor utilitario o decorativo. Se supone que el arte tiene un valor de originalidad y reflexividad, detrás de un cuadro hay un artista que ha puesto su marca personal, que ha conjurado sus demonios a través del arte. Tenemos un sistema de valoración cultural, que está anclado en preconceptos muy arraigados en la sociedad sobre lo que es arte y lo que es artesanía. Ticio Escobar es un autor clave para entender esta relación, arte-artesanía y arte moderno-arte popular que son dicotomías relacionadas, construcciones culturales a través de las cuales se otorga un valor superior a un tipo de producción frente a otro. Este podio en el que ha estado el arte moderno, en el que se encuentra también el arte contemporáneo, da mayor posibilidad de visibilización al arte. Otras producciones no pueden entrar dentro de ese sistema-arte, por un tema de acceso y oportunidades. Eso no significa que en el arte popular y en la artesanía no esté presente la reflexividad o que ciertos valores del arte moderno se trasladen al arte popular, como lo menciono en la segunda pregunta.

¿Cómo crees que influye la clase social, raza y sexo en la construcción de las representaciones de lo popular?

Existen muchos artistas populares que han quedado ignorados porque no es-

tán en un circuito que los reconozca como tales, mucha de su producción ha sido dejada de lado y olvidada. Esto, evidentemente se debe a una cuestión de desigualdad social ya que las diferencias de clase siguen operando fuertemente en la sociedad.

Por eso, siempre hay que tener una mirada crítica sobre la definición de lo popular, porque se tiende a etiquetar al otro. Lo interesante es que existan procesos de colaboración entre el investigador y los sujetos investigados, para llegar a algún resultado en conjunto, es importante que eso pase. Una publicación que visibilice y conceptualice la complejidad de los procesos culturales a los que estas imágenes pertenecen; para que no sean vistas solamente como algo simpático –“que bonito el dibujito de estos pobres que no saben dibujar” – sino que se muestre que ese trabajo es realizado por una persona capaz, que se gana la vida haciéndolo y que encuentra en estas obras una manera de expresar su sensibilidad, porque la creatividad y la reflexividad no solo están presentes en el arte legitimado. Hay que entender a esas nociones como una construcción cultural; pienso –la idea es de Ticio Escobar– que en el arte popular hay procesos de creación muy reflexivos.

¿Cómo observar los cambios y readaptaciones del arte popular a ojos de la incorporación de nuevos elementos epocales-mediáticos (Bob esponjas, Dragon balls); es decir, con qué objetivo se lo hace?

Creo que el investigador tendría que mirar esos cambios para reconocer la contemporaneidad de la cultura popu-

lar. Por ejemplo, estos elementos se presentan en las caretas de años viejos (en la celebración de fin de año en el país). A mi parecer estas son muestras de las expresiones culturales urbanas más potentes. Una opción sería solo mirar las caretas tradicionales, las máscaras de payasos y de animales, esas son caretas muy hermosas que pertenecen a la tradición andina, pero qué sucede con las otras máscaras, los Bob esponja y los Dragon balls. Pienso que son modos de interpretar la contemporaneidad, como ocurre con los políticos de turno que son ridiculizados a través de las máscaras. Es decir, si no se toman en cuenta estos elementos no se está siendo muy consecuente con la realidad. Los medios masivos de comunicación retoman tradiciones populares como los bailes, los tergiversan y estereotipan, pero a su vez, esos contenidos vuelven a ser reapropiados por la gente; son dinámicas complejas que tienen que ser abordadas con preguntas etnográficas planteadas según cada caso.

En la gráfica popular se incluyen personajes de los mass media porque los programas de televisión son solicitados por los clientes. La cultura de masas no ha sido una amenaza para la gráfica popular. Sí lo es el desarrollo de medios tecnológicos de reproducción digital

A la vez, se produce folklor para representar las tradiciones en esos espacios regenerados, se representan prácticas culturales esterilizadas, sin la carga de conflictos que le son inherentes ...

—como el *plotter*— que abaratan los costos de producción de imágenes y compiten directamente con el artista de la gráfica popular. Hay un empobrecimiento cultural innegable, se suplanta toda la creatividad y la chispa de humor que tiene la gráfica popular por imágenes prediseñadas. Esto ocurre de manera acelerada en muchas partes del país; sin embargo, en la costa del Ecuador pasa algo interesante: como los rótulos digitales envejecen rápidamente por las condiciones climáticas, los servicios de los rotuladores todavía son requeridos.

¿Cómo ves la relación de la cultura de masas con la producción de lo popular? ¿Cuál sería esa relación? ¿Cuánto define o no la cultura de masas en las representaciones que se hace sobre lo popular?

Como ya dije antes, es una relación compleja que no se da solo ahora, pero que en la actualidad se ha intensificado.

Los rotuladores se basan, y se han basado, en las imágenes de otros espacios, en recortes de periódico, se han inspirado en eso. A lo que me refiero es que siempre ha habido un proceso de apropiación y traducción de lo popular, que ahora es mucho más complejo. La televisión nacional desde hace algunos años ha explotado el filón de lo popular, desde

representaciones estereotipadas, como: el cholito, la taxista, los montubios. En el programa de televisión *Mi recinto*, se representa a un montubio que camina como un caballo encabritado, que se pasa buscando alguna mujer para llevar detrás de los matorrales; así son los montubios para los productores de *Mi recinto*; pero a su vez, estas representaciones también son apropiadas por la cultura popular, que de pronto llegan a ser formas de reconocimiento. Los procesos que se dan en este consumo mediático y la resignificación que se hace de la televisión son cosas poco estudiadas en el país.

Existe el programa *En carne propia*. A uno le puede chocar la manera en que se muestra a una señora contando que no ha visto a su hermana durante 45 años, la señora llora y el camarógrafo la enfoca. Para mí hay una utilización de la persona, pero esa también puede ser una mirada sesgada de mi parte, porque de pronto para la gente es algo realmente conmovedor, es visto como una buena obra que el presentador del programa junto a las hermanas, o que conduzca a un drogadicto —como suele hacer— al centro de rehabilitación con ayuda de sus familiares. Y es que existe una mirada despectiva —que parte de una posición de clase— hacia la crónica roja, hacia lo que consumen los estratos populares. Una mirada despectiva hacia el otro, hacia sus consumos, que son entendidos como productos grotescos.

¹ Calle situada en el Centro Histórico de la ciudad de Quito.

De acuerdo a tu experiencia, retomando la discusión de la imagen ¿Cómo trabajas el tema de los rótulos como una posibilidad de ofrecer miradas desde lo popular?

El trabajo de los rótulos lo realizamos en conjunto con la diseñadora Ana Lucía Garcés, directora del proyecto, por tanto, había una reflexión desde el área del diseño. Esto es interesante porque en las escuelas de diseño esas son imágenes que no se enseñan, no son los ejemplos a seguir, es más bien lo que hay que dejar de lado para crear una imagen que sea atractiva, que tenga una síntesis, y que se considere estética.

Mi primer trabajo relacionado con la cultura popular fue sobre la Calle Sucre¹ antes de que salgan los vendedores informales de las calles. Realicé un trabajo previo de tres meses y cuando los comerciantes salieron, puse unos altares con sus retratos y otras fotografías en el mismo lugar que habían ocupado antes. Con todo eso, lo que me interesaba debatir era la existencia de un ordenamiento de la ciudad, que trataba de marcar ciertas pautas de comportamiento en los ciudadanos. Además, discutir sobre la negociación que el Municipio de Quito hizo con los vendedores y también la criminalización que existía. Fue una actividad que consistió solo en colocar los retratos de las personas en el mismo espacio que ocuparon en esa calle, como un primer acercamiento al tema.

Ahora estamos por publicar un libro sobre las *huecas*² de comida. Vemos como antes algunos de estos lugares eran *huecas-huecas*, pero con el tiempo se hicieron más elegantes, lo que va generando otra dinámica. Es básicamente un libro fotográfico en el que están incluidos 80 espacios, hay un texto de cada uno. Quisimos privilegiar las historias de cada uno de los espacios, contextualizar, de alguna manera, que detrás de cada hueca hay personas y una cultura popular tradicional que tiene una dinámica contemporánea.

¿Qué visión tienes de esta división de la ciudad? ¿Crees que implica un blanqueamiento para ocultar a los indios vendiendo en la calle? ¿Cómo ves esa construcción de lo popular: una ciudad limpia, ordenada, blanca versus lo cholo, lo indio?

Por suerte todavía no han podido “limpiar” el Centro Histórico y no sé si puedan hacerlo, pero es evidente que hay procesos de exclusión súper fuertes. Lo de los *BBB*³ es un claro ejemplo, los comerciantes pasaron de vivir el espacio público de las calles, a los locales comerciales; considerando que, la gente no transita por algunos lugares de estas edificaciones. Tienes personas que vendían peines y ahora están en el cuarto

piso de un *BBB* ¿Quién va a subir a comprar un peine en el cuarto piso? Con esto vemos que hay procesos que no han sido debatidos y que los consensos a los que se llegó con el municipio –porque sí hubo una negociación– se dieron solo con algunos dirigentes.

Tal vez con la administración municipal anterior era más fácil percibir su manejo político, pues dejaba ver hacia dónde iban sus proyectos. La actual no permite distinguir claramente los intereses que hay detrás, pero empiezan a aparecer, entre estos está la reubicación del barrio de San Roque⁴ por razones relacionadas a la estética o a la seguridad del espacio. Esa reubicación sería terrible porque ese es un espacio social y comercial usado por muchísima gente de los sectores populares y medios, es un espacio vivo, donde hay mucha migración indígena. Estas cosas se están dando de una manera muy velada, y eso es lo preocupante.

¿Cómo crees que ha afectado la regeneración urbana en la mirada de lo popular? ¿A partir de estas políticas, cuáles serían los cambios en sus dinámicas y representación?

Hay disputas en torno al espacio público que son inherentes a las dinámicas de toda ciudad. Eduardo Kingman Garcés ha estudiado ese proceso para el caso de

² Lugares donde se vende comida de amplia aceptación a precios módicos.

³ Se denomina *BBB* a los Centros Comerciales del Ahorro que aglutinaron a varios vendedores ambulantes –tras su reubicación–, sobre todo en el centro y sur de Quito. El *BBB* proviene de las iniciales de tres palabras que se han constituido en un dicho popular, para referirse a un producto asequible, que se constituye como tal por ser: “bueno, bonito y barato”.

⁴ Es un barrio que está ubicado en el Centro Histórico de Quito, en el que existe un mercado de alimentos, de muebles, y donde también algunos días a la semana hay espacios informales para la venta de cachinería –mercadería de segunda mano generalmente robada–.

El investigador, el artista, el comunicador se convierte en el héroe que “rescata” la cultura popular, pero ésta tiene su dinámica propia, no necesita ser rescatada por nadie ...

Quito. La regeneración urbana es parte de eso, hay motivos patrimoniales que son válidos, pero también hay intenciones de controlar los usos sociales del espacio público. A partir de esto, ciertos usos del espacio público dejan de ser considerados válidos, como la venta ambulante, porque hay toda una generación de consensos que se valen de una puesta en escena mediática para que esos usos se impongan como no válidos. Inevitablemente al limitarse los usos del espacio público se limitan las manifestaciones culturales populares. A la vez, se produce folklor para representar las tradiciones en esos espacios regenerados, se representan prácticas culturales esterilizadas, sin la carga de conflictos que le son inherentes.

Frente a los circuitos académicos que pretenden “hacer hablar al pueblo” en un afán de interpretarlo y de poner en su boca aquello que se quiere escuchar de él ¿Qué relación hay entre la academia y las construcciones de lo popular?

No pondría a toda la academia en el mismo nivel. Existen producciones académicas interesantes, como los textos de X. Andrade, Blanca Muratorio y otros, que se cuestionan y cuestionan la forma de interpretar lo popular. Para mí, la antropología siempre está debatiendo sobre su visión de lo popular y eso es interesante; gran parte de los textos que se producen desde esta rama son sobre metodologías relacionadas con la ética de representación. Sí existe una mirada crítica sobre su propio campo.

Desde otras disciplinas como el diseño y el arte, hay buenas intenciones, pero por ingenuidad terminan planteando la idea del “rescate” que pone a la cultura popular en una especie de mausoleo. El investigador, el artista, el comunicador se convierte en el héroe que “rescata” la cultura popular, pero ésta tiene su dinámica propia, no necesita ser rescatada por nadie.

Desde los proyectos que has desarrollado ¿Crees que los sectores populares se sienten representados por estas investigaciones, por los trabajos que se hacen alrededor del arte, de la imagen?

Cada trabajo tiene su propia dinámica. Espero que con lo que estoy haciendo en Machachi, con el maestro Araujo, la gente se sienta identificada, pues él fue alguien muy importante en la zona; para mí ese sería el principal logro de la investigación. Por otro lado, hay que preguntarse ¿Qué hace un grupo vulnerable con una tesis de 200 páginas que está explicando su situación? Debe haber otra forma de exponer esas representaciones, sin llegar necesariamente a un populismo, porque también te debes al espacio de la academia; en ese sentido el investigador debe tener un mínimo

de consciencia política. En el tema de las representaciones, la responsabilidad es con la gente, es necesario dar un contexto de los elementos que se retoma de ellos, explicar que pertenecen a un espacio lleno de conflictos, de relaciones de fuerza, de choques de significados, con un mensaje que es complejo.

Percibir las dinámicas sociales que se dan o que pueden darse, que se activan y que pueden desaparecer o pueden inhibirse, es mirar que determinados individuos producen de acuerdo a sus condiciones de vida. Los planteamientos que miran a la cultura popular como algo dinámico, permiten ver los momentos de libertad –la idea es de Johannes Fabián– que pueden activarse. En la gráfica popular, la música, el teatro, las fiestas y los rituales hay momentos de activación y libertad. En las festividades tradicionales –que muchas veces son pensadas para el turismo–, en las que no están solamente los miembros de esa comunidad, entra el mestizo de Quito, que se emborracha por ahí y disfruta. Después de los bailes tradicionales se hace presente en las fiestas el discomóvil que perturba la “pureza” de esos espacios. Sin embargo, no se puede pasar por alto que

la cultura popular también puede ser reaccionaria y puede activarse de esta manera, como ocurrió con la hoguera de Eloy Alfaro.

Qué dicen para ti estas frases (ambas de Monsiváis): “Lo popular es aquello que no puede dejar de serlo” y “la tradición para existir tiene que transformarse”

Veo en las dos frases dos acercamientos distintos. En la primera, “lo popular es aquello que no puede dejar de serlo”, tengo la impresión de que hay una mirada que inmoviliza lo popular. Prefiero pensar que hay prácticas culturales populares que nos atraviesan y que son parte de nuestra vida, en el Ecuador sucede así; empero, se debe considerar la dinámica cultural y la contemporaneidad de la cultura popular, algo que esa frase niega. Con relación a la segunda frase, “la tradición para existir tiene que transformarse” inevitablemente, aunque existen elementos del pasado que son resignificados y reapropiados en ese proceso de transformación. Siempre nos encontramos con diferentes niveles de transformación, que dependen de las circunstancias históricas y el contexto en que una tradición esté inserta.

lacumbia

y sus provocaciones*

Pablo Semán**

Resumen

En el siguiente artículo se condensan las posiciones centrales de dos libros publicados por Pablo Semán y Pablo Vila. En los que abordan los devenires de la cumbia, para superar un tráfico irreflexivo de juicios entre el campo académico y la vida social, que marcan valoraciones para este género musical. Evidencian el grado en que la música es un factor activo y determinante en diversos sentidos de la complejidad de los procesos sociales; a la vez que posicionan pautas para comprender el papel de la cumbia en relación a identificaciones sociales, nacionales, étnicas y raciales.

Palabras clave: cumbia villera, cultura popular, protesta, denuncia, degradación social.

Abstract

This article collects the central positions of two books published by Paul Semán and Pablo Vila in which they address the becomings of Cumbia, in an attempt to overcome a rash of traffic of judgments in the academic

and social life fields, which make up many of the assessments of this music genre. They also show the extent to which music is an active and decisive factor, in several ways, of the complexity of social processes; as well as posit guidelines to understand the role of Cumbia in respect to social, national, ethnic and racial identifications.

Keywords: cumbia villera, popular culture, protest, denunciation, social degradation.

Intro

El recorrido de la cumbia del Norte al Sur de América es de reinención, dispersión y multiplicación del género en varios usos y combinaciones. Está en el centro de procesos en los que se producen estigmas y se los combate. En la cumbia las mujeres son muchas veces ofendidas, pero en otras encuentran espacios para defenderse, activarse y reivindicar papeles diferentes. En la cumbia

* Recientemente he publicado, junto a Pablo Vila, dos libros sobre cumbia. Cumbia: Nación, Etnia y Género en Latinoamérica (El Gorla, Buenos Aires 2011); y Vila Pablo, Semán Pablo (2011) Troubling Gender: Youth and Cumbia in Argentina's Music Scene, Temple University. Las siguientes reflexiones condensan las posiciones centrales de ambos libros y las despliegan luego de una serie de entrevistas que tuvieron lugar a propósito de la edición de dichos volúmenes.

** Sociólogo y Antropólogo. Especializado en culturas populares y masivas.

se elaboran negritudes que son muchas veces motivos de orgullo y reivindicación de grupos postergados, incluso apelando estratégicamente a supuestas esencias. Pero también, contra la cumbia, se arman vergüenzas que redoblan las desigualdades presentando a sus cultores como “negros” verdaderamente incorregibles. Así resulta un género musical estratégico para observar el carácter heróclito que posee América Latina: en su

La cumbia es una ventana privilegiada para entender cómo se anudan y procesan diversidades y desigualdades, originando identificaciones parciales, cambiantes y múltiples.

diversidad. La cumbia es una ventana privilegiada para entender cómo se anudan y procesan diversidades y desigualdades, originando identificaciones parciales, cambiantes y múltiples. Quisiéramos dar evidencia del grado en que la música, más que reflejar esos procesos, es un factor activo y determinante en diversos sentidos de la complejidad de los procesos sociales (incluidos los de marginación). Hay varios aspectos que hacen entender esa performatividad.

1. Música/Sociedad

La cumbia, operando en procesos de etnificación, generización e identificación nacional es un ejemplo de la eficacia de la “música” en la constitución de la “sociedad”. Pero digamos mejor: “música”

y “sociedad”, entre comillas, porque si la “sociedad”, que también es sonora y aural no hubiese dispuesto de forma masiva ciertos objetos (tecnologías de producción y reproducción musical, tecnologías de difusión y organización de productos y eventos), la cumbia no sería el fenómeno que es hoy. Algo de la difusión y expansión de la cumbia, que es productora de sociedad, se debe a cambios sociales que la propia “música” interioriza. Música y sociedad, más que influirse están íntimamente entrelazadas y esa relación cambia notablemente sus condiciones y su dinámica, cuando es mucho más fácil acceder a un estudio de grabación, o cuando los locales de baile se multiplican y dispersan.

El abaratamiento de la producción de música, las posibilidades de ganar algún prestigio y algún peso tocando, son parte de la serie de condiciones de expansión de la cumbia, al igual que otros géneros en Argentina.

Es preciso ver que las ciencias sociales dieron un gran paso cuando se dignaron a encontrar lo serio en lo cotidiano: lo político, por ejemplo, en las expresiones musicales y no sólo en manifiestos o escritos políticos. Pero también es importante encontrar humor en los chistes y no reificar la suspicacia en el gesto de siempre. Por eso, tan importante como esto es reconocer otros espesores y juegos en la escena de la cumbia: los juegos del humor y la escenificación de la sexualidad en las letras, son un ejemplo.

La captación atenta y asombrada que tuvo Eloísa Martín acerca de este género nos resultó clave para todo el libro. La denuncia por la vía de la burla sí. Y la burla como tal también. Las ofensas de género, pero también la apertura de un juego sexual. En estos temas la colaboración con Malvina Silba (como autora del libro en español y como investigadora del libro en inglés) y con Carolina Spataro (como investigadora en ambos volúmenes) también fue rica y decisiva.

Así, también es necesario asumir que la cumbia se expande, en gran medida porque es un géneroailable. En estos dos libros iniciamos un esfuerzo que debe progresar muchísimo más: poner en análisis el baile, tenerlo en cuenta, progresar hacia una ciencia social de la música que lo tenga tan en el centro como lo ponen los actores.

2. Sexo y sexismo en la Cumbia Villera

El sexismo en la cumbia, especialmente en la cumbia villera, es un tema tan importante como complejo. El análisis de esta cuestión en otros géneros musicales tiene momentos que quisimos contener y criticar para ver si se podía ir un poco más allá. Si algunos tienden a evidenciar el sexismo de la cumbia, otros po-

drían ocultarlo, minimizarlo, querer que no exista para “no estigmatizar a los pobres”. Pero esa disyunción es éticamente inaceptable y sociológicamente improductiva. Hay que subrayar el sexismo, pero también ha que subrayar la estigmatización de los análisis parciales sobre machismo y hay que abrirse a la presencia de otros elementos que no pueden desconocerse sin mutilar la experiencia que queremos describir.

Déjenme decirlo con un ejemplo para contrastar. Los Beatles hicieron “*run for your life*”¹ hace decenas de años y nadie se escandalizó, ni simultánea ni retrospectivamente frente al tema, indudablemente o eventualmente machista (ya veremos por qué esa distinción). Es necesario preguntarse por qué la crítica de género se aplica tan selectivamente que afecta solo a los géneros populares y no a los géneros preferidos por las clases intelectuales. Alguien podría argüir que en los Beatles había ironía en esa letra, y tal vez no estuviese equivocado, porque uno podría discernir ambigüedades y direcciones de esa letra, que se consolidaron en la recepción y en la escucha (tal vez los Beatles interpelaron en direcciones al mismo tiempo irónicas y confirmatorias del machismo). La misma

¹ *Well id rather see you dead, little girl
Than to be with another man
You better keep your head, little girl
Or i wont know where i am
Youd better run for your life if you can, little girl
Hide your head in the sand little girl
Catch you with another man
Thats the end a little girl*

claridad interpretativa, requieren los análisis del consumo popular, por ejemplo el de la cumbia, a menos que se piense que la metáfora, la ironía y la comedia son monopolio de los que están por encima de la línea de pobreza. Ni ha dejado de haber machismo en los sectores medios, ni todo es machismo en los sectores populares (conste que esta referencia sociológica es genérica y convencional: “sectores medios” y “populares”, así como los “anclajes sociales de la música” son cuestiones a elaborar críticamente).

Al mismo tiempo que se cuestiona ese doble estándar clasista es necesario no renunciar a la crítica de género. Además y ésta es la complejidad, hay dos tareas imprescindibles e imposterables como las anteriores. De nada sirve desarrollar esa crítica de género atándola y confundiéndola con los parámetros estéticos de las clases medias (que es la única forma en que la crítica de género puede divorciarse del sesgo de clase, del etnocentrismo intelectual). En ese sentido, es preciso estar atento a cuáles son los caminos por los que en diversas situaciones se activan procesos en los que las mujeres cuestionan el machismo. Me acuerdo de una mujer que recordaba a Evita, como la primera en patear una pelota en un estadio ¿Debería haberme decepciona-

Es necesario preguntarse por qué la crítica de género se aplica tan selectivamente que afecta solo a los géneros populares y no a los géneros preferidos por las clases medias y, sobre todo, por las capas intelectuales.

do que no la recordase por el voto femenino? ¿O podía entender que la cuestión de la mujer y la escena pública para ella se empezaba a jugar por ahí, sin que implicase quedar capturada en el fútbol? (de hecho ella había sido militante).

Y al mismo tiempo, y esta es una deuda a la inspiración de Eloísa Martín –autora de un capítulo del libro–, es necesario entender que, junto con el sexismo de los músicos y el clasismo de los críticos, se presenta una dinámica de activación sexual femenina que también es culturalmente novedosa y va más allá de los imperativos de la industria cultural: en la vida cotidiana el sexo se ha tornado tema corriente, insistente y público. Para dar un ejemplo obvio, pero poco tomado en cuenta, hemos considerado la transformación en el hecho de que mujeres y hombres reciban consejos televisivos sobre las más diversas prácticas sexuales, en un horario en que hace no más de tres décadas había mensajes religiosos. En esa activación sexual las mujeres irrumpen con cierta autonomía, pero en un marco de recepciones androcéntricas. Ese coctel contradictorio torna a la cumbia como un especial campo de batalla: mujeres activadas sexualmente buscando su autonomía, hombres que reaccionan desde el temor o desde un cuestionado machismo.

Diferenciar los hilos del sexismo y la activación sexual es un camino complejo, que no se adapta ni a slogans ni a presentaciones simples. Es necesario, para incorporar sin reducir ninguno, todos los matices de la situación; aunque es posible algo peor, un hipotético analista que, confundiendo la emancipación con la supresión de las disimetrías situacionales del cortejo y el coito, se ponga a denunciar enfervorizadamente el sexismo, degradando la crítica de género en el antimachismo incompetente y en la sordera sexual.

3. Protesta, denuncia y degradación social en la cumbia Villera

Pappo² decía “Cuando un pueblo cae en desgracia, escucha cumbia”. La afirmación es más interesante que verdadera. Derivar un diagnóstico social de un juicio estético arbitrario, lleno además de prejuicios sociales, es una tentación a resistir. **Conocer la sociedad retroalimentándose de prejuicios es opio de clase.**

Todo lo establecido o presuntamente establecido tiende a confundirse a sí mismo con el bien social en contraste con un espantapájaros que ocupa el lugar del mal social (la cumbia en este caso). Lo que Pappo decía de la cumbia lo decían los tangueros del rock (en el que veían degeneración), otros sobre el tan-

go y algunos rockeros sobre el propio Pappo. Lo que Pappo decía, muestra qué lugar podía ocupar la cumbia en el gusto de otros grupos sociales y culturales, y la fuerza de esas expresiones, que no deja de tener efectos estigmatizantes, produce la desgracia que profetiza. Pero también es cierto que esas valoraciones no son homogéneas. Otros músicos de ese “palo” reivindicaron la cumbia villera, y lo que es más importante, que es necesario analizarla socialmente sin depender del juicio de sus contradictores/favorecedores en el campo musical. Al revés, hay que contar esos juegos de ataques o alianzas (como la recuperación de Pablo Lescano³ por la cumbia electrónica) como parte del fenómeno social a describir y no como sociología.

En lo específicamente musical hay todavía muchas consideraciones por hacer ¿Qué es lo que nos parece molesto de algunos momentos de la cumbia romántica o villera en comparación con Independence Day de David Byrne? ¿Las inflexiones tonales del litoral en las voces? ¿Que tocan mal? ¿Que los músicos de cumbia no tocan en serio (o inversamente y en contra de Byrne)? ¿Que la cumbia suena maciza y entera mientras en su disco es pasteurizado? ¿Por qué la cumbia deja de ser un índice del desastre sociocultural cuando Pablo Lescano toca en Zizek⁴?

² Pappo –Norberto Napolitano (1950-2005)– fue un músico argentino de notable trayectoria como guitarrista y líder de algunas de las principales bandas del “Rock Nacional”.

³ Pablo Lescano es fundador y líder de la banda de Cumbia Villera “Damas Gratis”.

⁴ Zizek es una organización que se basa en la producción de fiestas de música electrónica y que ha cultivado el contacto con músicos de cumbia.

No nos metimos en el análisis musical, pero nos queda claro que muchos de los estudios musicológicos deben ser entendidos como juicios sociales. En ese sentido, es más interesante ver que la cumbia villera es posible de reclasificaciones sociales como ya lo fue la cumbia en Argentina y en Colombia (algo que en este libro surge al comparar los trabajos de Semán y Vila, Wade y Fernández L'Hoeste). Y al mismo tiempo, queda claro que las nuevas generaciones asumen el panorama musical con otros criterios de síntesis.

Bajo premisas como estas se hubiera podido entender el específico carácter de protesta de la cumbia villera. Claro que nace de unas condiciones especiales que son sus raíces en los procesos de los 90, que implicaron hiperdesocupación, globalización de panoramas tecnológicos e imaginarios que permitieron generar puestas en escena diferentes. Es que la categoría "canción de protesta" ofrece una complicación muy interesante. Aún restringiendo su alcance a la protesta social, es una categoría de usos caprichosos: "canción de protesta" es aquella canción cuyo motivo de protesta comparte el que usa la categoría (tan es así que, entre quienes comparten implícitamente el valor de una música como "de protesta", suelen engolar su voz y, ante la desvalorización de un determinado género u obra, suelen decir, como si estuviesen "armando un gran cacao", "no, guardá ésta es una música que tiene valor político". Desde este punto de vista parece que hubiera protestas buenas o no protestas (pro-

testas inaceptables, claro siempre desde determinados puntos de vista).

Hay que entender la canción de protesta de una forma más amplia, como aquella forma de crear, interpretar y apropiarse de la música que se hace en oposición a algo que identifica como obstáculo. Más allá de que me guste o no, hay protesta en Zitarrosa (que me gusta), como en los "Oí" de los neonazis europeos (que no me gustan y me parecen políticamente peligrosos). En este sentido, la cumbia tenía elementos de protesta que identificaban un obstáculo en las consecuencias sociales del proceso, que independientemente de su fecha de origen, tuvo en los años 90 su consumación.

Tampoco nos sirve absolutizar una parte de la verdad sociológica para caracterizar a la cumbia y su relación con la situación social; autotitulándose "negros" (incluso "pibes", con una connotación cercana a la delincuencia, y a la transgresión), interiorizaban el mandato de una sociedad que los expulsaba del mundo del trabajo. Se reconocían "vagos". Pero no está claro hasta donde ese camino, en el que habitaba la indignación, no es el que los llevó a concebirse como una juventud con derechos. Esa otra parte, es

No nos metimos en el análisis musical, pero nos queda claro que muchos de los estudios musicológicos deben ser entendidos como juicios sociales.

un elemento de las complejidades y posibilidades con que se desarrolló realmente la cumbia en Argentina.

Por todo esto es justo pensar que la cumbia villera es el punto de encuentro de una generación, una situación social, una clase y la renovación de los modos de hacer música. Para los hijos de las clases populares que la conformaron como género masivo, tuvo la misma significación que tuvo en los años 70 el rock nacional en las clases medias: fue la ocasión de una reelaboración y una ruptura con las tradiciones musicales de su grupo social.

4. Cumbia y Política Cultural

Una anécdota me ayudaría a ilustrar el autocuestionamiento que es necesario para percibir mejor lo que está en juego en la cumbia, y cuál podría ser la orientación de una política cultural referida a los sectores donde se toca y escucha

cumbia. Caminando por un barrio de capital vi un ensayo de murga, todo políticamente correcto: letras neutralizadas, coreografía ordenada, pretendida ortodoxia al género. Cuando los maestros pararon para descansar, los chicos cambiaron la música de los equipos de sonido. Pusieron cumbia y pude darme cuenta de la falta de entusiasmo con que murgueaban, en contraste a la onda con que bailaban cumbia. Si el análisis no debe ceder a la normatividad, para no confundir lo que es con lo que debería ser, las políticas deberían tomar en cuenta lo que existe para definir rumbos mejores.

Aprovechar el impulso existente es lo que se ha hecho, por ejemplo, con el Rap en Río de Janeiro. En ese sentido, las políticas culturales son más eficaces cuando además de objetivos y recursos incluyen diálogos o, al menos, sentido de realidad.

Bibliografía

- Semán, Pablo; Vila, Pablo, *Cumbia: Nación, Etnia y Género en Latinoamérica*, Buenos Aires, El Gorla, 2011.
- Vila, Pablo; Semán, Pablo, *Troubling Gender: Youth and Cumbia in Argentina's Music Scene*, Philadelphia, Temple University Press, 2011.

La revancha del pirata:

CD, comercio informal y lucha por el orden simbólico

Carlos Celi* y Paola Sánchez**

Resumen

Este artículo realiza un acercamiento a la problemática del trabajo informal, centrado fundamentalmente en la piratería. Partiendo del hecho cierto de que la ampliación de productos basados en la comunicación, así como los productos de consumo, la piratería se ha constituido en la actualidad en un espacio no solo de subsistencia para los trabajadores, sino una posibilidad de acceso a ciertos productos culturales de un gran número de población, que con anterioridad, veían éste limitado por sus costos. Pretendemos con ello realizar un abordaje que intenta visibilizar la informalidad como algo central al interior del neoliberalismo y no como algo tangencial al mismo. Por último, tratamos de evidenciar como las disputas contra la piratería no solo se dan en el ámbito económico sino también en el aspecto cultural-simbólico de la lucha por el control de los significantes.

Palabras clave: piratería, comercio informal, productos culturales, orden simbólico.

Abstract

This article approaches a set of problems related to informal work, focused primarily on piracy. Based on the expansion of certain communication products, as well as consumer products in general, piracy has currently become a space not only for the livelihood of workers, but a possibility to access certain cultural products for a large number of people who were previously limited to this because of its costs. We intend to make this an approach that attempts to visualize informality as fundamental to the inner workings of neoliberalism, not tangential to it. Finally, we try to show piracy disputes occur not only in the economic but also in the cultural-symbolic sphere in the struggle over the control of signifiers.

Keywords: piracy, informal trade, cultural products, symbolic order.

Introducción

El progresivo desmantelamiento del Estado y la cada vez más pauperizada calidad de empleo para quienes no

tienen oportunidad de acceder a salud, educación, alimentación, etc., han hecho que inmensas poblaciones se vayan tomando las ciudades, con imposibilidades estructurales de absorción para quienes se encuentran en las más abajas posiciones de los escalafones socio-económicos, generando exponencialmente procesos de exclusión.

El empleo llamado formal, al no poder contener a grandes capas de la población, ha hecho que se desarrollen otros tipos de trabajo vinculados a servicios, construcción, cachinería,¹ venta ambulante, etc., esferas laborales que por lo general corresponden a las escalas salariales más bajas, y lejos de ser excedentarios, son parte estructural de la reproducción del sistema; a estos tipos de trabajo se los ha denominado informales. La informalidad –en su gran mayoría– se encuentra destinada a quienes tienen menor formación educativa, ascendencia indígena o afro, procedencia rural o de barrios marginales, una condición de género no hegemónica, por lo que se ha vuelto una alternativa de subsistencia para aquellos que se encuentran excluidos de las redes tradicionales del empleo.

En este contexto, el presente artículo pretende iniciar una discusión sobre el trabajo informal en la venta de CD piratas, actividad que se ha convertido en una posibilidad de subsistencia legítima pero no legal en nuestro país. Partiendo de que las masivas migraciones campo/ciudad y periferia/centro han hecho que la adquisición y consumo de productos y servicios de comunicación (internet, te-

lefonía celular) hayan aumentado considerablemente, así como los productos de consumo cultural (música, películas), cada vez más globalizados, se hayan vuelto una necesidad. El desarrollo de tecnologías ha abaratado los costos de estos productos, con la consiguiente y masiva adquisición de los mismos, a tal punto que su presencia en las calles resulta un hecho permanente en estos últimos años.

Consideramos que este texto es un primer esfuerzo por abrir el debate de una problemática que ha centrado su atención en el tema de propiedad intelectual, generado desde algunos espacios especializados; pero que no ha tenido –dentro de los espacios académicos– una ampliación y profundización necesarias para comprender y analizar las formas de producción, distribución y venta, que se han desarrollado en torno a esta actividad.

Por otra parte, creemos que el debate también discurre en tanto la lucha por el control de los significantes, que se establece desde quienes pretenden tener el control de los mismos en términos de autoría, legalidad y moralidad versus aquellas personas que, muchas veces, terminan impugnando el orden simbólico y económico desde una subsistencia que consiste en la venta de piratería; y que en la mayoría de casos, pertenecen a los sectores populares, lo cual enardece a los “legítimos propietarios” y sus reclamos por un mayor control de la piratería, lo que terminan siendo alegatos, muchas veces, clasistas y racistas en contra de aquellos que trabajan en este sector.

* Licenciado en Sociología y Ciencias Políticas Universidad Central del Ecuador. Maestría en Estudios Latinoamericanos con mención en Políticas Culturales. Estudiante de Doctorado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

** Socióloga de la Universidad Central del Ecuador. Forma parte del Consejo Editorial de Malaidea.

¹ Se entiende por cachinería al comercio de artículos tanto usados como robados.

Informalidad: condición estructural de las economías periféricas

La superpoblación relativa es, por tanto, el fondo sobre el cual se mueve la ley de la oferta y la demanda de trabajo. Gracias a ella, el radio de acción de esta ley se encierra dentro de los límites que convienen en absoluto a la codicia y al despotismo del capital.

Karl Marx. El Capital, t.1, cap. XXIII.

Las poblaciones “excedentes” que se encuentran estructuralmente imposibilitadas para entrar en los circuitos “incidentes” del capital, se tornan necesarias para la reproducción del mismo, es decir, la informalidad más que ser una “tara” urbana en América Latina, constituye un elemento central que permite alimentar el engranaje que la formalidad económica-estatal no se puede permitir, dadas las múltiples regulaciones contractuales-jurídicas que lo “formal” conlleva.

Ahora bien, diríamos que obedece a múltiples factores: por una parte, la migración campo-ciudad ya que hasta cierto punto las ciudades pudieron absorber a ingentes grupos humanos, luego de eso tuvieron que desarrollarse actividades económicas paralelas a la oferta del mercado laboral tradicional, surgiendo a su vez las barriadas, las villas miseria, los hacinamientos en los sectores antiguos de las ciudades. Trayendo consigo a la gente de sus comunidades o pueblos, con todas “sus relaciones sociales, quienes les dan ayuda y les orientan” (Lomnitz, 2001:171) generando además redes de reciprocidad que no se restringen al modelo nuclear, sino que van has-

ta la familia ampliada, haciendo que las redes de relaciones sociales actúen como capital social.

El fenómeno de los asentamientos al margen de la ciudad dio origen a la palabra “marginado”, “[...] si bien el término se refería al aspecto geográfico del fenómeno, posteriormente se extendió para describir a un nuevo sector social urbano” (Lomnitz, 2001:171), “luego vendrá su remplazo por el de ‘sector informal’, enfatizándose la articulación del sector con la economía informal, su papel estructural y permanente en la economía, y no como una población tradicional, marginada y sobrante.” (Lomnitz, 2001:174)

Esto ha dado lugar a largos debates entre distintas corrientes que pugnan por intentar hacer prevalecer sus criterios. Por un lado está Hernando de Soto (1990) que sostiene:

La noción de informalidad que utilizamos [...] es, pues, una categoría creada en base a la observación empírica del fenómeno. No son informales los individuos, sino sus hechos y actividades. La informalidad no es tampoco un sector preciso ni estático de la sociedad, sino una zona de penumbra que tiene una larga frontera con el mundo legal y donde los individuos se refugian cuando los costos de cumplir las leyes exceden sus beneficios. [...] También son informales aquellas actividades para las cuales el Estado ha creado un sistema legal de excepción a través de las cuales un informal puede seguir desarrollando sus actividades, aunque sin acceder necesariamente a un estatus legal equivalente al de aquellos que gozan de la protección y beneficios [...]. (De Soto, 1990)

Por otro lado, se encuentra Aníbal Quijano que se opone al término de informalidad ya que según él, éste solo haría caer en cuenta del carácter para-legal de diversas actividades económicas, que no necesariamente encierran procesos de exclusión estructural; no ocurriendo esto con la noción de marginalidad, que muestra claramente el carácter periférico de las personas en su relación con el capital, siendo ésta una condición de marginación determinada por condiciones raciales, de género, étnicas, lo que configura marginalidades permanentes. Para Quijano –al contrario de Hernando de Soto– la informalidad, no sólo no da cuenta de la exclusión, sino que termina reforzando las tesis del neoliberalismo en el sentido de que, es el Estado el que se encuentra lleno de trabas y obstáculos para el desarrollo de la libre empresa y creatividad de los individuos, haciéndose necesario reducirlo aún más, lo cual solo llevaría al reforzamiento de relaciones de dominación y exclusión.

Los procesos migratorios, producto de la aplicación del esquema neoliberal, relacionados además con la angustia por acceder a los bienes de consumo, propios del frenetismo de esa síntesis producida entre capital/modernidad, han hecho que las diversas sociedades desarrollen estrategias de supervivencia y comunica-

ción, ligadas no sólo al hecho de estar interconectadas para mantener los lazos sociales, sino también para sostener las redes familiares, las relaciones horizontales de amistad, religión, etnia, proveniencia de lugares comunes, etc.

Sin detenernos a analizar el largo debate que se ha producido en torno al tema, en el Ecuador las investigaciones empíricas realizadas corresponden en su mayoría a la década de los noventa² y, aunque son necesarias para poder establecer un

... creemos que el debate también discurre en tanto la lucha por el control de los significantes ...

seguimiento y reabrir una discusión al respecto, no darían cuenta actualmente de la conformación ocupacional de vastos segmentos de la población.

Uno de los pocos estudios que da cuenta de las condiciones del trabajo informal en las últimas décadas en el Ecuador, es el realizado por Ana Torres Galárraga; ésta considera a las principales provincias del país: Pichincha, Guayas, El Oro, Azuay y Tungurahua para su estudio. Según datos de la investigación el 41% de la población económicamente activa del país corresponde a trabajadores del sector informal (Torres, 2010:45).

² Larrea, Carlos, “Empleo inequidad y crisis en el Ecuador”. En: *Ecuador Debate*, No 39, Quito, Diciembre 1996. Middleton, Alan; Kelly, Robert, *La conservación y disolución de los pequeños productores no capitalistas en Quito*. En: *Ecuador Debate*, No 39, Quito, Diciembre 1996. Middleton, Alan, “El sector informal y el neoliberalismo en la Región Andina”. En: Middleton, Alan, *La Dinámica del sector informal urbano en el Ecuador*, Quito, CIRE, 1991. Sánchez, Jeannette, “El sector informal, una eterna alternativa al desempleo”. En: *Ecuador Debate*, No 39, Quito, Diciembre 1996.

... el empleo informal se ha convertido en una "segmentación del mercado de trabajo urbano" ...

Como plantea la autora, el empleo informal se ha convertido en una "segmentación del mercado de trabajo urbano", dentro del cual se encuentra el trabajo por cuenta propia, que a diferencia de los discursos sobre "emprendimientos" y "microempresas", estos no se convierten en negocios sostenidos sino meramente de subsistencia (Torres, 2010:8). Por ello, entre los datos presentes en este estudio sobre las ganancias, éstas oscilan para el 75% de la población encuestada entre 100 y 200 dólares mensuales, lo que da cuenta de la precariedad en la que este sector de la población se encuentra.

La actividad informal, según la información obtenida por esta investigación, estaría asociada a los niveles de profesionalización, ya que el 48,51% de la población tiene como mayor nivel educativo la secundaria; si bien este elemento no es determinante, es indudable que la lógica meritocrática que rige las sociedades influye para definir el tipo de actividad según los méritos y logros académicos. De ello se podría desprender quizá, que el mayor porcentaje de negocios informales se concentre en la

comercialización de mercaderías y no en la elaboración de productos que les permita un valor agregado.³

Ahora bien, es necesario hacer una diferenciación dentro del trabajo informal entre aquellos

sectores que contando con establecimientos fijos –sean estos locales comerciales o la propia vivienda– no tengan las condiciones laborales necesarias que les permitan un reconocimiento dentro del ámbito formal; y aquellos cuyas condiciones son más complejas dada la precariedad laboral, este es el caso de los vendedores ambulantes.

En este sentido, es importante mirar dos elementos que tienen relación con el manejo que desde diversas instancias estatales se ha hecho sobre el sector informal. Por un lado, en el año 2008 se presenta a la Asamblea Nacional el Proyecto de Ley de Defensa a los Comerciantes Minoristas y Trabajadores Autónomos que pretende el reconocimiento del trabajo informal, en tanto responde al principio constitucional del trabajo como un derecho básico, teniendo como premisa las políticas públicas que los gobiernos locales han hecho sobre los trabajadores informales y que, en apariencia, se intenta frenar con este proyecto de ley.

Producto de los múltiples procesos de "regeneración urbana", sobre todo en Quito y Guayaquil como principales

³ Uno de los límites de este estudio es que se basa en información de los negocios informales que cuentan con el Régimen Impositivo Simplificado Ecuatoriano –RISE–, esto limita la posibilidad de una ampliación en el espectro del análisis, puesto que son negocios que aun cuando son informales, cuentan con mejores condiciones en su desarrollo, por el hecho de estar registrados en el SRI –Servicio de Rentas Internas–, lo cual hace factible su seguimiento, pero también muestra una mayor "normalización" de sus actividades.

ciudades del país, desde el 2003 se ha llevado adelante un proceso de "reordenamiento" de los trabajadores informales, sobre todo en las zonas del centro histórico para el caso de Quito; este tipo de reordenamiento implicó la creación paralela de los denominados *policías municipales*, que tenían la facultad legal de decomisar y confiscar los productos, materiales y herramientas de trabajo de los vendedores informales.⁴ Como parte de este proceso, se establecen lugares públicos definidos para este tipo de actividades, como los conocidos *Centros Comerciales del Ahorro*.⁵

Las políticas municipales han ido encaminadas fundamentalmente a la recuperación del espacio público, la idea del embellecimiento de las ciudades, el ornato y lo aséptico priman sobre las lógicas y necesidades reales de los trabajadores informales ambulantes, que al ser "recluidos" a un espacio concreto y restringidos de una mayor movilidad por la ciudad, ven en muchos casos limitados sus ingresos económicos; o por el contrario, deben recurrir a mecanismos de "evasión" para no ser detenidos por la policía municipal.

Los distintos procesos de pauperización de la calidad de vida han dado lugar a que se desplacen las categorías de explotación/dominación por el de pobreza, volviéndose este un lugar común en muchos de los análisis realizados en las últimas décadas; argumentando además que, dadas las condiciones ideales de desarrollo y modernización para el buen funcionamiento de un Estado, los problemas de pobreza se pueden resolver desde proyectos focalizados; olvidando que la explotación no es un problema de reglas, sino de quienes detentan los medios de producción. Aunque por otro lado, las alternativas de supervivencia ante los procesos de exclusión no hacen sino reforzar las relaciones de solidaridad y reciprocidad, creando redes sociales que para Lomnitz vienen a ser:

[...] un campo de relaciones entre individuos que puede ser definida a través de una variable predeterminada y referirse a cualquier aspecto de una relación. Una red no es un grupo bien definido y limitado, sino una abstracción científica que se usa para facilitar la descripción de un conjunto de relaciones complejas en un espacio social dado. A su vez, cada

⁴ Resulta particularmente importante mirar que la *policía municipal* se ha convertido también en una opción laboral para muchos sectores económicos, que además provienen de familias dedicadas al comercio informal; lo que ha generado, de alguna manera, ciertos niveles de contradicción puesto que al ser el decomiso una de las formas de manejo municipal, los *políticos* tenían que confiscar, en muchos casos, la mercadería de su propia familia. Por ello, entre los propios *policías municipales* se establecía una especie de compromiso verbal para el intercambio de los turnos, que evite realizar directamente este tipo de acciones con personas cercanas.

⁵ Torres menciona que la entidad municipal encargada de reubicar a los vendedores ambulantes, sobre todo de las inmediaciones del centro histórico de Quito es la Unidad Ejecutora del Comercio Popular. Para muchos habitantes de la ciudad de Quito, este proceso ha significado la recuperación del patrimonio de la ciudad, sin embargo poco o nada se ha investigado sobre las implicaciones económicas que este tipo de establecimientos ha significado para los trabajadores informales.

persona es el centro de una red de solidaridad y, a la vez, es parte de otras redes. La solidaridad implica un sistema de intercambio de bienes, servicios e información que ocurren dentro de la sociabilidad. Este intercambio puede ser horizontal –en el que el canje se da entre iguales a través de un sistema de reciprocidad–, o bien puede ser vertical, cuando se da una asimetría de recursos. (Lomnitz, 2001:179)

En este marco, queremos centrar la mirada e indagar en cuáles vendrían a ser –si es que las hay– las redes sociales que se generan a partir de un mercado específico, el de producción *pirata*, y cómo a partir de estas redes se copan determinados espacios simbólicos y físicos.

La piratería y la hegemonía de la distribución

Al recorrer una gran cantidad de ciudades latinoamericanas nos encontramos que indefectiblemente una buena porción de éstas cuentan con puestos de venta de productos piratas, ya sean CD de música, películas, programas de software, etc.; vestimenta como pantalones, zapatos, carteras, chompas, gafas; inclu-

so podemos encontrar la producción pirata de libros. Estos espacios se han vuelto imprescindibles en el mapa cognitivo de reconocimiento cotidiano que se hace de las ciudades durante estos últimos 15 años.

Esto supondría la masificación del consumo de artículos electrónicos como teléfonos celulares, accesorios de computación, acceso a internet, etc., en grandes segmentos poblacionales; los mismos que han pasado de ser bienes suntuarios o de distinción social (Bourdieu, 2003),⁶ y por ende de limitado acceso, a ser objetos de consumo masivo, cambiando significativamente la estela oferente de productos y servicios.

Las condiciones para que esto haya ocurrido obedecen a múltiples factores. Uno de ellos es el mayor acceso de la oferta/demanda de artefactos electrónicos tales como: radiograbadoras, reproductores de discos compactos, computadoras, etc.; lo que ha generado un abaratamiento de estos artículos, así como una mayor capacidad de compra dado el acceso a créditos de poca cuantía.⁷ Otro factor, estaría dado por el hecho de que este tipo de productos y accesos se

⁶ Aunque al interior de este universo de objetos exista un sinnúmero de elementos que reactiven la distinción en cuanto a los detalles (marcas, modelos, tipo de servicios, etc.).

⁷ Para el caso ecuatoriano la dolarización, y con ello la entrada de capitales, ha promovido la importación de bienes de consumo, lo que ha llevado el aumento del crédito y la expansión del consumo en las capas tanto medias como medias-bajas de la población; de hecho, en la actualidad se habla de un sobreendeudamiento de las clases medias, según el propio Presidente de la República, “el 41 % de familias tienen sobreendeudamiento, estamos hablando de unas 400.000 familias” (“Correa anuncia medidas para evitar sobreendeudamiento en familias en Ecuador”. En: Diario El Universo, 26 de mayo de 2012). Disponible en: <http://www.eluniverso.com/2012/05/26/1/1356/rafael-correa-anuncia-medidas- evitar-sobreendeudamiento-familias-ecuador.html>. Esta dinámica de endeudamiento estaría dada, fundamentalmente, por los imaginarios que en estas clases se han generado sobre los tipos de consumo, que les otorgaría determinado capital simbólico.

han convertido en una “necesidad”⁸ dentro de la vida cotidiana de nuestros países, provocando con ello la generalización de estándares de vida acordes a los patrones hegemónicos: occidentales, urbanos, instrumentalmente prácticos “optimizadores de tiempo”.

Por otra parte, la masiva migración campo/ciudad y periferia/centro que ha venido ocurriendo sistemáticamente, producto de las políticas de ajuste neoliberal, han producido cambios en las maneras de comportamiento en lo que se refiere a comunicación (internet, telefonía) e información (acceso a bienes culturales, música, películas); pero que dada la complejización de la sociedad globalizada, terminan siendo esferas con accesos asimétricos y distintivos por la calidad/cantidad de información.

Todo esto ha creado, inevitablemente, un mercado laboral que obedece a distintos niveles de ocupación, que van desde el sector formal/legal, es decir, empleos creados y actividades dedicadas a la venta

... queremos centrar la mirada e indagar en cuáles vendrían a ser [...] las redes sociales que se generan a partir de un mercado específico, el de producción pirata...

legal de productos/servicios que se requieren para poder satisfacer estas demandas; pasando por puestos de venta de CD⁹ que si bien son ilegales en términos jurídicos han adquirido una institucionalidad tal que los puestos de venta son públicos, legítimos y masivos; hasta llegar a un mercado que se encarga de surtir legalmente artículos usados que

aún funcionan y; por último, un sector “ilegal” pero no ilegítimo de venta de cosas robadas (cachinería) a granel¹⁰ o por pedido, donde la gente compra a costos sumamente inferiores que los ofrecidos en el mercado oficial.

Tomando en cuenta que los antecesores directos de estas actividades fueron las tiendas de alquiler/venta de películas en Betamax y luego de VHS (habiendo eliminado del mercado al primero), aunque estos siempre con un componente mayor de apego a la ley (además que el hecho de comprar un casete de VHS en blanco era más costoso que lo que hoy representa comprar un CD con

⁸ Entendiendo a esta necesidad como la fetichización de la mercancía en un sentido marxiano, es decir, dotando a los artículos casi de un contenido metafísico en la cual estos artefactos se vuelven “imprescindibles” para vivir actualmente (Marx, 2001). Teniendo con ello, que la obtención de los mismos se convierte en una carrera por no quedar fuera de la reproducción simbólica de un sistema de objetos (Baudrillard, 1994).

⁹ En adelante nos referiremos indistintamente a música, películas, juegos de video, programas de ordenador, etc.

¹⁰ Este es el caso de Machachi (un cantón ubicado al sur de Quito), de la Bahía (un sector comercial de la ciudad de Guayaquil) y de las Malvinas (un sector de Lima ubicado en el barrio la Victoria) donde incluso se puede tener un mercado especializado de artículos electrónicos (celulares, computadoras, radios de auto, etc.).

la misma capacidad de almacenamiento); y los sitios de venta de casetes; tenemos que éstas son actividades que se encuentran arraigadas en el consumo cultural cotidiano de las personas, por tanto, si ahora copan muchas de las calles no son precisamente un fenómeno nuevo.

En lo que respecta al Ecuador, esta actividad se encuentra muy arraigada en la vida diaria, y si bien las personas son conscientes de su carácter ilegal, se acude a ellos de forma casi exclusiva, puesto que adquirir "originales", representa un costo muy alto para la mayoría de la población. Por ejemplo, los CD piratas tienen un valor que va desde 0.50 hasta 2 dólares, mientras que los originales varían entre 15 y 30 dólares. Esto ha llevado incluso al cierre de tiendas dedicadas legalmente a esta actividad¹¹ o a elaborar estrategias de venta y producción que abaraten sus costos de manera significativa.¹²

Evidentemente, desde los discursos oficiales se ha generado una penalización y restricción de la venta de artículos piratas, fundamentalmente desde la de-

La piratería [...] se ha convertido en una forma de impugnación real a las concepciones de propiedad privada enarboladas por el capitalismo.

fensa de los derechos de autor y la propiedad intelectual; sin embargo, no se ha logrado limitar la ampliación que este mercado ha tenido en los últimos años. Por un lado, el mercado de la piratería se ha convertido en un generador masivo de empleos que van desde la contratación laboral hasta redes familiares que autosostienen este tipo de actividades.

Por otro lado, es una manera legítima de acceder a los bienes de consumo culturales,¹³ de no existir esta posibilidad, la capacidad real de satisfacción sería muy limitada, por no decir nula. La piratería, más allá de los discursos de artistas, productores y distribuidores, se ha convertido en una forma de impugnación real a las concepciones de propiedad privada (*copyright* vs. *copyleft*) enarboladas por el capitalismo.

Ahora bien, el trabajo de la piratería al ser informal, en el sentido descrito por Aníbal Quijano (Quijano, 1998:103) es decir, que está por fuera de lo regulado desde el Estado, conlleva distintos grados de inestabilidad, dada sobre todo por el hecho de que no existen mayores

¹¹ Como es el caso de Blockbuster que cerró en el Ecuador en el 2004; así como Tower Records que cerró en el año 2007.

¹² Una de ellas fue la propuesta del entonces Ministro de Cultura, Galo Mora, que planteó por lo menos para la defensa de la producción nacional, la utilización de CD's genéricos que permitirían el abaratamiento de los costos; así como la definición de 0,05 centavos de dólar por cada CD vendido para los artistas nacionales.

¹³ En el Ecuador no es muy amplio el mercado del libro pirata -no así en Colombia, Perú, Bolivia- pero es bastante extendida la práctica de fotocopiar libros.

posibilidades para su legalización,¹⁴ pues esto implicaría una afectación directa a grandes corporaciones multinacionales que controlan la distribución dentro de las industrias culturales. Este mercado que se encuentra al margen de lo jurídico, pero que no es marginal en sí mismo, genera distintos tipos de relaciones laboral/mercantiles.

En el ámbito laboral es evidente que esta informalidad, en sí misma, no es un sinónimo de pobreza y marginalidad social - como bien lo ha definido Quijano-, pero si evidencia los niveles de exclusión el hecho de que esta sea la forma de acceso laboral casi exclusiva de una inmensa masa poblacional que va *in crescendo* año a año,¹⁵ haciendo que las redes de trabajo precario se retroalimenten de manera exponencial, siendo las ventas informales una de las tantas caras de la exclusión provocadas por el neoliberalismo.¹⁶

En cuanto a las relaciones mercantiles, la ampliación de la *piratería* ha llevado consigo niveles de especialización en cuanto a su oferta, ahora podemos encontrar sitios exclusivos para la venta de música

(rock, salsa, música cristiana, etc.), de cine (cine arte, cine clásico, latinoamericano, documentales, cine gay) y puestos que se dedican a reproducir lo que se encuentra de moda en el mercado. Evidentemente, no hay que olvidar que los gustos construidos que permiten la definición de estas áreas especializadas, son también impuestos por un mercado hegemónico que en la mayoría de casos define lo que hay que ver y escuchar.

La politización de la piratería

A partir de las múltiples políticas de restricción a la piratería que van desde aplicaciones locales como las mencionadas en las principales ciudades de Ecuador, hasta la denominada Ley SOPA que intenta la penalización y prohibición de descargas de información de música, libros, películas, etc., desde el internet, se han generado un sinnúmero de mecanismos y reivindicaciones que intentan en el caso del primero, lograr una normativa que permita a los vendedores informales el ejercicio digno de su trabajo; y en el segundo caso, el libre acceso a la

¹⁴ Aunque existen asociaciones como ASECOFAC (Asociación Ecuatoriana Comerciante de Productos Audiovisuales), el Frente de Defensa de Trabajadores Autónomos de Productos Fonográficos y Afines, o la Federación Nacional de Expendedores de Productos Tecnológicos de la Información y Comunicación; estas asociaciones buscan proteger su derecho al trabajo y no tanto al hecho de piratear.

¹⁵ Según cifras de la CEPAL "las estimaciones con datos de 16 países, de un total de 93 millones de personas en la informalidad, 60 millones trabajan en el sector informal en unidades productivas no registradas oficialmente, 23 millones tienen un empleo informal sin protección social aunque trabajen en el sector formal, y 10 millones se desempeñan en el servicio doméstico". Página Oficial de la Organización Internacional del Trabajo. Disponible en: http://www.oit.org.pe/index.php?option=com_content&view=article&id=2492:panorama-laboral-2011-el-desempleo-urbano-continuo-bajando-en-america-latina-y-el-caribe-y-llego-a-68&catid=117:ultimas-noticias&Itemid=1305

¹⁶ No es en vano que el mayor porcentaje de trabajadores informales se encuentre en países denominados "pobres". En América Latina, el país con mayor incidencia de este tipo de trabajo es Haití con el 92,6% de la PEA (Torres, 2010:41).

información. Es evidente que la principal limitación para el logro de esto son las grandes redes de distribución de productos culturales, para los cuales, la apertura y acceso sin limitaciones implica fuertes pérdidas en sus ganancias.

Frente a esto, se han generado un sinnúmero de mecanismos que han impulsado las demandas para la legalización de la venta de artículos piratas. En el Ecuador –uno de los principales– ha sido la organización en gremios de comerciantes, entre ellos: La Asociación Ecuatoriana de Comerciantes Autónomos de Productos Audiovisuales y Conexos –ASECOPAC–; esta organización conformada en el 2009 y reconocida como tal por el Ministerio de Inclusión Económica y Social, es una de las principales promotoras para encontrar una salida al conflicto generado por la piratería en el país, fundamentalmente en relación con la producción ecuatoriana. A partir del 2011 se inicia una serie de negociaciones entre el Ministerio de Cultura, el Instituto de Propiedad Intelectual –IEPI– y la ASECOPAC para promocionar la circulación de un paquete de cuatro producciones de cine nacional. Y para el 2012, como parte de los acuerdos, se lanza oficialmente la película *Pescador* de Sebastián Cordero, cuya circulación está a cargo de dicha asociación, lo que ha permitido el acceso a esta película a un menor costo.

Previo a los acuerdos establecidos con esta asociación para la promoción de la

... los gustos construidos [...] son también impuestos por un mercado hegemónico que en la mayoría de casos define lo que hay que ver y escuchar.

producción nacional, la penalización y persecución a ciertos locales comerciales de venta de CD's y DVD's piratas se dio principalmente en la ciudad de Guayaquil, donde en enero del 2011 se decomisó más de 92.800 DVD's y se inició un juicio contra los propietarios de uno de los locales comerciales que funcionaban en esta ciudad. La política que han mantenido tanto el Ministerio de Cultura como el IEPI, ha sido la de reconocer que los pequeños comerciantes no son los mayores beneficiarios de este tipo de actividad, sino que para ellos constituye una actividad de subsistencia; por lo que las políticas de restricción han estado encaminadas a los grandes locales que cuentan con establecimientos, incluso, en centros comerciales bastante concurridos. Esto hace suponer a las autoridades que, sí cuentan con el presupuesto para el alquiler de estos locales, podrían contar con los montos necesarios para la adquisición de productos originales que “respeten los derechos de autor”.¹⁷

Precisamente en esto radica uno de los principales problemas planteados con la generación de la piratería como medio de acceso a productos culturales: en in-

crepar las leyes de propiedad intelectual. En el año 2006 en Suecia, se conforma el denominado *Partido Pirata* que desde la defensa de los derechos políticos y civiles, promueve una organización política para exigir reformas a las leyes de propiedad intelectual. Esta iniciativa se ha propagado por varios países de América Latina como Brasil, Argentina, El Salvador, Chile, México y Uruguay.

Si en aquel mundo dominado por monopolios depredadores, por la esclavitud, la autocracia y el racismo, los Piratas se dieron a sí mismos igualdad, libertad, autodeterminación y auténtica convivencia multicultural, ignorando toda corrección política de su tiempo, entonces es que reivindicamos su bandera, su legado y su nombre.

Porque nosotros crecimos en la periferia de lo que algunos llaman ilegalidad, navegando caóticos mares culturales, habitando unas pocas y remotas islas liberadas, y no conocemos otra forma de organizarnos que no sea bajo un principio de convivencia igualitaria: las Redes de Pares.

Resistimos entonces los monopolios del conocimiento, la cultura, y el patentamiento de la vida, así como nos resistimos a las metrópolis del presente que depredan los recursos naturales en sus colonias: el planeta entero. (Declaratoria de Principios: Partido Pirata Argentino)¹⁸

Aun cuando la politización de la piratería vuelve a recaer en las clases medias de los

países mencionados, es innegable que para casos como el nuestro abre la posibilidad de un replanteamiento no solo de las políticas emprendidas por el Estado, sino de la propia perspectiva de la población y con ello de los artistas y creadores.

No es de extrañarse que mientras artistas de ciertas élites “invocan” al Estado para la definición de una política que “condene” de plano todo acto de piratería; en cambio muchos otros han comprendido que éste no solo es un espacio de difusión de sus producciones, sino incluso de réditos económicos.

¿Para qué hago un disco? Para dejar en los medios de comunicación. Para dar a conocer una nueva canción. Como rentabilidad económica un disco ya no es por la piratería. Yo como artista y productor, no puedo ponerme en contra de la piratería, porque directa e indirectamente ellos han hecho a Gerardo Morán popular, no es que estoy defendiendo a la piratería, estoy hablando como artista. En el campo de producción, si nos ha afectado, ellos venden 100 mil a 5 dólares, estamos hablando de mucho dinero, por eso han desaparecido los almacenes de música, los productores. El disco no es negocio para los productores, pero para los artistas sí, por eso hemos visto la necesidad de convertirnos en productores, y la única forma de vender un disco original es en los shows. De este modo no compito con los piratas, porque me ayudan a difundir mi música, son nuestros promotores en potencia. (Entrevista a Gerardo Morán)¹⁹

¹⁷ “IEPI; contra la piratería formal”. En: Diario El Telégrafo (Quito), 27 de diciembre de 2010. Disponible en: <http://www.iepi.gob.ec/index.php?module=contenido&func=viewpub&tid=4&pid=18>.

¹⁸ “Declaración de principios del Partido Pirata”. Disponible en: http://www.partidopirata.com.ar/wiki/index.php?title=Declaraci%C3%B3n_de_Principios

¹⁹ Entrevista realizada Gerardo Morán: “Nací con el don de la música” Disponible en: http://www.in593.com/index.php?option=com_content&view=article&id=100:gerardo-moran-naci-con-el-don-a-la-musica-&catid=32:musica&Itemid=49

El proceso de negociación emprendido por el Ministerio de Cultura con ASECO-PAC, así como las múltiples exigencias por parte de varios sectores económicos o de artistas, generaron una oleada de críticas que, hasta cierto punto, resultaron exorbitantes:

Adueñarse de una propiedad es robarla. Vender propiedad ajena es vender un objeto robado. Comprarla es comprar un objeto robado. Las tres acciones son penadas por la Ley. Es así de simple. No importa que el CD original le parezca caro; yo no entro a un almacén a robarme un Ferrari porque me parece caro. No importa que Shakira ya tenga mucho dinero; yo no entro a su casa a robarme sus muebles porque usted es millonario. El precio del CD puede parecer alto para unos y justo para otros, pero en términos simples es mi canción y yo la vendo al precio que yo quiera. Es más, yo soy el único que tiene derecho a ponerle precio!!!! Usted puede NO comprar el CD si le parece caro, pero bajo ninguna circunstancia tiene derecho a robarlo. El robo es ilegal. La piratería es ilegal. Punto. (Comentario de Ricardo Perotti)²⁰

²⁰ ¿Será quizá que su falta de popularidad como cantante y compositor ha hecho que asuma una actitud tan beligerante? "Tiro de gracia al Artista Ecuatoriano: el acuerdo con los 'informales'", es el título de un comentario emitido por Ricardo Perotti en la página web Guayaquil Caliente. Disponible en: http://www.guayaquilcaliente.com/musica/music_news/_tiro_de_gracia_al_artista_ecuatoriano_el_acuerdo_con_los_informales/

²¹ "La piratería deja en la calle a 15 mil personas y produce pérdidas millonarias". En: Diario Hoy (Quito), 2 de julio de 2005. Disponible en: <http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/la-pirateria-deja-en-la-calle-a-15-mil-personas-y-produce-perdidas-millonarias-208582.html>. En la misma noticia, otra opción para abordar el tema, es hablar de cómo altos poderes políticos están inmiscuidos en esto: "Además, es vox populi que en este negocio existen personajes políticos que, a través de Panamá, han logrado introducir ilegalmente millones de CDs. 'En el Gobierno de Lucio Gutiérrez se incrementó a lo bestia' la piratería y el contrabando de CDs. Había carta blanca para este negocio", dice un ex funcionario de ese régimen que prefiere, por seguridad, no dar su nombre." Recurriendo de esta manera a la especulación y a la fuente reservada como forma de "resguardo" a los informantes.

Si bien todos resaltan que los vendedores no son los responsables totales de este conflicto, su argumento pretende evidenciar la presencia de "mafias", de grandes "comercializadores" que se están enriqueciendo con el trabajo de los "pobres informales"; "mostrándonos" nuevamente con ello, que estos no constituyen otra cosa que el pueblo manipulado. Pero resulta que continuamos con la costumbre de no dar nombres de las "grandes mafias", sino solo cifras generales de la cantidad de CDs en blanco que se importan anualmente:

Pero lo más grave es que unos pocos (se habla de cuatro grandes contrabandistas e importadores) son los que en realidad se hacen millonarios con este ilícito. Es decir, mientras unos 10 mil vendedores ambulantes ganan hasta \$100 diarios, los grandes comerciantes suman enormes fortunas por doble vía: compran los CD vírgenes en \$0.03 y los venden a \$0.15 y no declaran al Estado esa ganancia. Si ingresaron al Ecuador, durante el 2004, alrededor de 70 millones de CDs, solo en un año, la ganancia fue de \$ 8 400 000.²¹

Quienes escriben las notas de prensa, no suelen explicitar sus fuentes, ni aclarar

si se habla de una o de varias personas, o si lo que se dice es una cantidad estimada o no; muestra en estos casos, que apelar a las "grandes mafias" no suele ser más que un indicador de desconocimiento de cifras reales y una criminalización de aquello de lo que no se tiene control, y por ello se prefiere evocar a poderes oscuros que están en algún tipo de inframundo, lo cual produce mayor expectativa en quienes leen, ven o escuchan este tipo de noticias.

Mientras que en la cita anterior se menciona que "unos diez mil vendedores ambulantes ganan hasta \$100 diarios", las cifras proporcionadas por esta misma noticia afirman que: "La piratería de discos, libros y películas dejó 15 mil desempleados y causó pérdidas por \$66 832 500 millones en el Ecuador, desde hace siete años. Además, de las 14 empresas que formaban la Cámara del Disco solo tres quedan activas".²² En otra nota hecha 6 años más tarde por el mismo medio, se dice que, según Omaira Moscoso -representante de ASECO-PAC-: "[...] en el país existen unas 60.000 tiendas que las comercializan, que emplean a

... la cantidad de empleo generado por la piratería es diez veces mayor que el trabajo que se dejó de tener por el efecto de la misma ...

unas 150.000 personas, mayoritariamente mujeres cabeza de familia. El 90% de ellas son humildes y sin estudios, 'que no entienden nada de los derechos de autor' y lo único que quieren es 'poder llevar algo de comer a casa', dijo".²³

Haciendo una resta sencilla podemos observar que la cantidad de empleo generado por la piratería es diez veces

mayor que el trabajo que se dejó de tener por el efecto de la misma a raíz del cierre de algunas empresas; sin embargo, en términos generales se hace poca mención a la cantidad de trabajo proporcionado; lo cual evidencia el escaso interés por visibilizar cifras que dejen en claro la función de subsistencia que provee la venta de CDs al ofrecer trabajo a mucha gente que no podría ser reabsorbida por las empresas privadas ni por las estatales, lo cual a nuestros ojos ha sido estratégico por parte de los gobiernos para no tener que afrontar mayores índices de desempleo.

En cambio, resalta en estas noticias, el tono moralizante en que están construidas, apelando al respeto a la propiedad privada, a la iniciativa de los artistas, a

²² "La piratería deja en la calle a 15 mil personas y produce pérdidas millonarias". En: Diario Hoy (Quito), 2 de julio de 2005. Disponible en: <http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/la-pirateria-deja-en-la-calle-a-15-mil-personas-y-produce-perdidas-millonarias-208582.html>.

²³ "Más del 95% de filmes y discos de Ecuador son piratas". En: Diario Hoy (Quito), 30 de abril de 2011. Disponible en: <http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/mas-del-95-de-filmes-y-discos-de-ecuador-son-piratas-472746.html>.

la condición ilegal de quienes se dedican al expendio de CDs, a las ingentes pérdidas producidas a las empresas legalmente constituidas para el efecto, y al escaso o nulo accionar del Estado para controlar esta situación.

Se dejan de lado posturas como las de Gerardo Morán,²⁴ que más bien afirman que la piratería sería un trampolín publicitario para dar a conocer sus producciones, a la

vez que se enfatiza en visiones como la de Ricardo Perotti para mostrar “el daño” que se hace al artista; cuando en realidad lo que hacen ambos es visibilizar antagonismos de clase/raza y de posición frente a la autoría en términos de acceso a la cultura, porque para el primero esto constituye una

oportunidad, mientras que para el otro se vuelve un grave problema.

A nuestros ojos, parte de la ira de los “Perotti” consiste en el supuesto mal gusto que tiene el pueblo por escuchar a los “Morán”; de ahí su actitud neoinquisitorial y fundamentalista, quienes apenas pueden disimular su furia al hablar de “robo de propiedad”, cuando en realidad se refiere –Perotti– a aquellos seres, para él repulsivos y llamados pobres,

que se atreven a no comprarle, porque además tienen el suficiente mal gusto como para no hacerlo. Gamonalismo cultural que intenta imponer “buen gusto” a aquellos mitayos que se han rebelado contra la estética hacendaria y que osan escuchar a los “Morán”, que sí optan por socializar su música de manera distinta a como pretende hacerlo esa aristocracia cultural venida a menos.

... la ira de los “Perotti” consiste en el supuesto mal gusto que tiene el pueblo por escuchar a los “Morán” ...

Lo que esto muestra, es la expresión que adopta la lucha por el control de los significantes en el terreno de la represión y de lo simbólico, generado indefectiblemente por un sector de las propias clases medias que aspiran a la producción legítima de los significantes, pero en

un concierto global del que Ecuador apenas hace parte.

En un país como el Ecuador, en donde el acceso legal a cultura ha estado condicionado históricamente por la falta de acceso a muchas otras cosas, como servicios básicos, educación, derechos, etc. Pretender por parte de una clase media cultural, ejercer el control de los significantes, pasa por intentar entender cómo en un contexto globalizado e internetizado se

producen esos cambios en la legitimidad de la utilización de ciertos bienes culturales y, no tanto en intentar tapar el sol con un dedo al moralizar y satanizar este tipo de consumos, en donde además la batalla está perdida desde hace rato.

También hay que tomar en cuenta que las condiciones de producción, circulación, distribución y consumo han cambiado sustancialmente a partir de la masiva utilización del internet y de los CD, y que no es posible seguirse aferrando al mismo sentido de “lo original” que se tenía, previo a su irrupción.

El sector de la Bahía en Guayaquil, por poner un ejemplo emblemático, se convierte en el espacio simbólico de la lucha por estos significantes. No es posible en el imaginario de la población *guayaquileña* “bien”, que “su” ciudad cuente con puntos territoriales del *regateo, la falsificación, el pirateo y la cachinería*. Aun cuando, evidentemente, la propia clase media accede a estos espacios para adquirir aquellos productos de marca, que si bien no son originales, otorgan cierto status social; y donde buena parte de la disputa está en el orden simbólico.

Eso implica afirmar que, en la lucha por el acceso al control de los significantes a través del manejo legítimo de los bienes culturales, ha habido un grave revés para quienes pretenden detentar el acceso a la cultura y han tenido que replegarse en cruzadas moralistas, ante la evidente pérdida de lo “original” frente a lo “pirata”. Es la muestra de cómo el orden del simulacro –el “parecerse a”– toma la revancha y se superpone cuando el supuesto “original” se rezaga y necesita

parecerse a la copia, para no perderse completamente y terminar siendo absorbido. Esto también significa un recambio temporal en la lucha por la hegemonía del manejo de bienes culturales, lo que en la práctica significa que te unes a lo “pirata” o corres el riesgo de que nadie más te vea o te escuche; sin embargo, a la larga eso puede significar una regulación interna del mercado pirata, que hasta ahora, tanto ha costado permear a los detentadores legales de la cultura.

Una construcción hegemónica: el cine de autor y la falsificación en los estilos de vida

La proliferación de lugares de comercialización de pirateo y falsificación de diversas marcas, responden también a la ampliación del espectro de consumo, el mismo que se encuentra definido por la configuración de un *gusto legítimo*, es decir, se generan a partir de un proceso hegemónico que naturaliza el gusto de los sectores dominantes, volviendo a éste el referente del que se parte y al cual se aspira llegar. Quien controla el *gusto*, controla la construcción hegemónica del campo cultural.

El proceso de globalización ha generado, desde esta perspectiva, una forma de capital simbólico en función del acceso a marcas íconos del mercado mundial; *adidas, puma* o *ray ban*, copan las publicidades emitidas en millones de televisores del mundo entero, generando con ello, nuevos procesos de distinción –afirmación/negación– de otros estilos de vida y consumos culturales. La *fuerza mágica* (Bourdieu, 1997) que otorga este tipo de

²⁴ Cuando se habla de los *Morán* o de los *Perotti*, esperamos que quede claro que no nos referimos específicamente a ellos, sino que son símiles usados para intentar entender ciertas vertientes –antagónicas por cierto– con respecto a su posición frente a la piratería. Nótese que hay una disposición “natural” para tolerar ciertos autores, cantantes, cineastas que estarían “normalmente aceptados” para que sus producciones se distribuyan a través de medios piratas, y que “coincidentalmente” estos serían quienes lo que se dedican a la música o cine popular ecuatoriano.

capital, se vuelve simbólicamente eficiente en el momento en el que demarca una distancia con lo otro, con aquello que está por fuera de aquel *gusto naturalizado*.

Desde esta perspectiva, para Bourdieu, el capital simbólico existe sólo en la medida en que es reconocido por los otros como un *valor*, constituido en un sentido práctico que lo legitima como natural, generando una adhesión inmediata. Los *gustos*, en esta medida, serían formas prácticas de diferenciación social, que se constituyen en disposiciones de estilos de vida y que establecen, a su vez, sistemas de principios estéticos.

Toda especie de gusto, une y separa; al ser producto de unos condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia, une a todos los que son producto de condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de todos los demás y en lo que tiene de más esencial, ya que el gusto es el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros, de aquello porque uno se clasifica y por lo que lo clasifican. (Bourdieu, 2003:53)

Los procesos de *distinción* construyen identificaciones que estarían dadas no sólo por las condiciones económicas de los *agentes sociales*, sino por *signos distintivos*;²⁵ es decir, por las diferencias simbólicas que se establecen desde las prácticas diferenciadoras, generándose

con ello esquemas y principios clasificatorios a partir de oposiciones. En relación a esto, las clases populares no tendrían otra función en el *sistema de posturas estéticas* que la del contraste, frente a la cual se posiciona principalmente la pequeña burguesía. Así, las clases sociales se configuran, no como un ente autónomo e independiente sino, en tanto relación con otras clases sociales.

El consumo estaría ligado al *habitus* que las diversas clases sociales han generado como mecanismos de diferenciación –de allí que Bourdieu plantea que los sectores populares cumplen la función de contraste–; en este contexto, para las clases medias, el consumo se constituiría en un “mecanismo de identidad”. Hacemos referencia al consumo en tanto acceso a ciertos elementos diferenciadores, como por ejemplo la cultura –en la diferenciación clásica de alta cultura o cultura de masas– que implica elementos como la gastronomía, la vestimenta, la tecnología, la educación, el arte, etc.

En esa medida, la falsificación de ciertas marcas o la posibilidad de acceso a la denominada “alta cultura” a partir del cine de autor, es lo que molesta a las élites: esa cercanía de consumo con los sectores inferiores. Uno pensaría que la negativa está dada únicamente por la pérdida de ganancias, ya que se limita el control en

²⁵ Estos signos distintivos se establecen, no como una determinación mecánica sino, a partir de las percepciones o valoraciones, aquellos esquemas del *habitus* que tienen su efectividad más allá de los niveles de conciencia, orientan las prácticas más insignificantes como la forma de comer, de sentarse o dirigirse a alguien, hasta los elementos centrales de la construcción del mundo como la división del trabajo entre las clases sociales o los roles de género. Al no ser construcciones naturales –sino naturalizadas– los *habitus* corresponden a espacios sociales definidos donde se expresan las *diferencias sociales*, y con ello, la distribución de las formas de poder que legitiman o no una determinada práctica.

los procesos de distribución y comercialización; pero lo cierto es que este ámbito económico se ve matizado, profundizado y complejizado con el hecho que sean los *cholos*, los que empiecen a acceder, desde la imitación, a ciertos capitales culturales que antes se encontraban reservados a las esferas medias altas del gusto, ya que corren el riesgo de berrearse, cholearse y terminar imitando a la copia para seguir existiendo.

Por ello, no molesta que la piratería se centre en la denominada música *chichera* o en el *cine b*, cuyo mercado constituye fundamentalmente los sectores medios-bajos y bajos, los migrantes y la población rural; sino la simple posibilidad de que ahora se pueda acceder a otro tipo de consumos culturales –aun cuando el cine comercial cope los locales de venta de piratería– enfurece a los detentadores

de la cultura legal, porque les van a piratear sus tan preciados bienes, cuando en realidad, es el miedo por no ser tomados en cuenta lo que los articula. Por eso insistimos en que buena parte de la lucha se da por el orden simbólico.

También decimos que los gustos, si bien se pueden moldear, no necesariamente van a ser del agrado de los que intentan manejar el canon, quienes habrían perdido las riendas en la propagación de ciertas ideas para que lo pirata haga emerger, en términos de venta, “los gustos del pueblo”, que no son ni remotamente parecidos a los de la clase media culta. Pues lo que estos reclaman, es por el “mal gusto” que tienen los consumidores de piratería al no escucharlos o verlos, y cuando eventualmente lo hacen, que no se les pague por aquello que tanto trabajo les ha costado.

Bibliografía

- Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, México D.F., Siglo XXI editores, 1994.
- Bauman, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2005.
- Bourdieu, Pierre, *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*, México D.F., Editorial Taurus, 2003.
- _____, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- Cortés, Fernando, “La metamorfosis de los marginales: la polémica sobre el sector informal en América Latina”. En: De la Garza Toledo, Enrique (coord.), *Tratado latinoamericano de sociología del trabajo*, México D.F., FCE, 2000.
- De Soto, Hernando, *El otro sendero: la revolución informal*, Instituto libertad y democracia, Bogotá, Editorial Printer Colombiana Ltda, 1990.
- Larrea, Carlos, “Empleo inequidad y crisis en el Ecuador”. En: *Ecuador Debate*, No 39, Quito, Diciembre 1996.
- Lomnitz, Larissa, “Redes sociales y estructura urbana de América Latina”. En: León-Portilla, Miguel (coord.), *Motivos de la antropología americanista. (Indagaciones en la Diferencia)*, México D.F., FCE, 2001.

- _____, *Cómo sobreviven los marginados*, México D.F., Siglo XXI Editores, 10ª Edición, 1991.
- Marx, Karl, *El Capital, crítica de la economía política*, Tomo.1, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Middleton, Alan; Kelly, Robert, "La conservación y disolución de los pequeños productores no capitalistas en Quito". En: *Ecuador Debate*, No 39, Quito, Diciembre 1996.
- _____, "El sector informal y el neoliberalismo en la Región Andina". En: Middleton, Alan, *La Dinámica del sector informal urbano en el Ecuador*, Quito, CIRE, 1991.
- Quijano, Aníbal, *La economía popular, y sus caminos en América Latina*, Lima, Mosca Azul editores/CEIS-CECOSAM, 1998.
- Sánchez, Jeannette, "El sector informal, una eterna alternativa al desempleo". En: *Ecuador Debate*, No 39, Quito, Diciembre 1996.
- Torres, Ana, *Análisis de las características generales del sector informal en el Ecuador-Segmento pequeños comercios*, Tesis para la obtención del título de maestría en Economía, Quito, FLACSO, 2010.

Páginas de internet

- "Más del 95% de filmes y discos de Ecuador son piratas". En: Diario Hoy (Quito), 30 de abril de 2011. Disponible en: <http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/mas-del-95-de-filmes-y-discos-de-ecuador-son-piratas-472746.html>.
- "La piratería deja en la calle a 15 mil personas y produce pérdidas millonarias". En: Diario Hoy (Quito), 2 de julio de 2005. Disponible en: <http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/la-pirateria-deja-en-la-calle-a-15-mil-personas-y-produce-perdidas-millonarias-208582.html>
- "Correa anuncia medidas para evitar sobreendeudamiento en familias en Ecuador". En: Diario El Universo (Guayaquil), 26 de mayo de 2012. Disponible en: <http://www.eluniverso.com/2012/05/26/1/1356/rafael-correa-anuncia-medidas-evitar-sobreendeudamiento-familias-ecuador.html>
- "IEPI; contra la piratería formal". En: Diario El Telégrafo, 27 de diciembre de 2010. Disponible en: <http://www.iepi.gob.ec/index.php?module=contenido&func=viewpub&tid=4&pid=18>
- Malo, María Alexandra, "Piratería del Siglo XXI: Descargas Ilegales", 1 de abril de 2011. Disponible en: <http://pd2.iup.es/2011/04/01/pirateria-del-siglo-xxi-descargas-ilegales/>
- Partido Pirata de Argentina, "Declaración de Principios". Disponible en: http://www.partidopirata.com.ar/wiki/index.php?title=Declaraci%C3%B3n_de_Principios
- Entrevista a Gerardo Morán, "Gerardo Morán: 'nacé con el don a la música'". Disponible en: http://www.in593.com/index.php?option=com_content&view=article&id=100:gerardo-moran-naci-con-el-don-a-la-musica-&catid=32:musica&Itemid=49
- Perotti, Ricardo, "Tiro de gracia al Artista Ecuatoriano: el acuerdo con los 'informales'", Guayaquil Caliente. Disponible en: http://www.guayaquilcaliente.com/musica/music/musica_news/_tiro_de_gracia_al_artista_ecuatoriano_el_acuerdo_con_los_informales/

cultura popular y resistencia:

apuntes propositivos descolonizantes

Fabián Usina Usina*

Resumen

En este texto se establece la discusión acerca de quiénes y cómo construyen las representaciones y denominaciones acerca de lo popular. De entrada se reconoce que no hay ninguna cultura que esté por fuera del campo de fuerza de las relaciones de poder y dominación. Esta lectura se hace en un contexto de desterritorialización y erosión de los Estados-Nación, marco en el que es necesario comprender la noción de cultura popular como un fenómeno histórico, en el que la memoria juega un papel fundamental en esta dialéctica entre la hegemonía y la resistencia.

Palabras clave: cultura popular, hegemonía, resistencia, violencia simbólica, industria cultural.

Abstract

This text establishes a discussion about who and how representations and descriptions of what is popular are constructed. From the start

we recognize there is no culture that is outside the force field of relations of power and domination. This reading is done in the context of deterritorialization and erosion of Nation-States, a framework in which is necessary to understand the notion of popular culture as a historical phenomenon, where memory plays a key role in the dialectic between hegemony and resistance.

Keywords: popular culture, hegemony, resistance, symbolic violence, cultural industry.

Introducción

...lo popular había debido ser violentado académicamente para ser transformado en objeto de saber...

Michel de Certeau

Se deduce que la cultura no es una sustancia inamovible, sino ante todo es un elemento dialéctico, con carácter "propositivo y constructivista". La

* Licenciado en Comunicación Social de la Universidad Central del Ecuador. Autor de los libros: *Entre la Neocolonialidad del Poder y la Milenaria Cultura Andina: bases conceptuales para entender nuestra interculturalidad*, 2008. *Filosofía y cosmovisión Andina*, Ejemplar No 3 de la serie Cuadernos de Cultura Popular, 2005. Compilador y Coautor de *Entre Desarraigos y Esperanzas, memorias de San Gabriel*. 2012. Ex Coordinador General y miembro de la Comisión de Derechos Humanos de la Universidad Central del Ecuador. Editor y Ex-miembro de la *Revista la Borrega Negra*, San Gabriel Carchi. Editor y miembro de la revista *La quinta paila* San Gabriel-Carchi. Editor de la *Revista Tusa* del Consejo Campesino de Comunidades de Montúfar-Carchi. Educador popular.

cultura como proceso mediador que actúa en función de dinamizar, estimular, innovar y transformar las dinámicas políticas, históricas, económicas, sociales; y que necesariamente está ligado al concepto de desarrollo.

Frente a esto, se plantea la necesidad de que la discusión sobre la cultura –pero sobre todo la popular– debe hacerse en relación al conjunto de hechos, actores sociales que la construyen y de procesos sociopolíticos. En este contexto, corresponde desmitificar o revalorizar aquellos conceptos de lo que comprendemos actualmente por cultura.

Nuestra herencia

Tradicionalmente las disciplinas humanistas y la historia académica de occidente tan solo sitúan lo histórico a partir de la aparición de la escritura; desconfiando de las tradiciones orales y sus mitos como fuentes de trabajo histórico. Pero resulta sospechoso porque la historia universal, en gran parte, recoge las tradiciones orales que estaban relacionadas con lo mítico.

Recordemos que el mito era transmitido de generación en generación y era palabra sagrada porque estaba escrita en la naturaleza y en la historia del hombre; como parte del lenguaje, interpretación, persuasión y resolución de las diferencias. Con el tiempo, la tradición griega y sus filósofos socráticos se rebelaron contra las doctrinas sagradas, asociando el mito paulatinamente con la leyenda, con la versión que carece de verosimilitud, fueron distinguiendo entre mito y logos, lo mismo que entre mito e histo-

ria. En efecto, en la antigua Grecia, ese método aristotélico impuso una lógica formal, una máquina de razonamientos con reglas y procedimientos contruídos artificialmente por aquella traducción posterior y unilateral de logos; no solamente como palabra sino como tratado o razón, que pondrá fin a ese mundo mítico, al determinar las estructuras lógicas del pensamiento. Tendríamos ahí –en cierta medida– las bases del pensamiento occidental.

Tal vez, esa sea nuestra herencia, un logocentrismo proveniente de la antigua Grecia, que descalificó otros modos de aprehensión de la realidad. Una herencia que privilegió la palabra del discurso como el paradigma lingüístico, junto a la objetivación de la lingüística a la que se unió “la violencia de la escritura”. Sin duda, las tecnologías ligadas a un pensamiento escriturario, entendidas como “Poder” de occidente, se hicieron necesarias para la instauración de nuevas políticas en la constitución de las ciudades-estados, en tanto remiten a la consagración de la tradición histórica de lo fijo, lo estático, que trascenderá en el tiempo y en el espacio.

Representación, diferencia, poder y violencia

Sin duda muchos de nuestros historiadores insisten en el uso arbitrario del concepto de prehistoria en América; la historia americana comenzaría apenas en el siglo XV d.c., lo que resulta, a nuestro entender, una falacia, una violencia de largo tiempo manejada e impuesta por un colonialismo cultural e ideológico de

Saber-Poder. Manejar este concepto justificaría tanto la invasión colonial, como su heroica misión civilizadora, legitimando el mito evolucionista que la historia occidental interpreta como el único sendero ascendente hacia la civilización.

Pero el poder y la violencia no deben entenderse solamente en términos de coerción física o en la imposición de un lenguaje único, sino además,

como una violencia que parece invisible en términos culturales y simbólicos. Eso significó las teorías e ideas de la mayoría de los conquistadores europeos sobre América, con respecto a la inferioridad de los llamados indios, como una forma de prejuicio que sirvió para justificar la esclavitud y el pillaje. Se utilizó la idea de raza para ubicar “al otro y a los otros” como entidad diferenciadora entre el colonizador y el colonizado. Toda esa herencia y carga colonial, sin duda, provienen de tres criterios fundantes: el de raza, el de clase y el de género. Esta violencia simbólica, a decir de Pierre Bourdieu y citado por Xavier Crettiez, funciona gracias a un doble mecanismo: los dominados reconocen como legítimo el orden social dominante y al mismo tiempo desconocen su carácter arbitrario de orden alienante, porque aparece completamente interiorizado en el habitus de cada uno (Crettiez, 2009).

En tanto el concepto de “habitus”, como lo entiende Bourdieu, nos remite a la comprensión de que éste:

... los ilustrados siguen viendo al pueblo y a lo popular como naturaleza, inmediata y supersticiosa ...

[...] es la concreción en actos de cotidianidad, de formas de comportamiento social transmitidas desde la ideología dominante, es un mecanismo de reproducción de estructuras mentales y sociales que se encarnan en actividades cotidianas. Las relaciones de poder ritualizadas, institucionalizadas, transmiten esos habitus de comportamiento para que se reproduzcan. (Crettiez, 2009:25)

Antonio Gramsci, por su parte, además de esa violencia estructural antes descrita, involucra otros elementos propios del “Poder” como: autoridad, conocimiento, liderazgo cultural, representación y estigmatización. Al respecto, la representación tiene el poder de estereotipar, marcar, asignar y

clasificar; esto significaría el poder simbólico de la expulsión ritualizada. La estigmatización, por su parte, consiste en dispositivos de enunciación insertos en el sentido común, como matriz simbólica y material de producción de sentidos. Un ejemplo de ello, podría ser cuando se dice: “los negros son rebeldes”, “resentidos sociales”, “porque son de clase baja”; desde lo étnico se representa, se estereotipa, se clasifica y se estigmatiza a la vez.

Las lecturas de Michel Foucault señalan que el poder simbólico no solo se ejerce desde el gobierno, o instituciones como el Estado, la escuela, los medios de comunicación, la familia, entre otros, en tanto agentes sociabilizadores del conocimiento:

[...] sino que el ejercicio del poder supone la construcción e institucionalización de un discurso, de un determinado régimen de verdad y derecho, y en estas relaciones de poder no pueden disociarse, ni establecerse, ni funcionar sin una producción, una circulación y un funcionamiento del discurso, que hace que ésta se naturalice en todo el cuerpo social, que está diseminada en su totalidad, de manera que oculta la realidad de las relaciones de fuerza y las formas en que estas se dan. (Foucault, 1980:139-140)

De allí que, un individuo con tan solo nacer en un mundo social determinado, acepta una serie de postulados que se naturalizan como *habitus*, que no requieren ser inculcadas activamente, al margen de ese orden de las cosas. Las prácticas de orden dominante son lugares o expresiones de una violencia política que tienden a ocultar bajo un aspecto de naturalidad, relaciones de dominación que se han tornado invisibles. En términos contemporáneos, la violencia política –a *grosso modo*– se entiende como un sistema ultraobjetivo inherente a las condiciones sociales del capitalismo global, que implica la creación automática de individuos desechables y excluidos. Por tanto, existiría una violencia estructural correspondiente a la acción sistemática de una estructura social o de una institución que impide a las personas satisfacer sus más elementales necesidades, frustrando las expectativas individuales y colectivas (Zizek, 2009).

La cultura oficial y la élite

Tradicionalmente la mayoría de autores contemporáneos a la hora de definir la cultura, desde una concepción aristocratizante, se refieren a ella como un conjunto de estilos, habilidades y esquemas hereditarios, que incorporados en los sujetos son utilizados de manera más o menos consciente para organizar sus prácticas, tanto individuales como colectivas. Otros, simplemente la redujeron al campo de las bellas artes, lo culto y lo estético.

Hasta la actualidad, tanto ilustrados como románticos, no ven en lo popular la más mínima posibilidad de que sea una verdadera cultura. De allí que la cultura popular, sus narrativas populares y todos sus géneros discursivos hayan sido confinados como supersticiones y simples muestras de un folclorismo estático.

Desde el poder, la tradición académica muchas veces ha considerado a las llamadas artes interpretativas como actividades poco adecuadas, atentatorias e incluso ilegítimas, sobre todo populares; imaginadas inferiores e incapaces de brindar una experiencia estética; a diferencia de las llamadas bellas artes, denominadas así por la alta cultura. La cultura popular para los iluminados, resulta ser un territorio extranjero, un espacio inferior, un espacio de “*los otros*”.

Los ilustrados siguen viendo al pueblo y a lo popular como naturaleza, inmediata y supersticiosa, claro obstáculo para el desarrollo. Los románticos en cambio asocian lo popular con lo auténtico, como el núcleo de culturas puras y no con-

taminadas, que han sido recreadas a través del espectáculo, lo exótico y lo folclórico. De ahí que los poderosos se presentaron siempre como generosos, como aquellos que juraron “civilizar” a los primitivos, y hoy, como los que prometen desarrollar a los subdesarrollados.

La dicotomía élite-masas dividió al mundo en hombres cultos e incultos. La cultura, en este sentido, se convirtió en una forma de entender lo tradicional, naturalizando las construcciones sociales, “como un modelo paradigmático acorde a un parámetro que alcanzará en clave evolucionista” (Ortega, s/f:21). Y en la medida que la academia puede controlar ese fenómeno, maneja el pasado y el modelo –o imagen– con el que tenemos que identificarnos. Si la cultura es vista como una construcción social, la tradición academicista, los regímenes conservadores, la gran burguesía y el Estado, a partir de la reiteración de interpretaciones preestablecidas, afincaron aun más desde el denominado romanticismo un carácter institucional de jerarquías y convenciones normativas al campo cultural.

En efecto, la cultura oficial y la élite –con premeditación– redujeron las políticas culturales a la administración de un patrimonio preexistente, intangible e histórico, fundado en tiempos inmemoriales,

... esa memoria e historia oficial tramposa [...] posee el poder devastador de infligir la muerte simbólica de las clases populares ...

convirtiéndolo en ente vivo en la medida que existe como fuerza política, que es teatralizado a través de todo un sistema de rituales y acontecimientos, que dan cuenta de la redundancia de los significados que se inculcan y renuevan hasta el cansancio, a través de los agentes sociabilizadores del conocimiento como son la enseñanza escolástica, la familia, instituciones culturales, iglesia, y hoy más que nunca los medios informativos de masas, entre otros.

La alta cultura, en su afán de poseer un fundamento histórico, remarca de manera permanente en lo “eternamente visual”. Esta es la idea fetichista de perpetuarse a partir de la creación de monumentos, galerías, nombres de calles e instituciones. Este sentido de escenificación, más los modelos conductuales, normas estéticas, religiosas, de organización y de comportamiento elaboradas por ellos mismos; se convierten en el canon a seguir, impuesto como un proceso fundante y depositado en los miles de pobladores “indoctos”, para que crean que hay un origen y una base identitaria propia.

La memoria oficial, al tiempo de desplazar soterrada y progresivamente algunas representaciones y prácticas culturales del centro de la vida popular, destruye activamente varias de estas formas de vivir. Esa memoria e historia oficial tramposa donde los otros desaparecen por efecto de la censura y el silencio, posee el poder devastador de infligir la muerte simbólica de las clases populares, borrando de la memoria colectiva a quienes desean excluir.

De ahí que, la historia siempre fue contada por el vencedor y el más fuerte; sus bases son condicionadas por esas malditas dicotomías que nos clasifican, comparan y dividen en superiores e inferiores. La “verdadera” cultura para la élite es distancia y distinción; demarcación y disciplina, reproduciendo las relaciones de dominación de forma naturalizada. Para legitimar la dominación se crea un discurso del poder (hegemónico) que intenta justificar su injusticia: “que es el poder de influenciar con la aceptación de los subalternos para que abandonen sus historias particulares y en cambio acepten sus diseños globales” (Modonesi, 2010).

Nuestros sistemas educativos y religiosos, los medios de comunicación y la política estatal en su conjunto son los responsables de la reproducción de esta historia oficial; sin que se establezca la recuperación, o la construcción de un proyecto desde los sectores subalternos. Aunque estos hayan puesto a lo popular como el centro de la construcción – sin serlo en la realidad – con fines de liberación, no lograron que se constituya como fuente de descolonización o de reconstrucción de historias subalternas.

En el caso ecuatoriano, y parafraseando al historiador Jorge Núñez, el Estado contribuyó a crear esa memoria oficial, elaborando relatos para legitimar y perpetuar su supremacía; es más, en su reducido mundo creó campos culturales

autónomos, que bajo esa desgastada afirmación, le ha servido de pretexto para no ocuparse de ella. Las élites e instituciones culturales, desde el marco de lo que se ha llamado *alta cultura*, se apartan del mundo de lo popular, definiendo con ello, que la única cultura nacional posible es la “cultura culta” (Núñez, 1984).

Tal es la tragicomedia de nuestras regiones, a través de la cual se hace visible el desarrollo desigual, afectando sobre todo a las etnias ancestrales y en general a todos los excluidos. Justamente, esas identidades culturales amalgamadas de ricas expresiones culturales, son al mismo tiempo utilizadas por la élite cotidiana

para descargar, sobre ellas, el resentimiento nacional y desde procesos de desvalorización se les echa la culpa del atraso nacional, ejerciendo sobre ellas un racismo tanto implícito como explícito.

En este contexto, la cultura es escenario de luchas de sentido, ya que por un lado, puede ser instrumentalizada desde el poder para su legitimación, para el ejercicio de la dominación y la naturalización de las desigualdades; pero por otro, puede ser un instrumento insurgente de lucha, desde la impugnación y superación de ese poder.

En este sentido, la cultura es un fenómeno complejo que no puede resolverse en su propio marco. Por el contrario, y en nuestro caso la cultura actual ecuatoriana,

está atravesada y es el resultado de un complejo proceso histórico, preñado de rupturas y contradicciones; cortado tangencialmente por el fenómeno de la dominación colonial y neocolonial; el desarrollo incipiente del capitalismo y el carácter dependiente de ese desarrollo. (Núñez, 1984:170)

La industria cultural y los medios masivos de información

Para muchos estudiosos de la cultura, la formación y evolución del capitalismo, su desarrollo industrial, y la imposición y formación del mercado, son concomitantes a la circulación masiva de los productos de la industria cultural, entendida como universalidad. Hecho que tiene que ser el punto de partida para todo estudio cultural.

En efecto, la imposición del mercado junto al desarrollo industrial, ha implicado nuevas relaciones de producción, así como la aparición creciente de intereses privados a gran escala, lo que repercute en las relaciones sociales y la vida política de las diferentes comunidades. El mercado se interesa en la cultura de las clases populares para acaparar a la masa de ávidos consumidores, por lo que, para este sector, la cultura popular es objeto

de adaptación y transformación continua enmarcada en su proyecto. Por lo mismo, cabe aclarar que, en la tradición popular se encuentra uno de los principales puntos de resistencia, en aras de esa homogeneidad cultural propia del mercado.

En este primer momento de homogenización de la imagen de lo popular se da una operación de borrado de sus fronteras culturales; lo que significa, en parte, la desaparición de saberes particulares, el quiebre de su autonomía y un despojamiento de la vida práctica de los pueblos; en pos de la hegemonía de la cultura de masas.¹

Vatimo, González Requena, Thompson, Stuart Hall, entre otros, desde los estudios culturales, plantean que las lógicas de producción se centran en la dominación del mercado y de las industrias culturales como desarticulación y dislocación de las diferentes formas culturales, y como núcleo principal cumplen el papel dominante de la ideología hegemónica.²

Martín Barbero, en este marco, plantea su estudio a partir de las “mediaciones” como hecho significativo: la cultura de masas se encuentra como mediación en el mercado de oferta y demanda, con lo

¹ Aclaremos que lo popular tampoco se parece al término de *masas*, en esta diferencia se entiende precisamente la penetración de la industria cultural y comunicación de masas por invadir los espacios de la comunicación y cultura a nivel popular (Ortega, s/f:48). Lo popular contempla aquellas formas y actividades cuyas raíces están en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases, que han quedado incorporadas a tradiciones y prácticas culturales.

² Martín Barbero critica a la Escuela de Frankfurt, manifestando que estos solo intentan explicar la hegemonía desde la reducción al análisis de los objetivos económicos e ideológicos de los medios masivos, con lo cual se cree que se puede conocer qué necesidades generaban y cómo se sometía a los consumidores. Por el contrario, Barbero aduce que el proceso de culturización no fue un proceso de pura represión, sino que las clases populares también tuvieron la posibilidad de hacer comunicable su memoria y su experiencia, aunque con el desprecio por parte de la cultura hegemónica.

... los sectores populares no son recipientes vacíos tienen una vida que da resignificaciones y sentido propio a las culturas populares ...

cual la cultura popular influye en la cultura de masas y viceversa. Los sectores populares no son recipientes vacíos, tienen una vida que da resignificaciones y sentido propio a las culturas populares. García Canclini, citado por Silva, por su parte manifiesta que:

[...] si preferimos hablar de cultura y no de arte popular es por que los hechos del pueblo no nos interesan como belleza, su creatividad o su autenticidad, sino por su representatividad socio cultural, o sea por el hecho que indican los modos y formas con los que ciertas clases sociales han vivido la vida cultural en relación con sus condiciones de existencia reales como clases subalternas. (Silva, 1999:141)

Sin embargo, más allá de los criterios expuestos, hay una coincidencia entre estos autores respecto a su lectura de la ideología, la ven como aquella capaz de generar transformaciones colectivas. En efecto, si por un lado el propósito de la cultura de masas es desorganizar y reorganizar constantemente la cultura popular, apropiándose de elementos culturales populares hasta aculturizarlos, etiquetándolos de *populares* y convirtiéndolos en productos-tipo listos para consumir; por otro lado, las culturas populares trabajan –a veces– tomando formatos de la cultura de masas como herramientas de dinamización y transformación. De allí que, no se pueda hablar de cultura popular en singular, sino de muchas y diversas culturas populares.

Hoy debemos mirar a autores como Negri y Hardt, quienes a través de su libro *Multitud* nos permiten explicar cómo a partir de los años sesenta del siglo pasa-

... sin duda, la memoria histórica es la fuerza de cada pueblo, comunidad u organización ...

do en América Latina, –producto de una acelerada expansión industrial y urbana– la ampliación del consumo de sectores medios y populares, el desarrollo de los medios de comunicación y el paso de la producción industrial a la informacional; se produjeron varios cambios en la producción y reproducción social.

Dicho proceso produciría, entre otros, nuevos fenómenos: erosión de la soberanía de los Estados-Nación, una des-territorialización de las decisiones económicas y políticas, flujo libre a la expansión de capitales y, sobre todo, una regulación de la vida social. Se pasa de la denominada sociedad disciplinaria a una sociedad de control, es lo que algunos denominan espacio “biopolítico”. Este proceso biopolítico transita por el control y administración de los cuerpos individuales desde la inteligencia, la afectividad y la sociabilidad, imponiendo funciones, roles, pautas, e incide de manera práctica en la vida productiva y social de los pueblos (Hardt; Negri, 2004).

Si actualmente concurrimos a una des-territorialización y erosión de los Estados-Nación, asistimos no solo a una homogenización cultural global que parecería ser de carácter estable, sino también a una llamada multiculturalización

global como consecuencia de un capitalismo avanzado, donde la hegemonía está en permanente conflicto, producto de las mismas contraposiciones entre acciones hegemónicas y subalternas.

Por todo aquello, la cultura en la actualidad debe repensarse desde una transnacionalización de la economía capitalista, que ha conllevado a una transnacionalización cultural y que antecede a la monopolización total de las economías dependientes, reforzando la desnacionalización de las mismas. La cultura transnacional, si se quiere, es empleada por las metrópolis para alienar a los pueblos y países dominados, fomentando su vinculación definitiva al mundo transnacional, concebido como un mundo sin fronteras políticas, sin identidades nacionales y sin particularidades sociales. A este desencanto contribuye la mentalidad pobre de las burguesías y oligarquías criollas antinacionalistas, los medios de producción en sus manos y particularmente los medios masivos de información, que han resultado ser los vehículos más útiles a este fin. La cultura de masas, como anota González Requena:

[...] se asemejaría al culebrón de las telenovelas: es como una duración infinita y como parte del ideario postmoderno que promueve el principio del placer como inmediatez; enroscado en los deseos del espectador a través de las prácticas e imágenes del consumo y de las cuales recurre para atraparlo. Todo gira alrededor de la riqueza, dinero, sexo, violencia, cuerpos, donde la relación con el espectador se ubica en el vacío y en el tiempo irreal, produciendo una abolición del mundo real. (González, 1987:126)

Como dirían Adorno y Horkheimer, hoy existe un nuevo modelo cultural valorativo e ideológico surgido de los *mass media* y que se define como “pseudocultura”. Las industrias dedicadas a la creación de mensajes estandarizados y al ocio de las enormes poblaciones, en último término anulan la capacidad de análisis crítico convirtiendo al sujeto receptor en un individuo desindividualizado. Asistiríamos a la neutralización de conflictos de clase y a la disipación de la imagen revolucionaria. La pseudocultura entendida como intercambio mercantil, imprime un giro hacia la negación de la idea misma de cultura; y valorada solo como mercado, adquiere subyacentemente la función de normalizar a los ciudadanos en un proyecto economicista neoliberal.

Hegemonía y resistencia

En los últimos años existen innumerables pronunciamientos que descubren por todos lados la resistencia popular, muchas veces atribuyendo propiedades de resistencia contrahegemónica a fenómenos que son simples recursos populares de sobrevivencia y que pasarían más por las negociaciones propias de un clientelismo político, al margen de un cuestionamiento del sistema económico político. Hablamos de actos como solidaridad barrial, fiestas tradicionales, mingas, defensa de poderes locales, regionales, entre otros. Por tanto, necesitamos de una reflexividad crítica para reconocer lo que Gramsci llama “escisión”, en tanto nos ayuda a comprender si muchos procesos sociales son autoafirmaciones conservadoras en

una simple reproducción del orden impuesto, o en su defecto, son formas autónomas de resistencia.

Para entender si toda práctica subalterna es una resistencia política, autores como Althusser y Gramsci, parten del estudio de la construcción de la hegemonía –en tanto está constituida por un discurso de derecho y por un proceso de creación de verdad y de consenso– como la capacidad de las clases dominantes de privilegiar sus intereses particulares, de forma que las clases dominadas los perciban como intereses comunes. Este sometimiento y aceptación cultural se da a través de los aparatos ideológicos del Estado que estudia Althusser y que estarían construyendo sujetos aparentemente consensuales.

Bourdieu, en cambio, se caracteriza por estudiar los procesos simbólico-culturales. Un modelo según el cual la cultura de las distintas clases se configuraría por las maneras en que el consumo las incorpora a la reproducción social. Para muchos, el periodo en el que se puede leer la resistencia o subordinación es el neoliberalismo, compuesto en gran parte por la industria cultural en épocas postindustriales. El consumo como concepto clave explica la vida cotidiana, desde donde podemos entender los hábitos y costumbres que organizan el comportamiento de los diferentes estratos sociales, en tanto, estos mecanismos den a entender adhesión a la cultura hegemónica o distinción grupal de subordinación o resistencia.

Desde los estudios subalternos, cuando se habla de formas neocoloniales, se hace referencia a un sistema hegemónico

socio-cultural y político-económico coherente, como un proceso de dirección política e ideológica en que una clase detenta el poder, basado en una relación estructural de dependencia. En esta lógica, las desigualdades culturales permiten que unos subsistemas asuman el papel de polos hegemónicos dominantes y otros el de subalternos o periferias.

Subalternidad en sentido político indicaría una ubicación relacional (sub/alter: el otro que está debajo). Llegando a comprender que la dominación es un proceso atravesado por la conflictividad y que transita, por un lado, desde el reconocimiento de los que ejercitan la dominación, y tan incuestionable es el principio del carácter relacional de la dominación que se asume claramente que tampoco las élites poseen una autonomía plena, sino que negocian y renegocian constantemente la dominación. Por otro lado, y como consecuencia de lo anterior, no existe una plena autonomía de las culturas populares, sino un carácter de relatividad relacional, al evidenciar que las mismas poseen sus propias características y estas cobran sentido y materialidad en un contexto de dominación: por tanto no puede aislarse lo subalterno de la relación mando/obediencia/resistencia. (Modonesi, 2010:208)

Las culturas populares, en este sentido, se construyen como consecuencia de las desigualdades entre capital y trabajo, así como por la apropiación desigual en el consumo del capital cultural en cada sociedad; en las que influyen las formas propias con que los sectores subalternos se representan, reproducen y transforman en las condiciones de trabajo y vida. De allí, se afirma con razón que no

hay ninguna cultura popular autónoma, auténtica y completa que esté por fuera del campo de fuerza de las relaciones de poder y dominación, alejada de las estructuras políticas económicas, más bien está en tensión continua y antagonismo con la cultura dominante. Si no se reconoce esa lógica de oposición, sostener lo contrario, sería tener una conciencia ingenua.

En esta dirección, habrá que determinar el carácter político de la acción de lo subalterno y la posibilidad de calificar como resistencia a una cantidad de prácticas comunitarias desde lo político, entre otras simplemente reivindicativas. Así mismo, resulta decisivo analizar cómo y por qué ciertos saberes y ciertas prácticas se vuelven recursos de autodeterminación, y cómo se orientan en la construcción comunitaria de la resistencia y la rebelión en función de autonomías relativas.

Una lucha social será bien leída, cuando esté orientada a un conocimiento pleno del carácter estructural de un sistema económico-político, así como a una redefinición de vínculos sociales que transitan por el reconocimiento de prácticas dominantes y por el carácter integral de procesos en lucha alrededor de la constitución de nuevas formas de existencia social. La politicidad de las clases subalternas se configura históricamente desde la propia experiencia de nuestra gente, existen có-

digos sociales autónomos que logran un gran significado al interior del universo discursivo y simbólico de una sociedad. Esos códigos sociales que incluyen mitos, saberes y representaciones colectivas, po-

seen –sin duda– muchas formulaciones teóricas y una fuente inagotable de conocimiento, que están en relación directa con sus prácticas lúdicas, festivas y ceremoniales, entre otras.

Quizá, esos recursos comunitarios como: intercambios, trueques, apoyos mutuos, vínculos afectivos, mingas, medicina natural, saberes colectivos, entre otros; son cultivos sociales que se establen

desde la diversidad y la autogestión colectiva. No necesariamente nacen de la subordinación como imposición, sino de la espontaneidad, convirtiéndose en instrumentos de lucha para la satisfacción de necesidades básicas y de transformaciones políticas. Recurrimos a Thompson cuando nos dice que la clase no es algo ya dado, sino que se hace a partir del conflicto, de la lucha en base a una experiencia de explotación compartida.

En cambio, desde mi punto de vista, la resistencia estaría bien leída cuando la lucha de las diferentes etnias gira alrededor del reconocimiento de una pluriversidad y pluriculturalidad, tomando en cuenta la indudable situación de injusticia social, que debe ser comprendida dentro de un complejo sistema de relaciones productivas, que vincula a estos grupos

Las culturas populares [...] se construyen como consecuencia de las desigualdades entre capital y trabajo ...

... son necesarias investigaciones que den cuenta de la realidad no para contemplarla, sino para reformularla ...

en la sociedad nacional junto a la estructura productiva internacional. Otros manifestarán su resistencia desde posiciones políticas fuertemente marcadas, que girarán alrededor del cambio estructural del sistema capitalista, planteándose para ello reformas agrarias integrales, la no privatización de los recursos económicos, la lucha por vivienda, el acceso a la educación, entre otras.

Pero hoy, la capacidad de resistencia política mira a través de otras ópticas, que vienen desde nuevos movimientos y colectivos extra partidarios, actores sociales que aparecen fuera de un sistema político corporativo y grupos organizados tradicionales; que hace pocas décadas eran marginales y muchas veces invisibles dentro de la política en general, así como de los medios masivos de información. Aludimos a esos movimientos étnicos, de género, urbanos, derechos humanos, juveniles, musicales, entre otros; que poseen el sentido político de las minorías y que luchan contra formas de poder, represión, discriminación, exclusión; porque en la actualidad ocupan posiciones protagónicas. La lectura de la resistencia a la opresión, para estos colectivos, es una tarea cotidiana, protagonizada por gente anónima y fuera de la atención mediática.

No hay que olvidar que la hegemonía, al poseer un carácter global, se presenta con una visión paralela donde parece que existe una reducción de las diferencias, distinciones y desigualdades y por tanto oculta el sistema de contradicciones que atraves

viesa la totalidad de la realidad social. Esto daría lugar a un pensamiento político y cultural hegemónico alternativo con matrices universales, por donde circulan sentidos y saberes denominados fronterizos, que aportan también al estudio de los fenómenos ideológicos de la resistencia, al paso de las transformaciones del modelo cultural posindustrial; como por la relación política económica norte sur y a su vez en la creación de alternativas ideológicas.

Entonces, el terreno donde se dirime la lucha de la resistencia es en la sociedad civil, ya que las culturas populares se generan en espacios y tiempos concretos, generalmente a escala local, regional o vecinal. En este sentido, producto de las mismas contradicciones, algunos hablan de una hegemonía fragmentada y este desequilibrio inestable puede provocar la desaparición o absorción por parte de otras culturas, así como la complejización de las identidades y la formación de nuevos valores. Hay que tomar en cuenta que la identidad no es estática, al contrario es variable, plural y cambiante tanto por la apropiación de fenómenos externos, como por las propias interacciones comunicativas.

Resistencia y praxis social

Preguntarse por lo popular exige nuevas lecturas, ya que lo popular nombra aquellos discursos latentes pero a su vez silenciados, que están fuera de lo visible y de lo enunciado. En este marco, se requiere de la elaboración de investigaciones "subalternas" que, por un lado, den cuenta de que la cultura es un fenómeno particular y concreto que posee precisos marcos sociales de desarrollo y desenvolvimiento (Núñez, 1984:169); y por otro, investigaciones y espacios políticamente propicios para la toma de la palabra de los sectores subalternos, en la elaboración de un propio discurso sobre lo popular.

Un lugar de enunciación se torna imperioso en la medida que permita la entrada a todo aquello que no cabe en el patrimonio exclusivo de la memoria oficial; un lugar en que debe desmontarse la simulación de la "hiperrepresentación" hacia el derecho imprescriptible de formular la dimensión conflictiva y el simbolismo de todos los grupos y clases sociales, así como la posibilidad de expresar política y eficazmente las formas de representación de las clases populares y movimientos sociales como instancias políticas institucionalizadas. Son necesarias investigaciones que den cuenta de la realidad no para contemplarla, sino para reformularla, donde se jueguen intereses reales desde actitudes honestas, dejando los encubrimientos ideológicos que se suelen promover desde investigaciones "neutrales", que representan intereses hegemónicos. Hoy, algunos de los aportes de las ciencias sociales, se inclinan por la elabora-

ción propia, muchas veces realizada por los mismos sectores marginados.

Los discursos propios o los denominados discursos heréticos, son construcciones narrativas fronterizas, "epistémicas y fundantes"; que desnaturalizan las representaciones discursivas circulantes en los medios sobre lo popular; demostrando que cada cultura tiene un universo simbólico y un lugar propio de enunciación. Estos contribuyen a romper la adhesión al sentido común aceptado y transmitido por la autoridad de los dominantes, para que la violencia simbólica pierda fuerza; así como apuntan a no descalificar las culturas populares tomadas por las élites como chabacanas, vulgares e incivilizadas.

Lo anteriormente señalado tal vez signifique desbaratar, de alguna manera, los sentimientos de superioridad de occidente, descolonizando el pensamiento. Además, significaría el desarrollo de una capacidad crítica, así como la proposición de prácticas alternativas, alimentando la visión de un proceso histórico autónomo con nuevos esfuerzos para redefinir la cultura, significaría recuperar la esperanza de tener control sobre un destino histórico -alienado por el mismo proceso colonial y neocolonial-; tratando de propiciar una reconsideración de la identidad cultural.

En este sentido, no debemos entender a la cultura como una substancia espiritual, sino como un elemento dialéctico, propositivo y constructivista; la cultura como proceso mediador que dinamiza, innova, transforma las dinámicas políticas, económicas y sociales. Compre-

der la noción de cultura como un fenómeno histórico –fuera de ese tramposo “rescate cultural”– parte de las propuestas programáticas y de los proyectos históricos de las diversidades, de los movimientos sociales contra-hegemónicos, de los escenarios de luchas de sentido por y para la vida.

La cultura es ante todo un espacio de producción, donde cobra sentido nuestra realidad como condición que propicia el reconocimiento propio dando cuenta de la diferencia, generando así una identificación social. La matriz es ante todo acción comunicativa: género, biografías, historias, ritos, mitos, costumbres, creencias. La acción comunicativa es, entonces, el mecanismo básico para que se produzca, circule y consuma el tejido social. Por ello, entendemos a la cultura popular como un conjunto plural de manifestaciones creativas, como el ámbito de la producción, circulación y consumo de significaciones; como el modo en que un grupo social tiende a comunicarse, utilizando una serie de signos o señales que le proveen una identidad colectiva. Participan en ella diversos grupos sociales subordinados que poseen una dinámica propia: las culturas campesinas, urbanas, indígenas, mestizas. En definitiva, es una cultura viva en permanente recreación y en constante redefinición.

Tampoco debemos partir desde una interculturalidad tramposa, que hace referencia a un simple reconocimiento o tolerancia de la alteridad. Creemos, por el contrario, que la interculturalidad existe en tanto proceso a alcanzar por medio de prácticas y acciones concretas. Si pro-

clamamos que las culturas son plurales y diversas, como una suma incompleta de elementos y síntesis no acabadas, de contradicciones sociales y etnohistóricas (Núñez, 1984:170); estamos superando una época histórica en la cual, por influencia del biologismo social, se creía que existía un proceso evolutivo civilizatorio que los pueblos estaban obligados a seguir (Ortega, s/f:21).

Resistencia y memoria colectiva

Sin duda, la memoria histórica es la fuerza de cada pueblo, comunidad u organización. Es radicalmente colectiva ya que posee un fondo histórico común y está profundamente articulada a toda la experiencia social (Ortega, s/f:77), especialmente identificada con los elementos que conforman la cultura popular.

Los intentos por recuperar esa memoria histórica, esa fuerza para toda utopía y corrección del presente, no se encuentran solamente en la tradición oral (Ortega, s/f:77), sino en los modos de organización y relaciones sociales. En efecto, todos los elementos están incorporados a los códigos de la comunidad, desde las formas estéticas y las complejidades lingüísticas; hasta sus prácticas productivas y recursos comunitarios.

Las tradiciones orales como fenómeno de repetición y continuidad aportan desde una dimensión política al espacio fundamental de la crítica, no solo al orden colonial sino a toda la concepción occidental de la historia, ya que se intenta ayudar a colectivizar esa memoria del pasado y confrontarla con otro tipo de versiones,

alimentando la visión de un proceso histórico autónomo, con la esperanza de recuperar el control sobre un destino histórico alienado por el proceso colonial.

La conexión mito-historia, por su parte, recupera su valor hermenéutico y se convierte en un campo de construcción y confrontación política, permitiendo descubrir el sentido profundo de los ciclos de la resistencia, de los cuales la sociedad oprimida retoma su carácter de sujeto de la historia. Pero hay que tomar en cuenta que muchas veces lo popular no habla por sí mismo, sino por la boca de sus intérpretes letrados, desde la representación del otro; y cuando se vuelve representación, la inclusión mediática lo transforma –de acuerdo a cada contexto– negando así su capacidad de discurso.

Cuando se hace etnohistorias de sociedades plurales como la nuestra, su estudio parte de una reflexión globalizadora de los elementos existentes; es decir, el discurso que una comunidad posee sobre ella misma y sobre su pasado, es fundamental para la comprensión y proyección de los conocimientos, costumbres y vivencias de un pueblo. La historia no se escribe “sobre”, sino en el mismo centro de las relaciones sociales, descubriendo los estratos profundos de la memoria colectiva. Hacerla consciente en ese sentido y asumir un proceso de recuperación e identificación de la memoria histórica y colectiva, logra un gran valor pedagógico al interior de la comunidad y provoca un diálogo entre sujetos, pero sobre todo genera identidad en los

miembros de la comunidad que son los responsables del devenir histórico.

Parafraseando a Ortega, se habla de desarrollo cultural cuando: las culturas o grupos subordinados desde su interior, alcanzan niveles de organización y movilización. Se apropian de su proceso histórico y logran mejoras en su vida material, recuperando el circuito en la producción simbólica, unido profundamente a la vida cotidiana. Ese es el momento en que podemos hablar de desarrollo integral, cuando la cultura y la memoria histórica logran ser articuladores del proyecto cotidiano y de la utopía (Ortega, s/f:28).

Nos reafirmamos en pensar que, cuando la cultura representa la realidad sin resquebrajamiento se manifiesta digna y noble, ya que define el modo en el que se concibe, explica la estructura social y el devenir histórico; pero sobre todo, se expresa en el plano de la utopía, afirmando la propia identidad e imaginando creativamente el futuro bajo valores,

... la historia no se escribe “sobre”, sino en el mismo centro de las relaciones sociales ...

intereses y compromisos; con cambios que privilegien lo humano, lo social, lo ecológico y lo ético; asumiendo que otro mundo es posible y necesario.

Pero tampoco las culturas populares pueden ser explicadas “sin sentirlas”, lo que exige un “ponerse los zapatos de los otros”, pensarlas en los espacios y tiempos cotidianos.

Bibliografía

- Alabarces, Pablo; María Rodríguez, *Resistencias y Mediaciones. Estudios sobre la cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- Canclini García, Néstor, "Cultura y Organización Popular, Gramsci con Bourdieu". En: *Cuadernos Políticos*, No. 38, México. D.F, Ediciones Era, 1984.
- Crettiez, Xavier, *Las Formas de Violencia*, Buenos Aires, Waldhuter Editores, 2009.
- Deleuze, Gilles; Guattari Félix, *Mil mesetas, Capitalismo y Esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2000.
- González Requena, Jesús, *El discurso televisivo, espectáculo de la postmodernidad*, España, Editorial cátedra, signo e imagen, 1987.
- Forneo, José Luis, *Poder y Resistencia, s/r*, 2009.
- Foucault, Michel, *Microfísica del Poder*, Madrid, La Piqueta, 1980.
- Modonesi, Massimo, *Subalternidad, antagonismo, autonomía: marxismos y subjetivación política*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2010.
- Núñez, Jorge, "La Cultura Popular, problemas y perspectivas". En: *Revista Banco Central del Ecuador*, Vol.VI, número 18, enero-abril, 1984.
- Hardt, Michel; Negri Antonio, *Multitud, guerra y democracia en la era del imperio*, España, Debate, 2004.
- Ortega, Milton Eduardo, *Cultura Popular y Comunicación*, Colección Chasqui, s/f.
- _____, *Cultura del Ocio, Memoria Histórica y Medios Masivos*, Colección Chasqui, s/f.
- Silva Vallejo, Fabio (comp.), *Las voces del tiempo, oralidad y cultura popular*, Bogotá, Arango Editores, 1999.
- Zizek, Slavoj, *Sobre la Violencia. Seis reflexiones marginales*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2009.

comida y colonialidad!

tensiones entre el proyecto hegemónico moderno y las memorias del paladar*

Adolfo Albán Achinte**

Resumen

El presente artículo da cuenta de las implicaciones gastronómicas que produjo el proceso de conquista y colonización, la forma como fueron suplantados los nombres de los productos americanos por los españoles y la manera cómo se fueron imponiendo los gustos de los europeos; pero de igual forma muestra la manera como las recetas producidas en América afectaron los paladares de quienes agenciaron el proceso conquistador. Por otro lado, se asume cómo la comida, más que una forma de alimentarse, da cuenta de las relaciones sociales y de la organización estratificada de una sociedad.

Palabras clave: colonialidad, comida, geopolítica gastronómica, re-existencia.

Abstract

This article draws on the gastronomic implications produced by the conquest and colonization process, the way American product names were changed by Spanish ones and the way European tastes were imposed; but it equally shows how the recipes produced in America affected the palates of those who served as agents of the conquering process. On the other hand, food is assumed, beyond feeding, as a way of rendering social relations and the stratified organization of society.

Key words: coloniality, food, geopolitical gastronomy, re-existence.

* Ponencia presentada en el marco del seminario internacional "Epistemologías de los sentidos: de la colonialidad hacia un discurso y prácticas decoloniales", organizado por la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Santafé de Bogotá, durante los días 10 y 11 de septiembre de 2009.

** Maestro en Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia-Bogotá, con especialización en pintura. Magíster en Comunicación y Diseño Cultural de la Universidad del Valle-Santiago de Cali, y Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad Andina Simón Bolívar sede Quito-Ecuador. Actualmente es docente del Departamento de Estudios Interculturales de la Universidad del Cauca-Popayán, Colombia.

El presente artículo, es el resultado de un proceso de investigación llevado a cabo en el Valle geográfico del Río Patía,¹ al sur del Departamento del Cauca, República de Colombia, realizado entre los años 2002 y 2007, el cual tuvo como eje central analizar las transformaciones en el sistema alimentario de estas comunidades en el siglo XX, y precisar la manera en que la comida se constituye como organizador del tiempo y de las dinámicas productivas y festivas en esta región, con una población mayoritariamente afrodescendiente.

La colonización de los paladares

Comer es más que alimentarse.² Desde esta premisa, el acto de la ingesta de alimentos se constituye en un hecho cultural que va más allá de la nutrición, convirtiéndose en un complejo sistema de relacionamiento socio-cultural, de cohesión de las comunidades y de conflictividad social, que se puede rastrear en zonas afrocolombianas como la del Valle interandino del Patía.

El acto de comer no es *per se* un acto inocente, es decir, no está desprovisto de las relaciones sociales que constituyen a los

comensales. Si nuestra historia está signada por una taxonomía de lo social que jerarquizó en el proceso de conquista/colonización a los grupos humanos por el color de la piel, es posible develar que también se dio una suerte de *suplantación gastronómica*, pues, la importación de productos desde Europa, intentó a toda costa reproducir gustos, prácticas y sabores; en detrimento de las comidas y los productos del Nuevo Mundo, aunque estos hayan afectado también a Europa. En este sentido, la colonialidad en todas sus formas (del poder, del saber y del ser) está presente como dispositivo tanto de enunciación como de clasificación alimentaria.

El ejercicio del colonizador por hallar equivalencias en los productos, intentando que su paladar “leyera” los nuevos códigos gustativos de los sabores encontrados, ejerció una “violencia epistémica” (Castro-Gómez, 2005), que tuvo como consecuencias el cambio de nombre de muchos alimentos, así como también el desprecio por sabores, aromas y preparaciones de los pueblos originarios; o por otra parte, la apropiación indiscriminada de los mismos, que ignoró los contextos socio-culturales y religiosos, asociados al uso e ingesta de determina-

dos productos y alimentos. La necesidad de mantener la hegemonía socio-cultural sobre el territorio colonizado se reflejó, igualmente, en la imposición o traducción de los códigos gastronómicos importados para reemplazar a los ya existentes. Por ejemplo, para la región de la gobernación de Popayán, las relaciones comerciales eran muy diversas, y en Cartagena de Indias lo fue tanto para la compra de esclavizados como para el de alimentos y especias.

En el siglo XVIII, Anselmo Brillat-Savarin (abogado, político y tratadista francés) dijo, en relación a los productos del nuevo mundo, como la remolacha, que ésta “se convirtió en planta objeto de gran cultivo y se sometió a muchos experimentos que demostraron que, respecto al particular, el viejo mundo no necesitaba del nuevo” (Brillat-Savarín, 1999:105), procurando denotar claramente la urgencia de contrarrestar la influencia que América comenzaba a tener en Europa. De igual forma se permitía establecer clasificaciones que asociaban a algunos grupos humanos con ciertos alimentos que –según manifestaba– ejercían una fuerte influencia en su manera de ser y de actuar. Al respecto argumentaba que “se ha observado que dicha alimentación feculenta reblandece la fibra y así mismo el ánimo. Para demostrarlo se cita a los indios que, manteniéndose exclusivamente con arroz, se han sometido a cualquiera que los ha querido dominar” (Brillat-Savarín, 1999:69)

La necesidad de mantener la hegemonía socio-cultural sobre el territorio colonizado se reflejó [...] en la imposición o traducción de los códigos gastronómicos importados para reemplazar a los ya existentes.

En los cambios de nominación es claro que la superposición de nombres tuvo consecuencias que favorecían las necesidades del colonizador, para hacer legibles las opciones de este nuevo mundo, pero también para minimizar todo aquello que encontró y que tenía que someter indefectiblemente a su sistema cultural gastronómico; es por eso que “una forma especial de hacerle publicidad al aguacate fue eliminar su nombre original para denominarlo avocado. En el idioma nahua su nombre deriva de la voz *ahuacatl*, que significa testículos. El *Diccionario internacional de nombres* deja tal cosa completamente a un lado y asegura que el nombre procede de la palabra inglesa ‘advocate’ o licenciado” (Dobzhansky 2004:53).

La no interpretación de los sistemas lingüísticos de nuestros pueblos originarios o la necesidad de adaptar los nombres a las formas de nominación europea hicieron que “algunos europeos que no distinguían la estructura del lenguaje con el que estaban tratando, piensen que podían simplificar las cosas acortando el nombre del fruto que ahora conocemos como jitomate, que significa cosa gorda con ombligo, y lo llamaron simplemente tomate” (Dobzhansky 2004:79), reduciendo de manera significativa, todo el conteni-

¹ El Valle del Patía es un valle interandino habitado mayoritariamente por población afrocolombiana. Con estas comunidades realicé el trabajo de campo para mi tesis doctoral que versó acerca de las transformaciones gastronómicas ocurridas en el siglo XX, y lleva por título “Tiempos de zango y de guampín: transformaciones gastronómicas, territorialidad y re-existencia socio-cultural en comunidades Afrodescendientes de los valles interandinos del Patía (sur de Colombia) y Chota (norte del Ecuador), siglo XX”.

² Para Rodríguez “Los seres humanos somos más que pan, pero gran parte de la vida la utilizamos en procurarnos éste. Detrás de cada alimento hay una historia. Una historia que nos habla de las condiciones climáticas y geográficas necesarias para que ese alimento crezca, una historia que nos cuenta del desarrollo tecnológico de un grupo para poder criar ese alimento y encontrar la mejor forma de hacerlo apto para el consumo. La manera en que un grupo consume sus alimentos, es a la vez la historia de como ve el mundo. Las diferentes clases de alimentos, nos hablan de las relaciones de intercambio entre los pueblos.” (Rodríguez, 1997:1)

... es claro todo lo que el Nuevo Mundo le aportó a Europa en materia alimentaria con sus productos, sabores y olores; estos significaron transformaciones importantes en el gusto y los paladares de los colonizadores ...

do semántico de los nombres de nuestros productos. Con ello, "fue necesario que todos los alimentos del Nuevo Mundo tuvieran que incorporarse a los esquemas de los europeos; a lo que pensaban que debía ser un alimento, en especial aquellos que tenían que ver con el ayuno y la abstinencia que exigía su religión" (Dobzhansky 2004:91). Evidenciándose, el peso del sistema religioso católico en la concepción alimentaria que se va a reproducir de forma impositiva tanto para indígenas como para los africanos traídos en la trata trasatlántica.

Lo anterior se exagera de manera contundente por las percepciones e interpretaciones que se hicieron con respecto a prácticas culinarias y al consumo de productos, por ejemplo:

La opinión expresada por Jean-Paul Aron, de que el chocolate azteca del emperador Moctezuma, de sabor amargo con especias 'y aún más salvaje al añadirse chile' (Bernachon, 1985:7), fue domado y transformado en algo que podían beber los europeos, constituye un ejemplo típico del pensamiento eurocéntrico. (Dobzhansky 2004:94)

La visión europea demonizó y convirtió al Nuevo Mundo en un lugar aborrecible, pese a que expropiaba sus riquezas

minerales, vegetales, animales y sus especias; hacía que ciertas prácticas gastronómicas fueran definitivamente censuradas y estigmatizadas contundentemente. En la siguiente descripción, vemos un ejemplo de aquello:

"llovieron ranas que eran de tamaño igual a las de España y las cuales comen los indios asadas, pues se trata de un pueblo capaz de comer toda clase de bestias malignas" (Morandes citado en Dobzhansky 2004:254), haciendo alusión a ciertas prácticas de los Incas.

No obstante, es claro todo lo que el Nuevo Mundo le aportó a Europa en materia alimentaria con sus productos, sabores y olores; estos significaron transformaciones importantes en el gusto y los paladares de los colonizadores: "el nuevo mundo domesticó sus frijoles, que pertenecen al género americano *Phaseolus*. Estos frijoles hicieron una contribución temprana e importante a la alimentación de los seres humanos en el Nuevo Mundo" (Dobzhansky, 2004:56). La acción colonizadora modificó, de igual forma, prácticas culinarias ancestrales, configurando un panorama de dependencia. Es el caso "de los misioneros europeos que mendigaban tortillas de maíz en las chozas de los indígenas, la escena cambió a los indígenas que mendigaban pan de trigo a la entrada de los monasterios [...] los logros alcanzados por los habitantes originales del Nuevo Mundo se habían vuelto invisibles" (Dobzhansky, 2004:335).

Muchos fueron los productos que migraron a Europa incidiendo en los paladares del Viejo Mundo: el maíz, el chocolate, la vainilla, el tomate, la papa, el chile, el aguacate, el sasafrás, la piña, la calabaza, los cacahuates, el frijón, el camote, el ñame y la mandioca, fueron entre otros los productos que el Nuevo Mundo aportó a la alimentación europea con tecnologías de conservación de alta complejidad. Lo anterior da cuenta de las implicaciones que América tuvo en la constitución de la identidad europea, situación que la colonialidad desconoce en su narrativa universalizante propia de la modernidad y que la muestra como una totalidad sin fisuras ni intersticios de ninguna naturaleza. El universalismo del sistema mundo/moderno/colonial se refleja igualmente en lo gastronómico, pues las prácticas culinarias europeas y sus recetas, fueron consideradas como la verdadera cocina y/o "alta cocina", apropiándose incluso de los productos americanos o sus formas de preparación como la del chocolate, mientras que, paulatinamente, fueron rechazando los sabores locales.

América, un crisol de sabores: comida y poder

El "colonialismo interno" se dio, en lo gastronómico, en la medida en que los criollos adaptaron los gustos, modales, recetas y preparaciones traídas de Euro-

pa, impuestos a fuerza de lo que se denominó como *deculturación gastronómica*, es así como:

El general Francisco de Paula Santander fue adicto a los gustos franceses desde su permanencia en Europa entre 1829 y 1832; esa experiencia va a marcar muchos de sus gustos, preferencias y acciones, el General aprovechó su tiempo en Francia para ampliar sus conocimientos, ampliar el círculo de amistades y adquirir afición por las bellas artes, maneras sociales y la buena mesa. (Martínez, 1990:44)

Este refinamiento criollo dio paso a la adquisición de utensilios de losa para la cocina y la mesa, que fueron reemplazando los implementos de materiales locales como el barro y la madera, a partir de la instalación de fábricas para la producción en el siglo XIX. Los manuales de urbanidad, buenas maneras, así como las normas de etiqueta y comportamiento en la mesa, contribuyeron a este refinamiento en desmedro de las maneras tradicionales de comer. Para Castro-Gómez, "El manual funciona dentro del campo de autoridad desplegado por el libro con su intento de reglamentar la sujeción de los instintos, el control sobre los movimientos del cuerpo, la domesticación de todo tipo de sensibilidad considerada como 'bárbara'" (Castro-Gómez, 2005:158); es decir, como todo un sistema de disciplinamiento que, en el caso de la "buena mesa", significaba abandonar modales impropios para hacer parte de la sociedad³ y agrega que "La

³ Para este autor "No se escribieron manuales para ser buen campesino, buen indio, buen negro o buen gaucho, ya que todos estos tipos humanos eran vistos como pertenecientes al ámbito de la barbarie. Los manuales se escribieron para ser 'buen ciudadano'; para formar parte de la *civitas*, del espacio legal en donde habitan los sujetos epistemológicos, morales y estéticos que necesita la modernidad" (Castro-Gómez, 2005:158).

'urbanidad' y la 'educación cívica' jugaron, entonces, como taxonomías pedagógicas que separaban el frac de la ruana, la pulcritud de la suciedad, la capital de las provincias, la república de la colonia, la civilización de la barbarie" (Castro-Gómez, 2005:159).

No obstante las reacciones aparecieron, e interpelaron estas nuevas costumbres importadas e impuestas:

[...] cuando buscan imitar los rasgos de las metrópolis, son más provincianas nuestras ciudades y nuestras gentes; la protesta contra el creciente amaneramiento surgió de donde era natural: de los intelectuales [...] José Manuel Marroquín, Santiago Pérez Triana, Ricardo Silva, José María Vergara y Vergara, Rafael Pombo, Ángel Cuervo y Jorge Isaac se comprometen en nostálgica defensa de sabores no olvidados. (Martínez, 1990:64)

Lo anterior refleja las pulsiones y refriegas entre las tradiciones apropiadas por algunos criollos; las maneras y costumbres adquiridas por otros, del legado colonial europeo, negando o reduciendo recetas, prácticas, procedimientos, viandas y formas de preparación de alimentos venidos del mundo indígena o de los hijos de la diáspora africana.

Si asumimos que "la cultura empieza cuando los alimentos crudos se cocinan" (Armesto, 2004:23), tendremos que admitir, que existen formas diferenciadas de cocinar esos alimentos. La colonialidad, por ello, se expresa en la forma como los europeos intentaron a toda costa imponer sus patrones gastronómicos y sus prácticas culinarias en el nuevo mundo. En este sentido podemos

concebir una **geopolítica gastronómica** que determina un orden de jerarquías, haciendo de las prácticas culinarias escenarios de poder y de confrontación entre culturas diferentes.

Lo anterior refleja entonces, el modo cómo la forma de cocinar y de comer hacen parte de un universo de tensiones y conflictividades, en tanto que "la diferenciación social no sólo se convierte en una cuestión de qué alimentos se comen, sino también de cómo se preparan" (Armesto, 2004:193). Cocinar y comer se pueden considerar como enunciaciones de patrones culturales y de poder específicos, que contribuyen a armar la pirámide de jerarquización social que, como se ha señalado para el caso de la colonia, se dio por el color de la piel y luego en el siglo XIX por la idea de raza, configurando así la colonialidad del poder, del saber, del sabor y del ser. En este sentido "la gastronomía es uno de los lazos principales de la sociedad" (Brillat-Savarín, 1999:152); empero a su vez, "también se ocupa la gastronomía de todas las jerarquías sociales, porque si dirige los banquetes de soberanos reunidos, calcula así mismo el número de minutos necesarios a fin de que no hierva más que lo preciso un huevo convenientemente pasado por agua" (Brillat-Savarín, 1999:52). De lo anterior se puede inferir que, "la cocina está estrechamente relacionada con la producción por una parte y con la clase por la otra" (Goody, 1995:276); así, la cocina se convierte en estructuradora de relaciones sociales, en muchos casos de naturaleza asimétrica.

Las tensiones entre preparar y comer según los patrones socioculturales y étnicos

... cocinar y comer son actos con altos contenidos simbólicos; constituyen actividades que significan, representan y se convierten en constructoras de sentido al interior de una comunidad.

se dan por cuanto "el gusto y las costumbres alimentarias están regidos por la cultura culinaria a la que pertenecemos" (Fischler, 1995:37), y en ese sentido, como parte del universo de lo político y de las relaciones de poder, "las diferencias en la cuisine corren paralelas a las distinciones de clase" (Goody, 1995:189).

Por otro lado, cocinar y comer son actos con altos contenidos simbólicos; constituyen actividades que significan, representan y se convierten en constructoras de sentido al interior de una comunidad. Desde esta perspectiva se puede considerar que "la variabilidad de las elecciones alimentarias humanas procede, en gran medida, de la variabilidad de los sistemas culturales: si no consumimos todo lo que es biológicamente comestible, se debe a que *todo lo que es biológicamente comible no es culturalmente comestible*" (Fischler, 1995:33 resaltado en el original),⁴ eviden-

ciándose con ello, que no son solamente las necesidades materiales las que determinan la ingesta de los alimentos, sino que esta práctica está mediada por lo que culturalmente es posible ingerir, a razón de que "el hombre se nutre también de lo imaginario, de que sus alimentos no

sólo nutren sino que también significan" (Fischler, 1995:22).

Necesidad material y necesidad simbólica, se juntan en la preparación de alimentos -cocinar- y en la ingesta de los mismos -comer- a razón de que "La alimentación es, en efecto, una función biológica vital y al mismo tiempo una función social esencial" (Fischler, 1995:14) que permite visualizar la relación que existe entre "El hombre biológico y el hombre social, la fisiología y lo imaginario" ya que "están estrecha y misteriosamente mezclados en el acto alimenticio" (Fischler, 1995:15).

Sin embargo, las estrategias por equilibrar la dieta alimentaria -como en el caso de las y los esclavizados- llevó en muchos casos a prácticas consideradas ilegales o en otros a negociar pequeños lotes de terreno para los cultivos de

⁴ En este sentido "La elección de alimentos se convierte entonces en la práctica diaria de EL ACTO DE COMER a distintas horas del día; este acto de ingerir alimentos y combinarlos en las comidas, es el fruto de las diferentes normas que cada cultura ha creado de acuerdo con sus prácticas simbólicas (como los mitos y otras expresiones del pensamiento) y las relacionadas con la reproducción social (ritos de paso, procesos de socialización, restricciones alimenticias, etc.) y con la producción material (cacería, horticultura, fórmulas propiciatorias, etc.) que transforman la naturaleza, el ser humano y las relaciones sociales. Que en el fondo pretenden responder a sus concepciones de salud y bienestar y a la satisfacción de sus necesidades alimenticias." (Sotomayor et. al. 1997:1).

pancoger,⁵ mediante el sistema de aparición y/o de huasipungos, que en cierta medida propiciaban una mejor alimentación dentro de este sistema de explotación y subsistencia.

El proyecto moderno, instaurado en América con la conquista española, produjo muchas transformaciones tanto para las culturas originarias, como para el proceso de construcción identitaria de Europa, esto último sin que haya sido evaluado exhaustivamente y que se ha denominado la “provincialización de Europa”,⁶ como una forma diferente de leer el proceso de consolidación del pensamiento y el capitalismo europeo.

Si bien, la evangelización se constituyó en uno de los pilares más significativos de este proceso, al igual que el establecimiento de las haciendas y la explotación minera en cuanto a la producción, e implementación del castellano como lengua única, otros factores, que quizá aún faltan por investigar, continúan esperan-

Estas gastronomías desvalorizadas mantienen muchas de sus prácticas y recetas de origen pero a su vez incorporan los nuevos productos aportados por el colonizador produciendo una mixtura que complejiza los sabores, olores y hace que necesariamente se refinen los paladares.

do que tendamos una mirada inclusiva, que permita dar cuenta de realidades complejas que se conformaron desde el proceso de la conquista y que se fueron consolidando en la colonia.

Desde esta perspectiva, espacios de la vida cotidiana que han estado silenciados en los estudios de las comunidades afrodescendientes en nuestros países andinos, solicitan con urgencia revisarlos, de tal forma que se pueda ampliar el horizonte de impacto del proyecto civilizador.

La modernidad como proyecto de expansión capitalista ha sido “irracional”, pues según Dussel esa misma modernidad que contiene una discursividad emancipatoria, a su vez “desarrolla un mito irracional, una justificación de la violencia genocida” (Dussel, 2001:58) practicada inmisericordemente en comunidades afrodescendientes e indígenas. Con lo anterior, se da a entender que la imposición epistémica ha marcado un derrotero en la concreción de este pro-

yecto a lo largo de nuestra historia, mediante la implementación de una lengua, la suplantación de sistemas de creencias no occidentales, y la materialización del principio de superioridad reflejado en la estructuración de la sociedad mediante la categoría racial. Estos escenarios establecieron patrones de comportamiento que intentaron –aunque no siempre con éxito– borrar prácticas culturales en diversos órdenes de la vida cotidiana, la comida no estuvo por fuera de estos dispositivos de negación. Recuperando a Quijano, esta clasificación racial fue fundamental porque:

Fue impuesto así un patrón de poder cuyos ejes específicos eran: la existencia y la reproducción continua de esas nuevas identidades históricas, así como la relación jerarquizada entre tales identidades en cada instancia de poder: económica, social, cultural, intersubjetiva, política. Debido a eso las instituciones y los mecanismos de dominación social los subjetivos y los políticos en primer lugar, tenían que ser diseñados y destinados ante todo, para la preservación de ese nuevo fundamento de clasificación social [...]. (Quijano, 1999:102)

Estas miradas constructoras de “otredades” se desplegaron en diferentes ámbitos, y el de la alimentación, no estuvo exento de adjetivaciones que mostraban las formas de un pensamiento asumido como superior. Pero si de clasificar para inferiorizar se trataba, los nutricionistas europeos a comienzos del siglo XX, establecieron una clara diferencia entre sus modos de comer y el de otros grupos humanos del planeta,

minimizando en unos casos y despreciando en otros a estos sujetos. De esta forma el nutricionista Lewis Wolberg afirmaba que,

En la parte más baja de la escala alimenticia se encuentran los pigmeos africanos y los hombres del bosque brasileños. El pigmeo subsiste con una dieta simple a base de frutas, frutos secos, insectos, larvas, miel y marisco. Come alimentos crudos y a menudo pasa hambre. Como su antecesor, el homínido lémur del eoceno, se contenta con recolectar alimentos en épocas de abundancia sin preocuparse de recoger provisiones para las épocas de escasez. El hombre del bosque brasileño es una criatura bárbara de hábitos dietéticos repugnantes, que, cuando se siente atezado por el hambre, suele introducir un palo en un hormiguero para que las hormigas se trepen hasta su boca. (Wolberg citado por Fernández-Armesto, 2004: 87-88)

Así, el orden racial fue silenciando sistemáticamente las expresiones de existencia, tanto materiales (la comida por ejemplo) como epistémicos (las formas de preparación de los alimentos) de miles de africanos traídos a América, de los cuales sus descendencias tendrían que cargar con el peso de un pasado oprobioso que, fue haciendo igualmente oprobiosos los presentes.

La comida: un escenario de apuestas epistémico/políticas

La importancia de abordar el estudio de estas gastronomías está mediada por la necesidad de visibilizar positivamente procesos sociales, territoriales,

⁵ Los cultivos de pancoger son aquellos que permiten a los campesinos proveerse de los productos alimenticios que no necesariamente son comercializados, sino que son utilizados para el consumo doméstico.

⁶ Ver: Prakash, Gyan. “Los estudios de la subalternidad como crítica post-colonial”, en *Debates Post Coloniales. Una introducción a los estudios de la subalternidad*, S. Rivera Cusicanqui y R. Barragán (compiladores). La Paz, Editorial historias, 1999.

históricos y socio-culturales que requieren –desde miradas interdisciplinarias– ser tratadas en su complejidad y ubicar los saberes/sabores como sistemas de creación de re-existencia⁷ y de decolonización.

El filósofo Chileno Martín Hopenhayn ha expuesto que:

Entendida en términos étnicos y culturales, la negación del otro se remonta al período de descubrimiento, conquista, colonización y evangelización, y recorrer la relación entre la metrópoli (Espa-

ña y Portugal) y la periferia (América Latina y el Caribe). Pero no acaba allí, sino que se transfigura a lo largo de nuestra historia republicana y sus procesos de integración social y cultural. (Hopenhayn, 2000:5)

La dicotomía entre conocimiento y saber,⁸ tan clara en el pensamiento moderno, ha oscurecido la posibilidad de reconocer que las comunidades son productoras de conocimiento; tradicionalizándolas y reduciéndolas solamente al folklore, deslegitimando el acumulado histórico que

⁷ La re-existencia en el contexto gastronómico la concibo como todas aquellas estrategias desarrolladas por los africanos esclavizados y sus descendientes, tanto para procurarse los alimentos como para la adaptación de sus saberes tradicionales al nuevo contexto, en el cual a pesar de las condiciones de dominación y explotación despiadada, lograron desarrollar una multiplicidad de recetas con los productos de esta parte del mundo que les permitió enfrentar las dramáticas condiciones alimentarias a las que fueron sometidos. En sentido general con re-existencia, hago alusión específicamente a la necesidad de analizar, desde otra óptica, los procesos de emancipación y lucha de los pueblos afro desde el mismo momento en que fueron esclavizados y traídos a América. Mi argumento es que se puede pensar que los y las esclavizados no solamente resistieron enfrentándose al sistema esclavista hacendatario, desarrollado en nuestras tierras para contener su poder, sino que fueron configurando una forma de existir particular, con un proyecto de vida y sociedad que puede ser rastreada en comunidades como la patiana. Los negros lucharon por la libertad y en esa lucha desarrollaron formas de existir, es decir, de estar en el mundo en condición de sujetos, y no solamente resistir en condición de esclavizados. Desde esta perspectiva, hay una diferencia sustancial en la mirada, que le da un valor distinto a las luchas y levantamientos de los negros y a sus procesos de configuración de sociedades. La re-existencia implica entonces, vivir en condiciones “otras”, es decir, no solamente resistiendo al poder, sino generando procesos de adaptación a un medio hostil en diversos sentidos y a un poder colonial que intentaba a toda costa reducirlos y mantenerlos en su condición de “cosas”, “piezas” y/o mercancías. Es en la construcción de las subjetividades negras, en donde se produce la re-existencia, la re-elaboración de la vida en condiciones adversas, intentando la superación de esas condiciones para ocupar un lugar de dignidad en la sociedad.

⁸ El mundo occidental estableció el binarismo entre conocimiento y saber, adjudicándole al primero el estatuto de científicidad y al segundo la producción de las comunidades consideradas bárbaras o no civilizadas. Al respecto Lander plantea que “a lo largo y ancho de la historia del sistema-mundo-colonial/moderno se han establecido o enfatizado diferentes criterios para sustentar la diferencia jerárquica entre el conocimiento válido de unos y el no conocimiento e ilusión de los otros. Para ello ha sido necesaria la definición de un único *locus de enunciación* (el de los colonizadores europeos) como la fuente del conocimiento legítimo” (Lander, 2002:74). Para Ana Amelia Caicedo una educadora afro del Valle del Patía al sur del Departamento del Cauca existe una desigualdad en la producción de conocimiento que hace que se nombren de manera diferenciada y contribuyen a la construcción de jerarquías que subalternizan unos “saberes” y exaltan unos “conocimientos”. Para esta lidereza comunitaria “El saber está, pongamos, en una pirámide: acá está el pueblo y acá está la parte científica, yo tengo que escalar todo esto para llegar a lo científico. Ellos han establecido una especie de categoría entre el saber y el conocimiento científico” (Albán, 2006:14).

ellas poseen y que les ha permitido re-existir y mantenerse a través de los tiempos, hasta este presente signado por procesos de globalización. Esto ha ocurrido especialmente en referencia a los grupos indígenas y afros, pero también de mestizos pobres portadores de esos saberes.⁹ La *visibilización negativa*¹⁰ de estas otras maneras de concebir el mundo –no occidentalmente– se puede considerar como la forma en que se ha levantado la hegemonía de un tipo de conocimiento sobre estas lógicas diferenciadas.

Para Mignolo (2000), en concordancia con Quijano, es desde la “colonialidad del poder” como pueden comprenderse estos fenómenos históricos, argumentando que “uno de los rasgos fundamentales de la noción de colonialidad del poder es que nos permite salir de la categoría histórica de “período colonial” mediante la cual todavía se piensa, cronológicamente, la historia de América Latina” (Mignolo, 2000:19); lo que explica de igual manera la “di-

ferencia colonial”, como las diversas rutas de construcción de poder y de saber. Este autor afirma que “la diferencia colonial permite entender la densidad diacrónica y la constante re-articulación de la diferencia colonial aún hoy, en un mundo regido por la información y la comunicación; por un colonialismo global que no se ubica en ningún Estado-Nación en particular” (Mignolo, 2000:20).

Esta colonialidad, diseminada por diversos aspectos de la vida cotidiana de los sujetos subalternizados, se puede rastrear en los ejercicios de poder que los hacendados utilizaron con la alimentación para someter a las y los esclavizadas negros. La negación de los alimentos fue uno de los tantos castigos que emplearon para escarmentar ante los intentos de fuga, la desobediencia o los levantamientos que se producían. De esta forma el sujeto colonizado (indígena y afro) fue sometido a regímenes alimentarios que se constituyeron en formas de control de su

⁹ Vale la pena considerar si esta discusión se puede ampliar a los llamados grupos minoritarios como los *gay*, lesbianas, transexuales, mujeres, discapacitados, aunque la experiencia de subalternización de estos grupos no ha sido necesariamente colonial.

¹⁰ La utilización del concepto de invisibilización tan empleado para hacer referencia a las comunidades afrodescendientes, reproduce la pretensión eurocéntrica de impedir la emergencia de los procesos de los y las afros en la historia de nuestros países. Considero que ha existido históricamente una visibilización negativa, puesto que desde la esclavización hasta nuestros días los pueblos afro han sido estigmatizados, estereotipados y negados tanto en su producción cultural, como en su producción económica. Sin embargo, muchas son las referencias que se encuentran en los documentos de la colonia en que los negros/as aparecen -son vistos- y tienen presencia (como en la actualidad), así hayan sido considerados en su momento como *piezas*. Resulta oportuno, resaltar la presencia de los pueblos negros, reconocer la invisibilización es hacerle el juego al discurso colonial-eurocéntrico que intenta borrar a toda costa la presencia socio-cultural, económica y política de lo afro. Los pueblos afro no han sido invisibilizados, han sido silenciados. Al respecto me parece mucho más potente, por ejemplo, la categoría de “experiencias silenciadas” que plantea el historiador afrocolombiano Santiago Arboleda Quiñones (*Intelectualidades afrocolombianas: pasos silenciados y senderos palpitanes*. Propuesta de postulación al Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos, Quito: UASB, p. 4).

subjetividad. A través de la comida se configuró la “colonialidad del ser”¹¹ (Maldonado Torres, 2006) haciendo que su cuerpo asimilara los alimentos que el hacendado consideraba pertinentes para su desempeño como *pieza productora* de rentabilidad económica, reduciéndolos a una dieta básica de sal, maíz, carne y plátano. No obstante, en estas condiciones, los esclavizados y las esclavizadas fueron creando su propio sistema alimentario por el acumulado de conocimientos que trajeron a estas nuevas tierras y por aquellos que configuraron en el nuevo espacio de re-existencia, marcando de esta forma su diferencia colonial.

Con la diferencia colonial se puede comprender cómo ha existido una repartición

tanto geográfica como política de los saberes en el orden mundial, a la que se denomina “geopolítica del conocimiento” (Mignolo citado en Walsh, 2002a:18),¹² desde la cual estos se enuncian y validan, pero desde donde también se construyen epistemologías dominantes que desconocen y descalifican lógicas otras.¹³ Estas diferencias vienen marcadas por *matrices coloniales* (Noboa, 2005)¹⁴ que, en su larga duración, reproducen estructuras hegemónicas de dominación y sometimiento en cuanto al poder y el saber.

En consecuencia, se puede asumir de igual forma que ha existido una *geopolítica alimentaria* o gastronómica, en donde unos saberes se superponen a otros, de acuerdo al lugar que ocupan en el orden

¹¹ Maldonado Torres precisa esta colonialidad como aquella que “se refiere al proceso en el que el sentido común y la tradición están marcados por las dinámicas del poder que son preferentes en carácter: discriminan a la gente y se dirigen a las comunidades” (Maldonado-Torres, 2006:106) a la vez que esta colonialidad “sugiere que el Ser milita contra la existencia misma de uno” (Maldonado-Torres 2006:104).

¹² Mignolo entiende que “la ‘historia’ del conocimiento está marcada geo-históricamente y además tiene un valor y un ‘lugar de origen’. El conocimiento no es abstracto y des-localizado”; agrega que “ ‘América latina’ es una consecuencia y un producto, de la geopolítica del conocimiento, esto es, del conocimiento fabricado e impuesto por la ‘modernidad’, en su autodefinición como modernidad. En este sentido, ‘América Latina’ se fue fabricando como algo desplazado de la modernidad” (Mignolo citado en Walsh 2002a:18). Walsh, por su parte, afirma que “por ubicación geopolítica entiendo no solo el espacio físico, el lugar en el mapa, sino también los espacios histórico, sociales, culturales, discursivos e imaginados” (Walsh, 2002b:175).

¹³ El pensador marroquí Abdelkebir Khatibi (2001); precisa el pensamiento otro como “el de no retorno a la inercia de los fundamentos de nuestro ser”, que se constituye en un “diálogo con las transformaciones planetarias”, de esta forma lo otro no es un agregado al proyecto hegemónico sino una interpelación o disrupción desde el locus de enunciación diferentes al proyecto hegemónico. Lo otro, en este caso, no es un proyecto alternativo, sino una alternativa frente a la modernidad.

¹⁴ Sigo los planteamientos del intelectual ecuatoriano Patricio Noboa Viñán al considerar que “la *Matriz Colonial* permite ver la organización y articulación de esta forma actual de dominación que tiene una trayectoria teórica e histórica, es percibida como un conjunto estructural de dominación, como una estructura de autoridad colectiva y de dominación política, se establece como un *patrón de poder* con carácter y vocación global y como resultado de la articulación de algunos elementos: la colonialidad del poder, el capitalismo, el Estado-Nación y el eurocentrismo (entendido como colonialidad del saber)” (Noboa, 2005:77). Además agrega este autor que esta matriz colonial es “un sistema ordenador y acumulativo de la acción colonial-imperial, actúa como un patrón social subyacente y permanente que constriñe continuamente nuestras acciones de la vida cotidiana y está directamente relacionada con las estructuras de poder” (Noboa, 2005:92).

geográfico del poder. La expansión del imperio español a América se dio también por la introducción de ganado y productos, como la caña de azúcar que eran básicos en el sistema alimentario de los conquistadores. Esto no significa que los productos del Nuevo Mundo no afectarían los paladares y los gustos de los europeos, mostrando con esto que la colonialidad no se produjo de manera monolítica, sino que encontraron su legitimidad en las cortes del Viejo Mundo.

Para Felipe Fernández-Armesto en la cocina imperial existen tres tipos:

Las altas cocinas de los puntos neurálgicos del imperio, que arrastran ingredientes, estilos y platos de todas las regiones conquistadas hasta un menú central, la cocina colonial, que yuxtapone la comida de los colonos de la elite procedentes de la ‘madre patria’ con los estilos ‘subalternos’ de sus cocineros y concubinas locales, y el efecto contra colonial, que introduce a los pueblos imperiales a la comida de sus razas sometidas y antiguas víctimas cuando éstas comienzan a migrar hacia el centro. (Fernández-Armesto, 2004:216)

Evidentemente, hay una localización geográfica que ubica a determinados grupos en lugares específicos de manera poco casual, construyendo relaciones de poder que dan como resultado marginación, exclusión social y negación de las particularidades de amplios sectores poblacionales en lo relacionado a la lengua, formas organizativas, tenencia de la tierra, legislaciones propias, cosmogonías y sistemas productivos; catego-

... a alimentación, no estuvo exento de adjetivaciones que mostraban las formas de un pensamiento asumido como superior.

rizándolos como minorías, dejándolos por fuera de la historia o reduciéndolos al pasado, pero que a su vez encuentran respuestas en contravía del poder que permite el desarrollo de conocimientos mantenidos a fuerza de ubicarse en los márgenes o fronteras de esa geopolítica como en el caso de la gastronomía.

Estas gastronomías desvalorizadas mantienen muchas de sus prácticas y recetas de origen pero a su vez incorporan los nuevos productos aportados por el colonizador produciendo una mixtura que complejiza los sabores, olores y hace que necesariamente se refinan los paladares. En este sentido “Las cocinas fronterizas surgen no sólo a causa de intercambios de emigrantes entre el centro y la periferia, sino también por la forma en que los imperios desplazan a las poblaciones para cubrir las necesidades de la política y la economía imperiales.” (Fernández-Armesto, 2004:221)

La permanencia y pervivencia de esos conocimientos permitió que:

Las comidas de los esclavos del continente americano tienen un carácter similar. Algunos de los ingredientes característicos hicieron el viaje transatlántico junto a los esclavos, y en las muchas colonias donde se les dieron terrenos para que cul-

tivaran sus propios alimentos, y donde tenían sus propios hogares con cocinas individuales, cultivaron los productos de sus lugares de origen. Se trajeron de África los productos básicos del menú de los negros: ñames, quimbombó, llantenes, sandías, que se convirtieron en símbolos de la negritud en la tradición satírica. (Fernández-Armesto, 2004:221)

La producción de conocimientos tiene diversos escenarios y uno de ellos, muy poco estudiado en nuestro medio y silenciado rotundamente, es el de la gastronomía como marcador de la diferencia cultural, sobre el cual se ha ejercido una *colonialidad de los sabores y los paladares*. Los sujetos afros y/o negros subalternizados desde la colonia fueron desarrollando prácticas y estrategias culinarias en las condiciones particulares de sus existencias, en procesos en los cuales fueron re-elaborando la existencia. En este proceso la preparación de alimentos se convirtió en un acto de interpelación hacia las formas de poder de los señores hacendados.

El proyecto colonizador, además de sus pretensiones religiosas y político-administrativas, también tuvo características gastronómicas en tanto el colonizador trajo su impronta alimentaria e intentó,

por todos los medios, reproducirla en las condiciones que el medio se lo permitió. A su vez, intentó imponer sus gustos y preparaciones por encima de las recetas que en el nuevo mundo existían y aquellas que los africanos esclavizados trajeron consigo desde sus lugares de origen y fueron incorporadas de una u otra forma como prácticas de re-existencia. El caso de Sebastián de Bernalcázar es ilustrativo en tanto,

[...] con un verdadero plan de colonización se proyectó además de ganado vacuno, caballar, porcino y aves de corral para criar en las estancias que habían empezado a establecer previamente, trajo también otros animales para implantar en estos suelos y algunas herramientas para las labores agrícolas y mineras, si bien estas eran escasas y rudimentarias. (Díaz, 1994:78)

La importancia de abordar el estudio de estas gastronomías está mediada por la necesidad de visibilizar positivamente procesos sociales, territoriales, históricos y socio-culturales que requieren –desde miradas interdisciplinarias– ser tratadas en su complejidad y ubicar los saberes/sabores como sistemas de creación de re-existencia y de decolonización.

Bibliografía

- Albán Achinte, Adolfo, "Conocimiento y lugar: más allá de la razón hay un mundo de colores". En: Albán Achinte, Adolfo (comp.), *Textiendo textos y saberes. Cinco hilos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad*, Colección Estudios (Inter)culturales, Popayán, Editorial Universidad del Cauca, 2006.
- Archivo Central del Cauca -ACC-, Fondo documental Colonia, eclesiástico. Signatura 7941, 1720, folios 1r y 1v, Popayán, Colombia.

- Brillat-Savarín, Anselmo, *Fisiología del gusto*, Traducción del francés por el Conde de Rodalquidar, Barcelona, Editorial Iberia, 1999.
- Castro-Gómez, Santiago, "Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la 'invención del otro'". En: Lander, Eduardo (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2005, pp.153-172.
- Díaz López, Zamira, *La ciudad colonial. Popayán: política y vida cotidiana (siglo XVI)*, Fondo Mixto para la promoción de la cultura y las artes del Cauca, Santiago de Cali, Facultad de Humanidades Universidad del Valle, 1996.
- Dobzhansky Coe, Sophie, *Las primeras cocinas de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Dussel, Enrique, "Eurocentrismo y modernidad (Introducción a las lecturas de Frankfurt)". En: Mignolo, Walter (comp.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El Eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*, Duke University, Ediciones del Signo, 2001.
- Fernández-Armesto, Felipe, *Historia de la comida. Alimentos, cocina y civilización*, Traducción de Victoria Ordóñez, Primera Edición, Barcelona, TusQuets Editores, 2004.
- Fischler, Claude, *El (h)omnívoro. El gusto, la cocina y el cuerpo*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1995.
- Goody, Jack, *Cocina, cuisine y clase. Estudio de sociología comparada*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1995.
- Hopenhayn, Martín, "El reto de las identidades y la multiculturalidad". En: *Pensar Iberoamérica*, Revista Digital de cultura, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, N° 0, Febrero de 2000.
- Khatibi, Abdelkebir, "Maghreb plural". En: Mignolo, Walter (comp.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*, Buenos Aires, Signo, 2001, pp.71-92.
- Lander, Edgardo, "Los derechos de propiedad intelectual en la geopolítica del saber de la sociedad global". En: Walsh, Catherine; Schiwy, Freya; Castro-Gómez, Santiago (eds.), *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar- Ediciones Abya Yala, 2002, pp.73-102.
- Maldonado-Torres, Nelson, "La topología del ser y la geopolítica del saber. Modernidad, imperio, decolonialidad". En: Schiwy, Freda, (des)colonialidad del ser y del saber (videoes indígenas y los límites coloniales de la izquierda) en Bolivia, Cuadernillo 1, Buenos Aires, Ediciones del Signo and Globalization and the Humanities Project, Duke University, 2006, pp.63-130.
- Martínez, Aída, *Mesa y cocina en el siglo XIX. Colombia*, Bogotá, Editorial Planeta, 1990.
- Mignolo, Walter, "Diferencia colonial y razón postoccidental". En: *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*, Bogotá, Instituto Pensar/Centro Editorial Javeriana, 2000.
- No-boa Viñán, Patricio, "La matriz colonial, los movimientos sociales y los silencios de la modernidad". En: Walsh, Catherine (ed.), *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial. Reflexiones Latinoamericanas*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Ediciones Abya Yala, 2005

- Prakash, Gyan, "Los estudios de la subalternidad como crítica post-colonial". En: Rivera Cusicanqui, Silvia; R. Barragán (comps.), *Debates Post Coloniales. Una introducción a los estudios de la subalternidad*, La Paz, Editorial historias, 1999.
- Quijano, Aníbal, "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina". En: Castro-Gómez, Santiago; Guardiola Rivera, Oscar (eds.), *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1999.
- Rodríguez Fajardo, Sulma Xyomara, "Caliente no más", *la acción de comer dentro de la cultura guambiana*, VIII Congreso de Antropología en Colombia, Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Antropología, Bogotá 5, 6 y 7 de diciembre de 1997. Disponible en: <http://www.colciencias.gov.co/seiaal/congreso/Ponen16/RODRIGUEZ.htm>
- Sotomayor Tribin, Hugo Armando; Mahecha Rubio, Dany; Franky Calvo, Carlos Eduardo; Cabrera Becerra, Gabriel y Torres Leguizamo, María Lucía *La nutrición de los Nukak una sociedad amazónica en proceso de contacto*, VIII Congreso de Antropología en Colombia, Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Antropología, Bogotá 5, 6 y 7 de diciembre de 1997.
- Walsh, Catherine, "Las geopolíticas de conocimiento y colonialidad del poder. Entrevista a Walter Mignolo". En: Walsh, Catherine; Schiwy, Freya; Castro-Gómez, Santiago (eds.), *Indisciplinar las ciencias sociales*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Ediciones Abya Yala, 2002a.

prohibido prohibir lo kitschpe

Huilo Ruales Hualca*

producción ecuatoriana

- 1 -

¿Pero qué le pasó al último vástago de la familia Quishpe, aquella de San Antonio de Encalado, terruño ubicado al fondo, a mano izquierda de Guamoto, donde el frío del Chimborazo no besa sino que muerde? ¿Qué ocurrió con el sobrino de los Apugllón que tienen su chacra bien sembrada, un digno elenco de animales, incluido un cuarteto de vacas lecheras, una casa a colores con pinta de barco de medio calado, dada la conjunción y yuxtaposición de mediaguas? ¿Pero qué pito le tocó a este muchacho que en su etapa imberbe vendía ajos y más tarde billeteras, gafas y correas y, más tarde, zapatos ambateños en las ferias de los pueblos aledaños? ¿Qué vuelco sufrió su espíritu para que un día cualquiera, sin avisar ni pedir permiso a nadie, por las puras y santas, como llevado por el mal, como aupado por el diablo, se le ocurriera estrellarse contra los cristales?

- 2 -

Pero vamos por partes, como dicen que decía Jack el destripador. Cabe reconocer que este muchacho fue vacunado con aguja de vitrola, razón por la que tenía el gusano de la música desde que era un escolar ecuatoriano. Su familia y sus allegados recuerdan que los fines de semana y los días festivos se desataba como un trompo a punte canto y baile, y amorío prematuro. Ya para la edad de la conscripción era un pato de toda boda o bautizo o festividad, puesto que era músico y cantante, y hasta se le había dado por hacerse un nombre con algunas piezas musicales brotadas de su puño y letra, dedicadas a las gracias y desgracias materiales o amatorias del terruño. Todo eso, claro, con la infaltable alusión a la bebida, aguabendita para las penas y las alegrías del corazón. Tecnofolkloreandino, en suma.

* Narrador y poeta. En los ochentas integró el Taller de Literatura de la Casa de la Cultura Ecuatoriana dirigido por el novelista Miguel Donoso Pareja. Fundador del colectivo La pequeña Lulupa y del grupo literario Eskeletra. Los cuentos de Ruales se han traducido al francés y alemán.

- 3 -

Qué es eso de tecno-folklore-andino, pregunta la damita. Pues, señorita, es lo mismo que la tecnochicha o la tecnocumbia o, como yo lo bautizo en este momento para no complicarme la vida, tecnoandina. Música chola posmoderna. Música andina *underground*. Melaza de música que no es solamente para el oído sino para el cuerpo entero y de carambola para el alma. Nada que ver con la música rokolera, tan tristonera, tan para cantina, tan recontraespecializada en asuntos amatorios, tan directa a la vena entre amigos y tan llena de infidelidades sobre todo femeninas, ya que los varoncitos siempre han sido unos santos. En cambio, la tecnochicha o tecnocumbia o tecnoandina es música que se te pega empezando por los ojos. Música que necesita de tarima bien holgada, a fin de que las chicas de la coreografía bailen a gusto, sin codearse ni ponerse el pie, sin escatimar movimientos impúdicos ni dejar de exhibir sus encantos gracias a la mezquindad generosa de sus minifaldas y minichalecos y minitodo. Alegría erótica tan saludable en los pueblitos andinos tan dedicados al rito, al viento, a la zozobra. No se diga cuando el campesino, porque así de dura es la vida, se desprende de la tierra y termina perdido en el cemento, la estridencia y el espanto de ese monstruo comegente que

Música chola posmoderna. Música andina *underground*. Melaza de música que no es solamente para el oído sino para el cuerpo entero y de carambola para el alma.

se llama ciudad. ¿Qué otra música alcanza y sobra para cantar y bailar -puesto que hay que sacudir el cuerpo- el sufrimiento ante la pobreza o la nostalgia ante la familia fragmentada a causa de la migración?

- 4 -

Claro que muy poco de eso lograría la tecnoandina si no estuviera navegando a sus anchas en el siglo 21. Cada pieza se empapa, se baña y por poco se ahoga en música electrónica, desde luego andina -lo que antes brotaba de la magia de pingullos y zampoñas-, intercalando como hebritas de arcoíris un sinfín de melodías latinoamericanas y, por qué no, ciertas chispas, que a veces tienen más de burbujas, del mero rock. Neta evidencia de que la globalización se ha tomado no solamente el esmog metropolitano sino también el aire puro del páramo. Además, como toda música que se precie de actual, la tecnoandina no estaría satisfecha ni completa si careciera del videoclip. O, dicho en otras palabras, videokitsch. Así es que no te lo pierdas, si quieres ver una cuajada, muestra del barroco andino posmoderno, allí tienes los videos tecnoandinos: textos tan de la tierra, como decir de la mata a la boca, bailarinas frescas y carishinas, íconos religiosos lentejuelados, animales propios

en paisaje propio y efectos especiales que convierten la realidad en un sueño tipo algodón de azúcar a colores.

- 5 -

Pero volvamos al último de los vástagos de la familia Quishpe Apugllón. Su nombre ya sonaba en Guamate, en las otras parroquias de Chimborazo, y un trío de sus piezas musicales se oían en ferias y fiestas de otros puntos del callejón andino. Dicho en otras palabras, todo iba bien para el muchacho con nombre de pez inteligente. Incluso disfrutaba ya la satisfacción de haber creado, y con su respectivo videoclip, *La oveja*, *El gallito bandido*, *El delfincito*, *Cuando me vaya*, *Cuaya huay*, piezas que evidencian su fidelidad al terruño. Piezas salpicadas de tristura, humor y vitalidad, un ejemplo de constancia creativa y buen encaminamiento de sus ambiciones artísticas. A decir verdad, ninguna de estas modestas piezas tenía las agallas requeridas para convertirse en *hit*. Tampoco el muchacho, que a esas horas aún estaba en sus cabales, no tenía para nada tales pretensiones. Pero, así es la vida, el 13 de diciembre de 2006, sin pedir permiso a nadie y casi sin saberlo, amaneció en YouTube.

- 6 -

Nata, Tuli, Kris, vengan a ver esto, putakénota. Karkajadotas. No puede ser, karkajadotas colectivas, de dónde salió esta güebada, karkajadotas. Repítele, repítele, loko. Karkajadotas. Aló, Kefue Nuti, entra en el youtube, ya te puse el

link. Hola, Kata, mira lo que te puse en el link. Kiubo Sebas, métete en el yutube. Las karkajadotas se multiplican. Las entradas se multiplican, se expanden, salen del país y dos meses más tarde, aupado sobre todo por sus mismos destructores, el video termina siendo visto por más de un millón de personas.

- 7 -

Después del caguederisa, cada karkajiento se encierra en su habitación, se clava ante la compu y se repite el videoclip *Torres gemelas*, sin carcajada alguna, sin la menor sonrisa. Después, doblándose como jockey en la última vuelta, abre el espacio *Comentarios*, se apropia del teclado cual novelista en trance o, más bien, cual enajenado con metralla en el estreno de *El caballero de las tinieblas*.

- 8 -

"... Engendro mal formado, tienes una mierda de voz, no sabes bailar, eres ridículo, tus canciones son una porquería, no sabes rimar, cantas a las desgracias, te vistes como pordiosero, en vez de música haces comedia, haces quedar mal al país. Jajaja, todos se burlan de este cholo miserable/patético, semejante grado de bestialidad no tiene comparación, esto solo puede ser producto de la ignorancia y la imbecilidad/ Andate a ser albañil, mitayo cara de verga/ Alguien me dice por qué permitimos que esta gente siga respirando/ Yo soy tu patrón, tú eres el indio/ Maten a este indio payaso hijoeputa/ Maldita sea, por culpa de Delfín Quishpe todo mundo cree que la gente de Ecuador somos así/

Desde mi concepto antropológico del hombre, puedo decir con claridad que... maten a este hijo de puta antes de que tenga alguna cría/ Por culpa de indios como vos piensan que este país esta lleno de indios/ ¿Te demandaron por escándalo público en la prisión de maricones que estabas?/ Hasta tu apellido lo dice todo, eres indio..."¹

- 9 -

El odio es la otra cara del miedo. ¿Miedo a qué? ¿Al espejo? ¿A la oscuridad? ¿Al exceso de luz, esa que se filtra en nuestros intersticios y camina debajo de nuestros zapatos y se encarama en nuestras uñas azules? ¿Miedo a que, en efecto, todo sea cierto dentro de nosotros? ¿Miedo a que no seamos ciertos de tan ciertos que somos? ¿Miedo del secreto a voces? ¿O dolor del dedo con el que solemos tapar el sol?

- 10 -

La globalización está en todas partes y sí se la puede ver y hasta tocar. Ella nos ha dotado de alas y, a su vez, nos ha atado la pata a la pata del diablo. Entre paréntesis, damita, caballero, no deje de viajar por la Sierra ecuatoriana. Así tendrá la ocasión de ver, en el tramo Riobamba-Azogues, la belleza del paisaje andino salpicado de suntuosas casas, todas muertas, abandonadas, desoladas, picoteadas por las gallinas y mordidas por la mala yerba. Mansio-

¹ Citas tomadas de los comentarios sobre el video del Youtube de Delfín Quishpe titulado Las Torres Gemelas: <http://www.youtube.com/watch?v=NecoBo0BhEk>. Son alrededor de 38.000 comentarios de indole racista.

nes inverosímiles que no son sino el símbolo del sueño imposible: el retorno del héroe que las ha financiado. El retorno triunfal de los migrantes campesinos. El feliz cabo de la madeja que empezó con una punta envenenada: el viaje clandestino a manos de la mafia, a través de Centroamérica, hasta ingresar en el callejón del terror mexicano, que es la travesía en tren rumbo a Estados Unidos. Ruleta rusa que dura semanas, de la que uno que otro campesino sale vivo y entra indocumentado a Estados Unidos. Eso significa que el Sueño Americano se halla más allá de la Muerte. Que, precisamente, para los campesinos es el Más Allá.

- 11 -

En cuanto a alas, la globalización nos ha acercado el mundo hasta tal punto que por fin en algo nos parecemos a Dios: ahora gozamos, aunque también sufrimos, de ubicuidad. A través de Internet por poco ya podemos, cuerpo a cuerpo, amarnos o matarnos. Ahora, todos podemos estar al mismo tiempo en el mismo sitio. Por eso, también en Guamote y sus contornos, se pudo ver en vivo y en directo, al igual que en París o Teherán o Bangladesh, la hecatombe lenta, apocalíptica, supraprofecta como una sinfonía del terror, de las Torres Gemelas disolviéndose igual que dos cubos de azúcar en unas gotas de agua.

- 12 -

Total, el Delfín hasta el Fin, con su *Torres Gemelas*, topó el cielo nunca imaginado ni soñado y hasta el sol de hoy su videoclip ha sido visitado por más de nueve millones de internautas. Todo un milagro que más o menos nació así: Delfín Quishpe, músico campesino inquieto, singular, atrevido, con olfato, a la manera de los poetas, más que ver intuyó en esa catástrofe mundial una alucinante metáfora del mal contemporáneo que aqueja a su pueblo: el éxodo hacia las metrópolis, causa directa de la fragmentación irreversible de la familia y la comunidad. De allí que, en la canción, las torres del mito occidental se convierten en polvo, llevando en su vientre al ser amado. Metáfora del sistema depredatorio inherente a la migración.

- 13 -

Nada hubiese sucedido con la canción y videoclip -muestra excelsa del *kitsch* technoandino- si aquel acontecimiento que sacudió al planeta, del que también forma parte el mundo campesino, no fuese narrado desde su prisma cultural: **1.** Lenguaje español gestado desde el quichua. **2.** Alusión y cuestionamiento a Dios por haber permitido tal tragedia en la que perece el ser amado. **3.** Vestimenta campesina -sombrero, botas, zamarro- globalizada y singularizada en su propio concepto *kitsch*. **4.** Como fondo e ineludible cosmos la presencia del

campo. **5.** Uso explícito del orgullo identitario ecuatoriano. **6.** Ocupación del espacio estético y comunicacional propio del mundo campesino: abierto, dadivoso, ilimitado, barroco, yuxtapuesto, ritualístico. Para contratos llamar al 032952680 o al 093148076, sobre fondo de hecatombe. Y, para cerrar, el eslogan de oro: Delfín hasta el Fin.

- 14 -

Así como entró de pronto en el escenario yutubesco, el inquieto y anacobero Delfín Quishpe, entrará de pronto en el olvido. Sin embargo, quedará como una leyenda, para nada musical, por haber tocado el nervio preciso. Por haber pulsado accidentalmente la tecla que abre el cofre en el que duermen plácidamente los reptiles identitarios. Pues ha bastado que un campesino se arroge el derecho de usar con sus códigos propios un acontecimiento mundial, para suscitar una estremecedora reacción de racismo, xenofobia, odio capaz de encender sentimientos genocidas, complejos peludos como tarántulas, fragilidad identitaria, miedo, mucho miedo. Y, por otra parte, más bien en el ámbito internacional, un sentimiento de burla y desprecio -racismo bonachón, a la final, que suele ser el más execrable- hasta en el ámbito televisivo y de grandes festivales.

**El odio es la otra cara del miedo.
¿Miedo a qué? ¿Al espejo? ¿A la
oscuridad?**

Como si Delfín Quishpe y su cultura campesina, a través de su música tecnoandina, fuese la expresión de un mundo sumido en la ridiculez, la torpeza, la inferioridad.

- 15 -

Pero Delfín Kitschpe no se arredra por nada. Su ímpetu de cholo *underground*, halagado por su rotunda fama y robustecido por su alegre inocencia, más bien le ha conducido hacia adelante, aunque implementando una fórmula demasiado simple: tomar otros acontecimientos mediáticos del mundo para convertirlos, por arte de su magia, en éxitos. Por ahora le funciona la elemental trampa. Pero pronto ocurrirá lo que es inevitable: dejará de producir el efecto excepcional, tremebundo, humorístico que ha suscitado sin

Su ímpetu de cholo *underground*, halagado por su rotunda fama y robustecido por su alegre inocencia, más bien le ha conducido hacia adelante ...

habérselo propuesto con su tema *Torres Gemelas*. Lo demás es autoplagio. A su vez, la conmoción racista, violenta, denigrante y triste se irá flaqueando y flaqueando. Quién sabe, el cofre de los reptiles no vuelve a ser clausurado y nuevos delfines nos van enseñando lo que la enseñanza y la sociedad nos han soslayado: que lo maravilloso de este horrible mundo es su incontenible mestizaje. Que la mezcla de culturas y razas enriquecen y otorgan mayor belleza a la

especie humana. Que lo mejor de nosotros proviene precisamente de nuestro mestizaje. Ha sido buena cosa, en suma, que nos haya ocurrido el Delfín hasta el Fin. A la final, su singularidad, su humor y su inocencia muestran la fuerza de nuestro campesino: su autenticidad.

filosofía y emergencia social

la trayectoria intelectual de arturo andrés roig*

Marisa Muñoz**

américa latina

Ramón Plaza: A mí lo que me interesa es que me digas cómo se ve desde una Filosofía Latinoamericana esa contradicción que yo veo entre eticidad y moralidad que me parece algo realmente dramático.

Arturo Roig: El asunto, para verlo más claro, tendríamos que ponerlo en su elemento, hay que verlo como uno de los tantos procesos de objetivación, es decir, como un problema social. Y si decimos social, decimos conflictivo. Lo que le interesa a la Filosofía Latinoamericana es contribuir de modo crítico a la construcción de una eticidad que no sea expresión de los que detentan el poder en una sociedad en la que rige la dominación y la explotación –sin olvidar, por cierto, la dependencia– sino que surja más que del poder, de las necesidades.

R.P.: ¿Pero estás a contrapelo de lo que está pasando! ... ¿Entonces de lo que se trata es de una moralidad de la protesta en contra de una eticidad del poder?...

Buenos Aires, Utopías del sur, 1991¹

¿Quién fue Arturo Andrés Roig?

Repasemos brevemente algunos momentos de la biografía intelectual de este pensador y filósofo argentino. Fue profesor de Filosofía en la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza-Argentina), desde 1959 hasta 1975. En este último año se vio obligado, junto a su familia, a dejar el país y la cátedra por la persecución política ocurrida durante el gobierno de María Estela de Perón y la gestión del Ministro de Educación Oscar Ivanisevich en Argentina. Unos meses más tarde se produjo en su país el golpe militar con consecuencias trágicas. Unos años antes del exilio, entre 1973 y 1974, ocupó el cargo de secretario académico de la Universidad Nacional de Cuyo, gestión

* En memoria de Arturo Andrés Roig (Mendoza-Argentina, 1922-2012). Extractos de este artículo fueron publicados en la *Revista Veintitres*, Buenos Aires, 9 de mayo de 2012: <http://veintitres.infonews.com/nota-4687-cultura-Hasta-siempre-ilustre-maestro.html>

** Dra. en filosofía, docente de la Universidad Nacional de Cuyo e investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), y del Instituto de Filosofía Argentina y Americana de la Facultad de Filosofía y Letras, UN Cuyo, Mendoza-ARGENTINA. Ha publicado numerosos artículos en revistas y capítulos de libros. Editora del libro, *Repensando el siglo XIX desde América Latina y Francia. Homenaje al Filósofo Arturo Andrés Roig* (Colihue, 2009) y autora de *Macedonio Fernández filósofo. Le sujet, l'expérience et l'amour* (L'Harmattan, 2012).

¹ Extractos de diálogos, en A.A. Roig, *Rostro y filosofía de nuestra América*, Buenos Aires, Una Ventana, 2011, pp. 281-282.

desde la cual impulsó cambios sustanciales en la organización de los saberes en la Universidad y particularmente en la Facultad de Filosofía y Letras, en el marco de una pedagogía participativa alentada por ideales democráticos.

Residió un breve tiempo en México y luego en Ecuador, país en el que se quedará hasta 1984. Se lo llegó a llamar “el más argentino de los ecuatorianos” y “el más ecuatoriano de los argentinos”. Su hija, Elisabeth, rememorando los años del exilio ecuatoria-

no nos dice: “Su espíritu inagotable y su profundo compromiso con el Ecuador lo llevaron a construir los *Esquemas para una filosofía ecuatoriana* (1977), texto primero, indicio de su amor por este país, que disparó un afán de revalorización de lo propio en los pensadores ecuatorianos”²

También fundó y dirigió el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y numerosos libros y proyectos fueron fruto de esta etapa: *Psicología y Sociología del pueblo ecuatoriano* (1979), *Humanismo ecuatoriano en la segunda mitad del siglo XVIII* (1982); *El pensamiento social de Juan Montalvo* (1984); *La utopía en el Ecuador* (1984) y colabora en la reaparición de la señera *Revista Historia de las ideas* (1984).

Arturo Roig no abandonó [...] la decisión de seguir pensando desde un compromiso ético-político los desafíos que supone una filosofía crítica.

A su regreso a la Argentina fue restituido en su cátedra por vía judicial. En 1986 asumió la Dirección del Centro Regional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas de Mendoza dependiente de CONICET, en el que será fundador y Director del Instituto de Ciencias Humanas Sociales y Ambientales, y de la Unidad de Historiografía e Historia de las ideas. A partir de 1986 creó el Seminario Permanente de Filosofía e Historia de las ideas, que por su producción se convirtió en un referente de estos estudios contemporáneos.

Su mesa de trabajo, a meses de esperar cumplir sus 90 años, quedó repleta de proyectos: la reedición de su Platón, en el que un prólogo sin terminar no fue más que una expresión de sus diálogos inacabados con el maestro griego; un texto que integraría una edición en España de la obra de su padre Fidel Roig Matons, catalán republicano, pintor y músico, de quien heredó hábitos austeros y una especial sensibilidad ante el mundo de la cultura.

Estaba empezando a organizar el tercer tomo de la literatura mendocina, sistematizando materiales que había logrado reunir en perseverantes jornadas en la Biblioteca San Martín y en diarios mendocinos del siglo XIX y XX; había separado también, textos sobre Rousseau,

pues pensaba coordinar un dossier en la revista mendocina *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las ideas*. También estaba corrigiendo la traducción de su libro *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano* que será publicado próximamente en Francia.

Asimismo, dos proyectos de largo aliento estuvieron presentes en este último tiempo: escribir sobre Manuela Sáenz y las lecturas ilustradas de la época, y su libro *Cabalgando con Rocinante*, del cual existe un plan de trabajo y algunos capítulos escritos. Una de las secciones está dedicada a trazar genealogías tales como: “Desde Demócrito hasta el Popol Vuh”, “Desde Lilyth hasta Rigoberta Menchú” y “Desde Rousseau hasta el Che Guevara”.

Se puede advertir, en lo que apenas es una enumeración de proyectos, la inmensa pasión que lo sostuvo hasta su partida y que cualificó, sin lugar a dudas, sus modos de transitar los caminos de la filosofía.

Horizontes de un pensamiento crítico

La conversación entre el escritor y poeta Ramón Plaza y el filósofo Arturo Roig que colocamos en el epígrafe de este trabajo, transcurre en 1990, ambos habían regresado en 1984 de su exilio en el Ecuador. Como sabemos, la década del 90 se abrió con la radicalización del pensamiento neoliberal y la proliferación de discursos en torno a la defunción del sujeto, de las utopías, de lo político y del

cambio social. Ramón Plaza murió en 1991, “Quizá su corazón no soportó al menemismo, –escribió Silvina Frieri– quizá lo ‘mató’ el hecho de haber visto, a través de sus anteojos culo de botella, cómo los regímenes comunistas caían unos detrás de los otros, o estaba cansado de tanto hombre que se vende, que se rifa, que se ofrece”.³ En el 2002 apareció el libro de Arturo Roig gestado en estos años, *Ética del poder y moralidad de la protesta*, tomando el título de éstos diálogos con Ramón Plaza.

Arturo Roig no abandonó, ni en esos años que mencionamos ni en otros aún más peligrosos en los que se jugaba la vida, la decisión de seguir pensando desde un compromiso ético-político los desafíos que supone una filosofía crítica. Los filósofos, pensaba, no tienen un sitio privilegiado en la construcción de lo real, por ello, la teoría debe ir acompañada de la crítica, en cuanto toda teoría es una forma de mediación respecto de la realidad, pero no refleja directamente las cosas mismas. Esta conciencia de la mediación y el poner el acento en los modos de objetivación, más que en los productos de esas objetivaciones, hizo que se distanciara de hacer una filosofía de la cultura y de mitificar el papel del filósofo. En todo caso, si pudiéramos poner una denominación a su tarea, diríamos que está relacionada con la reconstrucción de una “antropología de la emergencia”.

No tuvo temor de enunciar ciertas palabras prohibidas, tanto desde las acade-

² Conversaciones con Elisabeth Roig.

³ “Un recuerdo para el poeta Ramón Plaza, a 15 años de su muerte”. Poesía en estado de conversación, Diario Página 12, Lunes, 23 de enero de 2006.

mias como desde las formas ideológicas que fue adoptando el capitalismo a partir de la globalización neoliberal. Nos referimos al rescate de las categorías de sujeto, alienación, humanismo, vistas en el marco de nuestra propia historia, pero sin perder de vista otras que son como una especie de bisagra para la reflexión: tal es el caso de la categoría de “condición humana” que conlleva dentro suyo otras no menos importantes, como las de existencia, cuerpo, mundo, lenguaje.

En ese empeño de elaborar y proponer categorías filosóficas articuladas a una historia social fue produciendo, en su trayectoria intelectual, una especie de enriquecimiento semántico de sus propios conceptos. Estamos pensando en las nociones de “sujetividad”, “*a priori* antropológico”, “función utópica”, “universo discursivo”, “moralidad de la protesta”, “civilización y barbarie”, las que lejos de quedar constreñidas en su significación se fueron actualizando tanto desde una apertura a la historicidad como desde sus intereses teóricos.

La categoría de “*a priori* antropológico” que aparece desplegada en su libro *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano* (1981), es un ejemplo de lo que venimos diciendo y es, a nuestro entender, uno de los ejes sobre el que se articuló su obra. Su construcción conceptual puede remitirnos a la lectura y diálogos críticos sostenidos con filósofos como Kant, Hegel, Spinoza y Marx, junto con las referencias a Platón y otras escuelas de la antigüedad como las de los estoicos, cínicos y epicúreos. Aquellos, le proporcionaron claves de interpretación para sus indagaciones sobre

nuestra historia de las ideas, en donde aparecen pensadores latinoamericanos como Juan B. Alberdi, Simón Rodríguez, José Martí y José Carlos Mariátegui, por nombrar algunos de los más frecuentados en sus escritos. Pero esto, sin dejar de tener en cuenta que los autores mencionados aparecen convocados por Arturo Roig en la medida en que pueden contribuir a responder a sus propias interpelaciones y proposiciones teóricas.

La “voluntad de fundamentación” que recorre sus escritos no olvida lo complejo de la constitución de los sujetos sociales y lo obliga a tener cierta vigilancia respecto de las tendencias a esconder o sustancializar a los sujetos. La dimensión antropológica, que es recuperada en sus elaboraciones filosóficas, se afirma a partir de la historicidad, es decir, de la capacidad de creación de propia historia por parte de los actores sociales en su autoafirmación y emergencia. La formulación de un “*a priori* antropológico” así como la de un “nosotros/as” remite a sujetos empíricos en el marco de una “ontología social” que se cuida permanentemente de no caer en ontologismos como meras máscaras ideológicas. Así, para Roig, los modos de “ejercicios de sujetividad” se darán inevitablemente mediados por los lenguajes, por los discursos, por la corporalidad, atravesados por las tensiones entre “ser” y “deber ser” presentes en la sociedad que remiten a un hacerse y un gestarse de esos sujetos, que no podrán entenderse sin la matriz social que los constituye.

Pero, si la cuestión del sujeto y las formas de *sujetividad* ocuparon un lugar central

en su obra, la categoría de sujeto no se disolvió con la crítica sino que la fuerza se centró en mostrar su complejidad, denunciando, de igual forma, tanto la construcción trascendental de la misma como su negación u ocultamiento en la fragmentación, desde la cual pasó de ser sujeto a transformarse en “sistema”. No hay sujetos absolutos –nos dirá Roig– ni abstractos, ni ideales. En este sentido, la “sujetividad”, en tanto construcción categorial nos devuelve a los “sujetos situados”, cuyas voces se enuncian en el discurso pero no de modo transparente.

Así, como hemos señalado la importancia de la categoría de sujeto en su obra, también debemos decir que no quedó afuera la problemática de la “sujetividad”, que en determinado momento pareció ser desplazada por la exigencia de la constitución de un “yo social”. Los procesos de liberación, dentro de los cuales Roig quiso entrever las formas de emancipación, los leyó como expresiones de emergencia en las que el “yo” se resiste a ser pensado como mera individualidad. La emergencia, en este sentido, no niega lo subjetivo sino que necesariamente lo incluye. Pensemos en la pasión, el amor, la emoción, el sentimiento, como horizontes de vida presentes en los ejercicios subjetivos. No hay una praxis real y completa si se escinde lo subjetivo de lo subjetivo. Vivir la vida plena, para nuestro filósofo, no es sólo posible sino que es un derecho, un ejercicio que todos y cada uno de nosotros y nosotras podemos llevar a cabo en medio de las contingencias de la vida.

Lo que Roig denominó como una moral de la emergencia en su libro: *Ética del poder y moralidad de la protesta* (2002), surgido, como lo hemos señalado, en la fragua de esos conflictivos años de nuestro país, se vinculó al rescate de una moral que no puede desconocer la conflictividad social desde la cual emerge parte de un enfrentamiento entre lo subjetivo y lo objetivo, revelándose como una protesta contra el ejercicio del poder. El esfuerzo de Roig se encaminó a rescatar la *sujetividad* como un modo de expresión, de emergencia, frente a situaciones opresivas y deshumanizadoras. Los ejercicios de la *sujetividad-subjetividad* han sido puestos en juego en distintos momentos de nuestra historia como expresión y respuesta contra las diversas formas de alienación de los seres humanos y como afirmación de la dignidad en tanto necesidad esencial.

Denunciar las políticas epistémicas que están a la base de todo planteo ético-moral, fue una tarea que Arturo Roig emprendió sin dejar que la presencia de los sujetos sea negada desde instancias teóricas que esconden intereses ideológicos, tales como la apelación a una naturaleza humana, el planteamiento de una ética del deber, las falsas contraposiciones entre universalistas y comuni-

El esfuerzo de Roig se encaminó a rescatar la *sujetividad* como un modo de expresión, de emergencia, frente a situaciones opresivas y deshumanizadoras.

taristas, entre otras contraposiciones estériles, que sólo pueden contribuir a la desocialización de la moral.

Roig interpeló los conflictos actuales con profundidad y compromiso: el impacto de la globalización neoliberal, las políticas del capitalismo en su fase actual, así

... profundizó en el marco de nuevos procesos sociales, políticos y culturales que acontecieron en la Argentina y en América Latina.

como también la construcción de una democracia participativa, la problemática del género, el lugar de la sociedad civil, en suma, el divorcio entre el derecho y la justicia. Indudablemente su obra inacabada, se ubica en un rescate del ser humano como sujeto moral ponderando los momentos de emergencia.

Si hacemos un repaso histórico podríamos decir que en la década del 70, asumió una decidida posición filosófica y política en clave liberacionista. Su pionero y creativo trabajo en el campo de la Historia de las ideas, iniciado en la década del 60 y continuado de modo ininterrumpido, se articuló y profundizó en el marco de nuevos procesos sociales, políticos y culturales que acontecieron en la Argentina y en América Latina. Esta instancia puede ser enunciada como el pasaje de una filosofía entendida como teoría de la libertad al planteo de una "filosofía de la liberación", luego formulada desde una teoría y crítica del pensamiento latinoamericano. No fue

menor el esfuerzo dedicado a la reforma de estudios universitarios que corrió paralelo a la elaboración de una nueva doctrina pedagógica participativa, afín al espíritu de la Reforma de 1918 y a la pedagogía de origen krausista de fuerte presencia en Mendoza.

La renovación de la historia de las ideas y de la historiografía filosófica de esta etapa se configuró con la lectura crítica de los presupuestos de la filosofía hegeliana de la historia, y el rescate

de la problemática de la alienación en clave histórico-social. En este sentido, las lecturas del filósofo argentino Carlos Astrada y del francés Henri Lefebvre fueron fundamentales, no sólo por su crítica a las consecuencias de la filosofía hegeliana, sino por el redescubrimiento de los *Manuscritos económicos filosóficos de 1844* de Carlos Marx y la concepción antropológica que éstos suponían.

La crítica radical a las "filosofías de la conciencia", contempló la tarea de ampliación teórica y metodológica en el ámbito de la historia de las ideas y la filosofía latinoamericana que propuso Arturo Roig, dentro de la que podemos señalar algunos momentos: la incorporación del análisis de lo ideológico en el discurso filosófico y el intento por correlacionar el "discurso filosófico" con el "discurso político"; la investigación de la narrativa desde la problemática de la cotidianidad y la equiparación entre literatura fantástica y discurso político; el análisis de la filosofía de la historia des-

de el punto de vista de una teoría de la comunicación; la propuesta de una teoría del discurso junto a la elaboración de la categoría de "universo discursivo" y la incorporación de la problemática de los "discursos referidos"; la ampliación de las funciones del lenguaje y la identificación de la función epistémica o fundamentadora del discurso; el análisis de la "función simbólica" y la propuesta de una simbólica latinoamericana; la identificación de la "función utópica" del discurso; las categorías sociales, su naturaleza y su función de ordenación semántica del universo discursivo; el problema mismo de la constitución de una historia de las ideas con sus alcances teóricos y epistemológicos, así como la búsqueda de una definición de la Filosofía latinoamericana.

De hecho, todas las instancias señaladas fueron estudiadas mayormente en los grandes pensadores latinoamericanos del siglo XIX y dieron lugar a una nueva e inédita revisión de nuestras ideas desde marcos filosóficos renovados. Su teoría del sujeto y de la subjetividad, de la que ya hemos dado cuenta, junto a los trabajos de una filosofía práctica planteada en términos de una "moralidad de la emergencia" en América Latina, ha dejado suficientemente argumentada la inescindible relación de la filosofía con un marco ético y político.

La filosofía tal como la entendió y la ejerció Arturo Roig es parte de un compromiso vital y se nutre del deseo de liberación. Su pensamiento y ma-

gisterio fecundo se evidenció en la producción de nuevas reflexiones y creaciones. En este sentido, su obra es un impulso para pensar y para comprometernos en un horizonte común de dignidad humana.

Obras del autor⁴

Esquemas para una historia de la filosofía ecuatoriana, Quito, Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1977 y 2^o ed. corregida y aumentada, Quito, Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1982.

Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano, México, FCE, 1981 y "2^a edición: Buenos Aires, Una ventana, 2009.

Filosofía, Universidad y filósofos en América Latina, México, UNAM Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, (Colección Nuestra América 4), 1981.

El pensamiento social de Juan Montalvo, sus "Lecciones al Pueblo", Quito, Ed. Tercer Mundo, 1984.

El Humanismo ecuatoriano de la segunda mitad del siglo XVIII, Quito, Banco Central del Ecuador, Corporación Editora Nacional, 2 tomos (Colección Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, 18 y 19), 1984.

Bolivarismo y filosofía latinoamericana, Quito, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Colección Ensayos, 2), 1984.

⁴ La bibliografía que se detalla no es exhaustiva.

La utopía en el Ecuador, Quito, Banco Central del Ecuador y Corporación Editora Nacional (Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, vol. 26), 1987.

Hernán Malo González. *Escritos filosóficos*. Selección de textos y estudio introductorio por Arturo Andrés Roig, Quito, Corporación Editora Nacional y Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1988.

Narrativa y cotidianidad. La obra de Vladimir Propp a la luz de un cuento ecuatoriano. Reimpresión, Quito, CIESPAL, Departamento de Publicaciones de la Editorial Quipus, 1991.

Rostro y filosofía latinoamericana, Mendoza, EDIUNC, 1993 y 2º edición: Buenos Aires, Una Ventana, 2011.

El pensamiento latinoamericano y su aventura, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 2 tomos, 1994 y 2º edición ampliada y revisada: Buenos Aires, Ediciones El Andariego, 2007.

La universidad hacia la democracia. Bases doctrinarias e históricas para la constitución de una pedagogía participativa, Mendoza, EDIUNC, 1998.

Ética del poder y moralidad de la protesta. Respuestas a la crisis moral de nuestro tiempo, Mendoza, EDIUNC, 2002.

e debate por la perspectiva decolonial

Alex Schlenker*

Resumen

Este ensayo sistematiza los aportes de autores que reflexionan desde una perspectiva decolonial sobre la modernidad-capitalista y sus implicaciones. El punto de partida para el entrelazado de estas reflexiones surge al entender a la modernidad como un proceso y un discurso eurocéntrico y occidental, concebido para implantar un modelo civilizatorio a nivel global. Se revisan algunos conceptos centrales del llamado *pensamiento decolonial* como son: colonialidad, patrón de poder, interculturalidad, sociogénesis, entre otros, y se propone un marco teórico y metodológico para abordar la representación de género, clase y etnia.

Palabras clave: capitalismo, modernidad, colonialidad, decolonialidad, representación.

Abstract

This essay systematizes the contributions of authors who reflect on capitalist modernity and its implications from a decolonial perspective. The starting point for interweaving these reflections emerges when we understand modernity as a eurocentric and western process and discourse, designed to implement a civilizatory model globally. We review some core concepts of *decolonial thinking*: coloniality, power pattern, interculturality, sociogenesis, among others, and propose a theoretical and methodological framework to address the representation of gender, class and ethnicity.

Keywords: capitalism, modernity, coloniality, decoloniality, representation.

* Escritor, traductor y experimentador audiovisual. Se desempeña como investigador y docente de teoría y creación de la imagen; Candidato doctoral en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad Andina Simón Bolívar. Ha coordinado las publicaciones *Desenganche* (editado y publicado por el colectivo La Tronkal y AECID) y *Fronteras y Bordes* (a ser publicado por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes de la PUCE-Quito). Es autor de ensayos y artículos publicados en Colombia, España, Alemania, EEUU y Ecuador. Desde hace varios años mantiene importantes diálogos con varios de los miembros del llamado Grupo Modernidad-Colonialidad-Decolonialidad, especialmente con Walter Mignolo, Catherine Walsh y Ramón Grosfoguel con los cuales lleva adelante varios proyectos.

colonialidad

Breve nota introductoria

Si bien es cierto que la teoría y el conocimiento sobre *lo teórico* que el campo académico persigue es de enorme centralidad en la actualidad, no es menos cierto que, asumiendo un lugar crítico que busca pensar/pensarse en perspectiva decolonial, el ámbito de lo teórico no puede ser asumido como un fin en sí mismo. Ello equivaldría a un juego perverso en el que “la teoría por el placer de la teoría” nos alejaría de las posibilidades significativas y potenciales que la teoría debe desarrollar y asumir para aportar nuevos elementos de juicio que deberán servir para descolonizar la vida de todas las posibles formas de dominación que el capitalismo del sistema-mundo moderno ha desplegado históricamente sobre el ser humano. Es por ello que las reflexiones del presente ensayo son pensadas desde un lugar específico: la triangulación *memoria-imagen-relato* con la que busco vertebrar mi proyecto epistémico¹ (teórico/artístico), articulador de mis investigaciones y mis procesos creati-

vos-estéticos en torno a la imagen como fuente visual para mirar el pasado². Me interesa entonces pensar al intelectual no como un faro cuya luz guía el camino de otros, sino como una suerte de bisagra que, al articular determinados elementos, facilita/media la creación de un diálogo que genere nuevos sentidos y alcances en la pregunta por un acontecimiento que, desaparecido en el tiempo, deja apenas unas huellas.

Este ensayo busca sistematizar y “conectar” los aportes de algunos de los autores de la llamada “Perspectiva decolonial”³ para quienes la modernidad debe ser entendida como un proceso/discurso eurocéntrico y occidental que busca implantar un modelo civilizatorio globalizado y globalizante que se manifiesta en una *colonialidad* entendida por Nelson Maldonado-Torres como “un patrón de poder que [...] se refiere a la forma como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí, a través del mercado capitalista mundial y de la idea de raza”. Según Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Frantz Fanon y Ai-

mée Césaire, esta colonialidad construye modos específicos de dominación y explotación, frente a los cuales se vuelve impostergable generar elementos significativos para abordar la pregunta que formula Catherine Walsh “¿Qué saber, qué hacer y cómo ver?” lo (inter)cultural desde lo periférico/intersticial/popular –como lo entienden Enrique Dussel, Walter Mignolo y Adolfo Albán-. ¿Cómo poner en diálogo estos aportes para desarrollar un marco teórico crítico y metodológico que permita abordar de manera crítica –significativa y creativa– la representación de género, clase y etnia?

La primera parte se centra en analizar cómo entienden Chukwudi Eze, Immanuel Wallerstein y Enrique Dussel las políticas de nombrar y clasificar al otro que a través de determinados procesos históricos ha ido desarrollando la modernidad-capitalista del sistema-mundo. La segunda parte pretende hacer una revisión crítica de los aportes que ofrecen Frantz Fanon y Aimé Césaire al debate de la clasificación racial al tiempo que sugiere un entrecruzamiento entre etnia y género a partir de los aportes de Keisha-Khan Perry. La tercera sección del presente ensayo busca desarrollar las posibilidades epistemológicas y metodológicas para *pensar-actuar* desde los Estudios culturales una *estética-visual-otra; una aproximación que se nutre de los aportes de Wallerstein, Mignolo, Walsh y otros autores*. Finalmente, la última sección del texto busca agregar al actual

debate en torno al arte contemporáneo la pregunta por la colonialidad inscrita en la figura del curador.

Teniendo en cuenta que el *curador* se ha tornado en la actualidad en una figura que opera desde diversas formas de la colonialidad (del ser, del poder y del saber) serán revisados los planteamientos teóricos y metodológicos que aportan Maldonado, Ángel Rama, Rodolfo Kusch, Adolfo Albán para re-pensar el ámbito de “lo curatorial” en la experiencia estética.

I. Perspectivas frente a la diferencia

El modelo de producción capitalista (de cualquiera de las etapas históricas del capitalismo) se basa inicialmente en la *diferencia* como motor del proceso de producción y, por ende, de acumulación. Tal diferencia obliga al sujeto *racializado y subdesarrollado*⁴ (el excluido, el subalterno, quien habita la zona del no-ser, el marginal, el periférico, el no-blanco, no-europeo, no-humano) a tomar las oportunidades que el capitalismo le ofrece (educación, sistema democrático, carrera laboral, etc.) para superarse-ascender en la escala social. Una ilusión disfrazada de diálogo amparada en “la ausencia de obstáculos jurídicos para la **movilidad individual** entre las categorías de clase” (Wallerstein, 1998:95). Dussel aclara que ese diálogo propuesto por la Modernidad, no “era un ‘diálogo’ simétrico, era de dominación, de explotación,

¹ Román de la Campa propone el concepto “epistémico” como el entrecruzamiento dialéctico entre el conocimiento y la representación/estetización del mismo (De la Campa, 2006).

² Las reflexiones del presente texto surgen frente a una serie de imágenes de archivo y en diálogo con los debates teóricos de perspectiva decolonial de las últimas décadas. En tal virtud me centraré aquí más en la cartografía teórica que intento desarrollar que en las imágenes mismas, las cuales abordo extensivamente en otros textos; ver por ejemplo: Alex Schlenker, “Epistemologías de frontera: la filosofía mesoamericana como «paradigma-otro» para el análisis de la representación fotográfica de género”, en Diego Falconí y Mauricio Zabalgoitia (eds.), *La subalternidad revisitada: América Latina en la encrucijada subjetiva*, PROSOPOPEYA, Revista de Crítica Contemporánea No. 7, Valencia-Barcelona, 2010-2011; y Alex Schlenker, *Cartografía visual del poder: el retrato de la Ibarra semiperiférica y sus relaciones sociales de poder/producción* en Alex Schlenker (coord.), *DESENGANCHE, visualidades y sonoridades otras*, Quito, Ediciones La Troncal, 2010.

³ Parte de este artículo surge de los ensayos escritos en el marco del Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad Andina Simón Bolívar, 2009-2014.

⁴ Para Wallerstein y Myrdal “racismo y subdesarrollo son fenómenos del mundo moderno” (Wallerstein, 1998:91).

de aniquilamiento” y, por lo tanto asimétrico. Para el autor las asimetrías de dominación se daban en dos instancias: a) en el plano mundial la **cultura occidental**, metropolitana, eurocéntrica dominaba y pretendía aniquilar todas las culturas periféricas; b) en las culturas poscoloniales escindidas internamente entre los grupos vinculados a los imperios de turno (élites “ilustradas” que daban la espalda a la ancestral cultura local) y la mayoría popular afincada en sus tradiciones, y defendiendo lo propio contra lo impuesto desde una cultura técnica, económicamente capitalista.

El segundo impulso de la relación de producción de tipo capitalista es la aparente **movilidad social** entre las clases/estratos/grupos sociales: Wallerstein revisa en *Impensar las Ciencias Sociales* las ideas de Gunnar Myrdal en torno a una posible movilidad social: “su **posición social** en el mundo puede transformarse siempre y cuando [los subalternos] aprendan las habilidades necesarias para actuar de ciertas maneras que son las que explican los grandes beneficios otorgados a los grupos de mayor jerarquía” (Wallerstein, 1998:97). **Diferencia** y **oportunidad** son las dos instancias ordenadoras de la Modernidad capitalista. En Myrdal y en Wallerstein la diferencia es entendida como aquello que constituye el racismo y el subdesarrollo y por ende ordena la escala

Dussel aclara que ese diálogo propuesto por la Modernidad, no “era un ‘diálogo’ simétrico, era de dominación, de explotación, de aniquilamiento” y, por lo tanto asimétrico.

social en la que “siempre hay un grupo o grupos en la parte inferior [pues] **racismo** y **subdesarrollo** constituyen un mismo **dilema**” (Wallerstein, 1998:98).

Para Dussel la **Modernidad** es occidental y eurocéntrica e “inicia con la *invasión* de América por parte de los españoles. Se trata del “despliegue y control del “sistema-mundo” en sentido estricto y la “invención” del *sistema colonial*, que durante 300 años irá inclinando lentamente la balanza económica-política a favor de la antigua Europa aislada y periférica” (Dussel, 2005:17). Dussel elabora así un modelo que supone una *exterioridad relativa* a un centro de poder ordenador, clasificador y excluyente; una exterioridad habitada por “esas culturas universales, asimétricas de un punto de vista de sus condiciones económicas, políticas, científicas, tecnológicas, militares, [que] guardan entonces una alteridad con respecto a la propia Modernidad europea” (Dussel, 2005:17).

Así, la **diferencia individual**, aquella que clasifica a unos individuos sobre otros por el color de su piel, las facciones de su rostro o la manera de relacionarse con la naturaleza, da paso a una **diferencia de regiones** inicialmente **y de naciones** más tarde. El sistema-mundo se erigirá a través de un poder colonial inscrito en “el propio **sistema histórico**: un proceso que consiste en mantener gente

afuera mientras se mantiene gente **adentro**.” (Wallerstein, 1998:92)

Esa diferencia es abordada desde diversas aproximaciones por distintos autores y autoras. En Chukwudi Eze la diferencia es sistematizada en una **jerarquía** elaborada desde un poder blanco y eurocéntrico que, desde la razón instrumental moderna, crea una *raciología* que interpreta la capacidad intelectual, las conductas (hábitos de trabajo, expresiones como la melancolía, el humor, etc.) y la moral a través de una **clasificación geográfico-racial-cultural** que determina el potencial para constituirse en sujeto pensante a partir de “la habilidad de pensar [Denken] y desear [Willen]” (Chukwudi, 2001:207). Chukwudi descifra y critica así los pilares de la razón moderna a través de la cual Kant construye la jerarquía de las civilizaciones apoyado en dos elementos universalizados por el pensamiento eurocéntrico: “el **lenguaje** y la **sociedad** son característicos de la humanidad civilizada” (Chukwudi, 2001:213). La aproximación de Chukwudi apunta hacia una crítica sobre la idea kantiana del *lenguaje* como sistema signico escrito y la *sociedad* como la forma moderna-democrática de entender los modos de organización social. Culturas ágrafas y no-democráticas son lo opuesto al modelo occidental y ocupan los más bajos escalones en la escala social, cultural y moral. Esta primera idea se extiende en Kant –analizada por Chukwudi– en la idea de una correlación entre el color de la piel y el conocimiento y la estructura moral:

Kant clasificó a los ‘humanos’: blancos (europeos), amarillos (asiáticos), negros (africanos) y rojos (indios americanos). La geografía ‘moral’ estudia los usos y costumbres practicados colectivamente por cada una de estas razas, clases o grupos [los cuales presentan] diferencias en base a una habilidad presumiblemente racional o incapacidad de “elevarse” o educarse uno mismo en la humanidad partiendo, se podría agregar, del humilde ‘don’ o ‘talento’ originalmente ofrecido o denegado por la madre naturaleza a varias razas. (Chukwudi, 2001:223)

Esta idea de “**razas naturales superiores e inferiores**” será completada dos siglos más tarde con la noción de grupos culturales superiores e inferiores. Estos últimos incluyen a aquellos que “proviene de un grupo que de cierta manera está menos orientado al **pensamiento racional**, que es menos disciplinado en ética laboral, menos deseoso de logros educativos merecidos, [pero cuya] **posición social** en el mundo puede transformarse siempre y cuando aprendan las habilidades necesarias para actuar de ciertas maneras que son las que explican los grandes beneficios otorgados a los grupos de mayor jerarquía” (Wallerstein, 1998:97). La idea de un origen cultural de naturaleza inferior, en una suerte de estigma social y cultural inicialmente, pero ontológico finalmente, se complementa con el deseo de **fixar la cultura** por parte del poder folclorizante. Este ejercicio de dominación busca negar la “**riqueza cultural**” y reducirla a breves expresiones folclóricas suspendidas en el tiempo. Para Dussel, **descolonizar** es volver sobre esa “**riqueza cultural**” de la “exterioridad negada que renace”

[...] en el silencio, en la oscuridad, en el desprecio simultáneo de sus propias élites modernizadas y occidentalizadas. Esa "exterioridad" negada, esa alteridad siempre existente y latente indica la existencia de una riqueza cultural insospechada, que lentamente renace como las llamas del fuego de las brazas sepultadas por el mar de cenizas centenarias del colonialismo (Dussel, 2005:17)

Chukwudi examina con minuciosidad la manera en que Kant incluye en la clasificación el factor del clima en forma de una **geografía climática de la moral**: "Todos los habitantes de las zonas más calientes son, sin excepción, haraganes [...] el incitado poder de imaginación tiene el efecto de hacer que él (el habitante) a menudo intente hacer algo, pero el calor pronto pasa y el desgano vuelve a su antigua posición".⁵ De esta forma el ideal civilizatorio se completa con las jerarquías raciales, geográficas, físicas y climáticas, entre otras tantas, haciendo que lo **europeo** se convierta en la **matriz universal** de la civilización humana: "los otros son más o menos humanos o civilizados ('educable' o 'educado') en tanto se van aproximando al ideal europeo" (Chukwudi, 2001:226).

Se trata por lo tanto de un **ideal universal** en el espacio y en el tiempo. El desarrollo de la humanidad empieza fuera de Europa, pero es en ésta en donde, al llegar a su punto culminante, adquiere su real significado a través de una **ontología del ser superior** en razón y moral. La idea de progreso humano solo es posible en

cuanto se aproxime a lo europeo. La Modernidad temprana, aquella que para Dussel inicia en 1492, desemboca para Wallerstein en una Modernidad industrial capitalista, propia de "un mundo que está dedicado al progreso y que cree en él" (Wallerstein, 1998:104). Chukwudi advierte en esta formulación un **telos europeo** que pone en Europa la localización de la "esencia de la naturaleza humana", "aquello en lo que los bárbaros se deben transformar" (Chukwudi, 2001:242).

Si bien Chukwudi critica con mucho acierto la Modernidad concebida por Kant, las propuestas más concretas para descolonizar estas relaciones de dominación son las que proponen Wallerstein y Dussel. Para Wallerstein, uno de los pasos centrales para desplegar estrategias de **descolonización de las Ciencias Sociales** consiste en regresarle a la economía su condición de política (economía política y no economía del bienestar): "se imprimen cientos de libros y artículos sobre la **economía del bienestar** y se razona en términos de la '**utilidad**' individual [...] de una **filosofía hedonista** abandonada y de una filosofía moral utilitaria"⁶ y de re-pensar unas ciencias sociales que prácticamente han fracasado porque no pudieron "explicar el **racismo** y su **permanencia**; [ni] el **subdesarrollo** y su **permanencia**. Ni siquiera cómo y por qué llegaron a existir los **estados**, ni por qué hemos supuesto de manera implícita que todo estado tie-

ne una 'sociedad' y cada 'sociedad' un estado. Y un mundo de conocimiento que no puede explicar ese fenómeno clave, está destinado a enfrentarse a grandes dificultades" (Wallerstein, 1998:109).

Por el otro lado, frente a esos **mundos-otros** destruidos por la Modernidad eurocéntrica capitalista, Dussel plantea "reconstruir ese mundo desde una perspectiva **exterior**" negada; para ello propone un **diálogo transversal**

que apunte hacia una **utopía pluriversa** (¡no universal!), en la que los márgenes dialogan entre ellos sin la mediación del centro: "Transversal indica aquí ese movimiento que va de la periferia a la periferia. Del movimiento feminista a las luchas antirracistas y anticolonialistas. 'Las Diferencias' dialogan desde sus negatividades distintas sin necesidad de atravesar el "centro" de hegemonía" (Wallerstein, 2005). Esta idea de un **acercamiento sur-sur**, margen-margen debe apuntar, según Dussel, a re-construir su fundamento en la tradición cultural propia que debe ser estudiada a conciencia y profundidad: "Para resistir es necesario madurar. La afirmación de los propios valores exige tiempo, estudio, reflexión, retorno a los *textos* o los símbolos y mitos constitutivos de la propia cultura, antes o al menos al mismo tiempo que el dominio de los textos de la

La idea de un origen cultural de naturaleza inferior, en una suerte de estigma social y cultural inicialmente, pero ontológico finalmente, se complementa con el deseo de fijar la cultura por parte del poder folclorizante.

cultura moderna hegemónica" (Dussel, 2005:22).

De esta manera Dussel, acorde a su propia formación pluriversa como pensador, no niega determinados aportes de la cultura moderna, siempre y cuando estos, en un diálogo intercultural real no subsuman a la cultura original o propia. Ello implica que se reconozca el lugar histórico de cada una de las partes en diálogo, siempre recordan-

do la asimetría histórica que durante cinco siglos llevó a la pregunta que Dussel recoge así: "¿Cómo es posible imaginar un diálogo simétrico ante tamaña distancia en la posibilidad de empuñar los instrumentos tecnológicos de un capitalismo fundado en la expansión militar?" (Dussel, 2005:5) Cualquier diálogo (inter)cultural debe mantener en la memoria los procesos históricos que dieron paso a esa asimetría. Así, lo **transmoderno** debe jugar lo mejor de la cultura propia con lo mejor de la cultura moderno-europea, siempre y cuando aquello que se ha generado en una u otra cultura deje en claro las condiciones en las cuales dicho pensamiento se produjo. De este modo la Transmodernidad deja atrás la Modernidad en un ejercicio de "superación explícita del concepto de "Post-modernidad", que es todavía un momento final de la Modernidad" (Dussel, 2005:16).

⁵ Immanuel Kant citado en Emmanuel Chukwudi Eze, "El color de la razón...", p.226.

⁶ Myrdal en Wallerstein, *Impensar las Ciencias Sociales*, p.102.

II. Pensar desde la diferencia

Entre los más importantes aportes sobre lo *racial* están las reflexiones de dos pensadores afro-antillanos que han pensado lo *negro* desde el lugar del negro: **Frantz Fanon** y **Aimé Césaire**. Ambos autores coinciden en que **nombrar y clasificar al negro** es la invención de un *otro* diferente a quien enuncia: el blanco europeo. Para el invasor, destructor de la vida anterior a la expansión europea e impulsador de la esclavitud capitalista, el no-europeo es el bárbaro y portador del problema que debe enmendar, crecer, aprender; en pocas palabras, civilizarse. Un importante ajuste del lenguaje en Césaire hace que lo colonial sea llamado "*problema colonial*" (Césaire, 2006:13). Una precisión que recuerda en todo momento la **asimetría** implícita en el proceso de colonización y el desafío por asumir y confrontar tal condición de exclusión. El poder va así edificando una colonialidad cuyo discurso define al negro como el *otro* abyecto de la **Europa-moderna-occidental**, el centro de poder encargado de elaborar aquello que Aimé Césaire llamó la "*ecuación deshonestá*" del poder colonial:

Cristianismo =civilización / paganismo=salvajismo (Césaire, 2006:14)

La **Modernidad blanco-europea** es entonces, adicionalmente a la crítica anteriormente mencionada de Wallerstein y Chukwudi, una **Modernidad cristiana** que exige la superación de toda forma espiritual **no-cristiana**. Aun así, Aimé Césaire subvierte tal ecuación afirmando que el problema no está en el *sujeto co-*

lonizado, sino en el **colonizador-invasor** que actúa motivado por el afán de lucro, por lo que "**no coloniza inocentemente**" (Césaire, 2006:17). Para Aimé Césaire hay un gesto colonizador que empuja al aventurero y pirata y buscador de oro a extender endógenamente "la competencia de sus economías antagónicas a escala mundial" (Césaire, 2006:14), una idea que puede ser puesta en diálogo con el concepto *sistema-mundo* de Wallerstein.

Así Césaire transfiere la categoría de "salvaje" del colonizado al colonizador llamando a la invasión europea hacia el resto del mundo "**el proceso del ensavajamiento del continente**" (Césaire, 2006:14). Para Césaire no se trata de un problema unilateral: el colonizado tiene una cuota de participación, complicidad, tolerancia: "nos llamamos a nosotros mismos la verdad, que es una barbarie, pero la barbarie suprema, la que corona, la que resume la cotidianidad de las barbaries [...] antes que ser la víctima hemos sido su cómplice" (Césaire, 2006:15).

En Césaire surge una mirada crítica que advierte en el acto civilizatorio una **contradicción**. La colonización en aras de civilizar termina siendo un **acto no-civilizatorio**: "**Colonización**: cabeza de puente de la **barbarie** en una **civilización**, de la cual puede llegar en cualquier momento la pura y simple negación de la civilización" (Césaire, 2006:17). El civilizador pierde su civilidad y se torna en "incivilizado", pues "una nación que coloniza, una civilización que justifica la colonización y, por lo tanto, la fuerza, ya es una civilización enferma, moralmente herida" (Césaire,

2006:17). La crítica se profundiza cuando Césaire en otro texto, titulado "*Poetry and the political imagination*" ataca la presunción de *universalidad* que la civilización occidental clama representar. En lo no-europeo, no-occidental, no-moderno, no-blanco: "existe otra idea de lo universal" (Césaire, 2001). El conocimiento de la **matriz racional-moderna eurocéntrica y occidental** se basa en la clasificación de objetos/sujetos/especímenes, para elaborar a partir de estas clasificaciones afirmaciones con carácter universal.

El **naturalismo** -disciplina de las Ciencias Naturales del XVIII y XIX- desarrolló una serie de metodologías que seguían un orden "lógico": recolectar (atrapar, cazar, arrancar, etc.) -clasificar-nombrar-guardar-almacenar-archivar. La **fotografía** -un **dispositivo** tecnológico de la Modernidad decimonónica- tiene la capacidad de operar en estas cuatros "instancias naturalistas". ¿Cómo abordar y criticar desde Fanon esa idea del **ojo occidental** que clasifica a aquellos a los que luego intentará civilizar?⁷ Para Fanon, el negro nombrado por el blanco (así como él fue nombrado en París) se convierte en producto de la **sociogénesis** (superándose la creencia de un "**origen negro**" como lo veía la **ontogénesis** o de una "**herencia de lo negro**" como lo entendía la **filogénesis**), una **ontología del ser** construida socialmente desde el lugar del poder y en la que el negro siempre será un negro salvaje:

⁷ Frantz Fanon se refiere a la experiencia vivida del negro como una experiencia que -desde la sociogénesis- está atravesada por la mirada que nombra y fija: "Sucio negro! [...] el otro por gestos, actitudes, miradas, me fija [...]" (Fanon, 2009:111).

Cualquier diálogo (inter)cultural debe mantener en la memoria los procesos históricos que dieron paso a esa asimetría.

El europeo sabe y no sabe. Sobre el plano reflexivo un negro es un negro; pero en el inconsciente está, bien clavada, la imagen del negro-salvaje. (Fanon, 2009:114)

Para Césaire, la colonización clasificadora es señal de un proceso de **deshumanización** en ambas instancias, la del colonizado a quien el colonizador deshumaniza al negarle su condición de ser humano (Fanon lo llama la **zona del no-ser**) y la del colonizador, el cual, al deshumanizar pierde su propia condición humana:

[...] la colonización, repito, deshumaniza al hombre incluso más civilizado; que la acción colonial, la empresa colonial, la conquista colonial, fundada sobre el desprecio del hombre nativo y justificada por este desprecio, tiende inevitablemente a modificar a aquel que la emprende; que el colonizador, al habituarse a ver en el otro *la bestia*, al ejercitarse en tratarlo como bestia, para calmar su conciencia, tiende objetivamente a transformarse él mismo en *bestia*. (Césaire, 2006:19)

Frantz Fanon entiende el acto de ser clasificado y nombrado como una experiencia que se inscribe en el **cuerpo** del clasificado. Así, el negro no es negro, sino hasta que un blanco lo torne en negro a través de la palabra:

-¡Mira el negro!... ¡Mamá, un negro!...
-[...] No le haga caso, señor, no sabe que usted es tan civilizado como nosotros...

Mi cuerpo se me devolvía plano, descoyuntado, hecho polvo, todo enlutado en ese día blanco de invierno. (Fanon, 2009:114)

Césaire introduce aquí una nueva ecuación: *colonización = cosificación* (Césaire, 2006:20), el colonizado no es un sujeto, es tan solo un objeto clasificable, coleccionable. La clasificación es entonces de fácil interpretación y se convierte en un estigma indeleble afirma Fanon:

El negro es una bestia, el negro es malo, el negro tiene malas intenciones, el negro es feo, mira, un negro [...] (Fanon, 2009:114)

El cuerpo es al mismo tiempo receptáculo del *poder colonial* y resguardo de la *memoria*. Ante la pregunta esencial de *¿Por qué recordar?* Aimé Césaire aclara que “no se recuerda para revivir una sociedad muerta, sino para crear una sociedad nueva” (Césaire, 2006:25) capaz de confrontar de manera crítica el proceso de descolonización. El conocimiento no-europeo tuvo que dar paso al de origen europeo; así lo describe Fanon:

El desarrollo científico y tecnológico como “forma de progreso”, uno de los pilares de la Modernidad, ha ido naturalizando la idea según la cual los dispositivos de la mirada ... solamente reproducen la realidad tal cual como esta es.

Para asimilar la cultura del opresor y aventurarse en ella el colonizado ha tenido que dar garantías. Entre otras, ha tenido que hacer suyas las formas de pensamiento de la burguesía colonial. (Fanon, 1988:43)

Aimé remarca que “Europa y Occidente **NO** encarnan el respeto de la dignidad humana” (Césaire, 2006:38).

Me parece que, en aquellos proyectos en que se intenta abordar la relación entre imagen y acontecimiento pasado, los aportes de Fanon y Césaire, si bien son importantes herramientas conceptuales para mirar los procesos de **racialización**, no se centran mayor-

mente en los aspectos de género implícitos en los procesos de colonización. Fanon es probablemente quien más se aproxima al tema, aunque no con la profundidad que se esperaría. ¿Cómo situar entonces en este debate el tema de la **colonización de género** como jerarquía inter-relacionada con la de clase y de etnia?⁸

Un interesante complemento al respecto es el que desarrolla Keisha-Khan Perry en su texto “*Por una pedagogía feminista negra*

no Brasil: O aprendizado das mulheres negras em movimentos comunitários” (Perry, 2006). Perry describe la manera en la que las **experiencias concretas de mujeres negras** de Gamboa de Baixo sirven de base para desarrollar un pensamiento crítico que a la vez opera como **práctica política**, donde el movimiento de **barrio** que surge se convierte en el espacio pedagógico que recoge los saberes y tales experiencias. Un acumulado de vivencias y saberes que conforman un *aprender-haciendo en la lucha* por descolonizar la raza, el género y la clase al mismo tiempo: “para mujeres negras da Gamboa de Baixo, o movimento de bairro ofereceu-lhes o conhecimento necessário para o combate no racismo e ao sexismo inerentes as desigualdades de classe na sociedade brasileira” (Perry, 2006:181)

Una de las **estrategias centrales** es aprovechar las facilidades a su alcance en el barrio. Así, la experiencia de vida de mujeres negras se vuelve significativa y potencial cuando “suas casas tornam-se espaços de aprendizado individual e coletivo, seus bairros constituem-se em campos férteis para ampliar conhecimentos sobre a cidade e a nação em relação ao *apartheid* global que atinge mulheres negras em grandes proporções” (Perry, 2006:181). Queda claro que hay varias condiciones imbricadas en los procesos de colonización por parte del estado: **1) la condición de mujer, 2) de mujer-negra, 3) de mujer-negra-urbano-marginal**.

El saber que aquí actúa y se vuelve un arma de resistencia no es de tipo académico, sino un **saber cotidiano** de las

prácticas por sobrevivir a la exclusión, la discriminación, el acoso sexual, la marginalización, etc.:

As mulheres negras da Gamboa de Baixo continuam a tradição da diáspora negra ao utilizar a educação para gerar pensamentos críticos sobre o Estado e também como uma estratégia para intervenção revolucionária. Elas usam os conhecimentos do cotidiano para resistir as políticas de dominação no seu bairro, na cidade e no país. (Perry, 2006:179)

Esta forma de *pedagogía colectiva* logra transformar *experiencias de mujeres en el barrio* en *aprendizajes comunitarios* en torno a la **identidad de clase y de género**:

Ainda que as mulheres [...] não se mobilizem como “trabalhadoras domésticas”, ou ao redor de uma identidade singular de classe, suas atividades políticas iluminam a compreensão de como as demandas, práticas e experiências desse grupo avançam na luta política cotidiana e auxiliam no desenvolvimento do movimento comunitário. (Perry, 2006:179)

Se trata de **estrategias** de empoderamiento que les permiten a las mujeres negras desarrollar sus herramientas para confrontar las **políticas discriminatorias** del estado patriarcal brasileiro y mejorar sus vidas: “Um ‘movimento dentro do movimento’, o Grupo de Mulher e também um exemplo de como mulheres negras pobres tem trabalhado com o objetivo de adquirir ad ferramentas necessárias para combater as políticas discriminatórias do Estado e também melhorar suas vidas” (Perry, 2006:176). De esta manera **lo colectivo** se vuelve el espacio/la convivencia de formas de resistencia que, “desde abajo” generan un pensamiento crítico y ac-

⁸ Al analizar el discurso fotográfico que acompañó la construcción del ferrocarril ecuatoriano pude advertir una suerte de “cartografía de la diferencia” que jerarquizaba en el encuadre la clase, la etnia y el género (Schlenker, 2009).

tivo que interpela y confronta al estado blanco-patriarcal en favor de la vida.⁹

III. Los Estudios Culturales: hacia una estética-visual-otra

El desarrollo científico y tecnológico como “forma de progreso”, uno de los pilares de la **Modernidad**, ha ido naturalizando la idea según la cual los dispositivos de la mirada (la pintura y la fotografía inicialmente, el cine y el video posteriormente) solamente **reproducen la realidad** tal cual como ésta es. Tal presunción de **objetividad realista** desconoce/niega todo control político de las distintas subjetividades involucradas, convirtiendo a la imagen en un universal de verdad realista. Siguiendo estas ideas me interesa indagar los fundamentos epistemológicos que permitieron este desarrollo al interior de la Modernidad, para luego desarrollar algunos apuntes que permitan precisar qué tipo de **Estudios Culturales [Visuales] (EC-V)**, como los llama J.L. Brea quisiera desarrollar para mirar/criticar/subvertir la imagen.

Walter Mignolo ofrece en su texto *el desprendimiento* (Mignolo, 2008) una importante revisión de sus ideas centrales en torno a la Modernidad y su lado oscuro: **la colonialidad**. Para ello entra en diálogo con varios autores, entre ellos Dussel, Quijano y Wallerstein. Un punto de partida central para Mignolo es entender que la **Modernidad** es una

retórica naturalizada que fue enquistándose “como un proceso universal, global y punto de llegada [y que] oculta su lado oscuro, la reproducción constante de la colonialidad” (Mignolo, 2008:2). Un primer desafío es entonces entender la paradoja de **descolonizar** los distintos ámbitos de la vida desde una noción fronteriza en la que lo universal-occidental-eurocéntrico debe ser repensado desde lógicas-otras, desde nuestro lugar de la **experiencia de vida**. Mignolo establece en este texto una genealogía del pensamiento en perspectiva decolonial. Para ello describe el proceso mediante el cual Quijano irrumpe con el concepto de “colonialidad” inicialmente y “colonialidad del poder” posteriormente. Importante es en este ámbito el diálogo con Dussel quien propone reemplazar el término europeo de **emancipación** por el de **liberación**, el cual, vinculado a la filosofía desemboca en la llamada “**filosofía de la liberación**”. Mignolo demuestra con precisión de qué manera la colonialidad controla todos los ámbitos de la vida: “*La matriz colonial de poder es entonces una estructura compleja de niveles entrelazados:*

Colonialidad del poder

- Control de la economía
- Control de la autoridad
- Control de la naturaleza y de los recursos naturales
- Control del género y la sexualidad
- Control de la subjetividad y del conocimiento¹⁰

⁹ Ochy Curriel va más allá y habla de “subvertir” las estructuras patriarcales desde lo lésbico: ver su ponencia en el “X Encuentro Feminista de América Latina y el Caribe”. ALAI, realizado entre el 9 y el 12 de octubre de 2005 en Sao Paulo.

¹⁰ Walter Mignolo, *El desprendimiento*, p. 4.

No basta entonces con descolonizar aspectos aislados de la vida humana (clase, género, etnia, saberes, edad, etc.) si no se descolonizan los demás aspectos. Ello nos lleva al desafío de pensar unos **EC-V** que superen aquello que Wallerstein llama la “compartimentalización del conocimiento” que inicia con “las separaciones artificiales erigidas en el siglo XIX entre los reinos [...] de lo político, lo económico y lo social (socio-cultural)” (Wallerstein, 1995:83) y se extiende hasta la separación entre ciencias (sociales y naturales) y humanidades y artes, insinuando que el arte y la literatura sufrirían la misma incapacidad que la historia al no contar con “instrumentos que podían contribuir al estudio de dimensiones del pasado que estaban por debajo o detrás de las instituciones, ideas y acontecimientos históricos; instrumentos que el historiador no tenía: métodos cuantitativos, conceptos analíticos” (Wallerstein, 1995:46). Los EC a ser pensados y puestos en marcha no deben ser entendidos como una disciplina más en busca de una universalidad¹¹, sino como un **proyecto transdisciplinario** que, al poner en diálogo a distintos campos, experiencias, procesos, formas de entendimiento, produce un conocimiento específico, vinculado a experiencias concretas de vida en la periferia, en el *sur*.

Un proyecto pensado desde Latinoamérica, pero no limitado a esta región

puesto que “refleja entonces el interés de articular desde América Latina, en conversación con otras regiones del mundo, proyectos intelectuales y políticos que ponen en debate pensamientos críticos con el objetivo de pensar fuera de los límites definidos por el neoliberalismo y la modernidad, y con el propósito de construir mundos y modos de pensar y ser distintos” (Walsh, 2007:110). No se trata de plantear un “nacionalismo continental” que me gustaría denominar como *egocultura de lo latinoamericano* como es posible hallarlo en parte del pensamiento de Simón Bolívar: “Es una idea grandiosa pretender formar de todo el mundo nuevo una sola nación con un solo vínculo que ligue sus partes entre sí y con el todo. Ya que tiene un origen, una lengua, unas costumbres y una religión debería, por consiguiente, tener un solo gobierno que confederase los diferentes Estados que hayan de formarse”.¹² Esta idea no ataca la matriz de poder, la restituye en su esencia alterando tan solo la forma, dejando el fondo intacto.

El desafío no está en lograr competir y superar lo moderno-occidental que se asume como el “modelo civilizatorio”, sino en transitar *derroteros-otros* que restituyan la vida como el centro de la existencia. Lo que para Wallerstein se convierte en una necesidad de “repensar la Ciencia Social” (Wallerstein,

¹¹ Wallerstein critica la presunción universalista del sistema-mundo-moderno así: “La afirmación de universalidad [...] no puede faltar en la justificación de las disciplinas académicas: es parte de su institucionalización” (Wallerstein, 1995:53).

¹² Bolívar convierte a “América” en un universal, un ejercicio en el que la diversidad es subsumida a favor de un espacio geopolítico y culturalmente homogenizado (Bolívar, 1815:30).

1995:76) es para Walsh un desafío que consiste en **pensar/sentir/actuar** unas ciencias sociales/culturales-otras que cuestionen los lugares y sentidos de la Universidad y las ciencias sociales frente a la producción de conocimiento (universal); ello implica re-posicionar epistemologías, formas de pensamiento y de

conocimiento dentro de una *pluriversidad epistémica*, que actúen desde “lugares, que a la vez, pongan en debate, diálogo y discusión lógicas y racionalidades diversas” (Walsh, 2007:110), cuidando que las mismas no terminen atrapadas en las lógicas multiculturalistas que asumen a la cultura como algo estático/fijo.

El reto de pensar unos **EC-V** que indaguen en la mirada [fotográfica] y las relaciones de poder y dominación que la constituyen radica en plantear un *giro-visual-decolonial* en el que la imagen no sea depositaria y portadora del poder colonial, sino la herramienta de descolonización de “la matriz colonial, su construcción y transformación, lo que hace posible una organización socio-histórica identificada por el mundo moderno/colonial” (Mignolo, 2008:35). La mirada no debe reproducir y legitimar la matriz colonial como agente operativo del **sistema-mundo**, sino facilitar estrategias críticas para develar esta matriz colonial y su circulación. Crear imágenes debe pasar de ser una herramienta de la domi-

Descolonizar la mirada pasa por descolonizar el conocimiento y las formas como este es construido y transmitido por los guardianes del mismo: los intelectuales.

nación patriarcal-capitalista a ser un instrumento de desafío epistemológico que cuestione “el modelo newtoniano: **simetría entre pasado y futuro**, [donde] todo coexiste en el presente eterno” (Wallerstein, 1995:4) al que se refiere Wallerstein. Ello aporta elementos para elaborar una reflexión que pue-

de ser de gran utilidad como punto de análisis para abordar y desentrañar el lenguaje audiovisual y, de manera especial, el que corresponde a la fotografía histórica, sobre-entendida por la Modernidad decimonónica como “huella de lo real”.

Descolonizar la mirada pasa por descolonizar el conocimiento y las formas como este es construido y transmitido por los guardianes del mismo: los intelectuales. Ello se extiende al conocimiento de los dispositivos de la mirada. Los **EC-V** deben asumir el desafío de pensar un giro de lucha decolonial “haciendo ver de este modo la complicidad Modernidad-colonialidad como marco central que sigue organizando y orientando “las ciencias” y el pensamiento académico-intelectual” (Walsh, 2007:110). Para Wallerstein esto tiene su origen en Comte, para quien “la física social permitiría la reconciliación del orden y el progreso al encomendar la solución de las cuestiones sociales a “un pequeño número de inteligencias de élite” con educación apropiada” (Wallerstein, 1995:14). Las críticas de Walsh y Wallerstein apuntan a derrumbar las je-

rarquías del pensamiento académico/intelectual sobre un *pensamiento-otro* no originado o vinculado en la academia. Para Mignolo el conocimiento es un instrumento de colonización y:

[...] por lo tanto la descolonización implica la descolonización del saber y del ser (esto es, de la subjetividad) [puesto que] la descolonialidad gira el radar e invierte las éticas y las políticas del conocimiento. Las teorías críticas descoloniales emergen de las ruinas de los lenguajes de las categorías de pensamiento y de las subjetividades (árabe, aymará, hindi, créole en el Caribe, afrikaans, etc.) que han sido constantemente negadas por la retórica de la modernidad y la aplicación imperial de la lógica de la Colonialidad. (Mignolo, 2008:11)

Siguiendo la línea de Wallerstein, Dussel aborda en la idea de **Transmodernidad** –en la que se apelará a los aspectos que se sitúan “más-allá” (y también “anterior”) de las estructuras valoradas por la cultura moderna europeo-norteamericana y al mismo tiempo a lo mejor de la modernidad– que el intelectual crítico no está “atado” a los instrumentos modernos ya que no “es la Modernidad la que le impone al intelectual crítico sus instrumentos; es el intelectual crítico el que controla, maneja la elección de los instrumentos modernos que le serán útiles para la reconstrucción crítica de su propia tradición, no como sustancia fija” (Dussel, 2005:20). Walsh propone que los EC, en una suerte de “superación” de las formas modernas del saber

deben pensar en nuevos lugares dentro y fuera de la universidad. El *desprendimiento* en Mignolo implica que el colonizador abandone la lucha (lo que podríamos llamar “procesos de blanqueamiento”) por ser aceptado por el colonizador que lo niega para “que en lugar de hacer méritos para ser aceptado en la sociedad que los y las niega, optan por la trayectoria descolonial, esto es, optan por el desprendimiento en vez de la asimilación en inferioridad de condiciones, aunque pueden obtenerse algunos beneficios materiales” (Dussel, 2005:19).

El acento de esta problematización está en superar la capacidad de elaborar pensamiento occidental u europeo para ser aceptado como ser humano (una condición que no está garantizada), mientras que, desde un giro a reconocer (abrirse a) *lenguas-otras, lógicas-otras, pensamientos-otros* se estaría reconociendo la pluriversalidad. Ello implica advertir dos instancias: en primer lugar asumir el “giro epistémico decolonial”¹³ como posturas y acciones críticas frente al poder que clasifica y fija; en segundo lugar, reafirmar el lugar de uno como aquel en el que se desplegarán no los esquemas de la Modernidad-occidental, sino estrategias para recuperar desde y para el presente sensibilidades, posturas, actitudes, **experiencias-otras** silenciadas por “la ontología del pensamiento eurocentrado y, por lo tanto, imperial” (Mignolo, 2006:214).

¹³ Para entender el “giro epistémico decolonial” Mignolo sustituye el *cogito, ergo sum* “pienso, luego existo” por el “soy, luego pienso” (Mignolo, 2006).

Mignolo recalca la relación dialéctica entre Modernidad y colonialidad: “la colonialidad es constitutiva de la modernidad [...] la retórica de la modernidad y la lógica de la colonialidad son también dos caras de la misma moneda” (Mignolo, 2008:20) por lo que resulta fundamental pensar unos EC que operen en dos niveles: como razón y acción crítica frente a la Modernidad y como *plataforma epistemológica-otra* para desarrollar un giro decolonial/una descolonización frente a la colonialidad; resistencias “tan viejas como la colonización moderna misma [...] encuentran sus raíces en la respuesta visceral de los sujetos conquistados ante la violencia de la conquista, que invalida los conocimientos, formas de ser, y hasta la misma humanidad de los conquistados” (Maldonado, 2007:159).

IV. Re-pensar “lo curatorial” en la experiencia estética

En la región americana, la Modernidad y la colonialidad han sido desde la invasión de 1492 las instancias ordenadoras de la vida humana y sus distintas prácticas simbólicas, entre ellas las prácticas artísticas/estéticas que dan cuenta de aquello que Rodolfo Kusch llama la “vivencia del artista [americano]”. A partir de una clara diferenciación entre el *arte en América* (el de la *estética fallida*),¹⁴ el *arte americano* (portador de las posibilidades de una estética de lo ame-

ricano) y *el gran arte* (el arte del acto artístico), Kusch distinguirá entre el arte como **actividad de creación** y el **arte como actividad de producción**, situando así de manera sutil la pregunta central en torno a la práctica artística frente al mercado capitalista del sistema-mundo: ¿En qué momento un arte deja de **crear** para **producir**? La pregunta de Kusch se dirige hacia las formas y los contenidos que el arte aborda en un proceso que “implica polaridad, porque parte de la vida como absoluto y se traduce en una cosa incrustada en una sociedad” (Kusch, 2003:3).

Así el artista elabora el espejo con el que su colectividad se mirará. Dicho proceso implica el paso de la vivencia del artista (y su comunidad) hacia la cosa; un tránsito que fluye a través de la inclusión de **lo tenebroso** en la práctica de mirar-se y representar-se: el gran arte es una respuesta plástica que el grupo social se hace sobre sí mismo a través del artista quien hace “cuestionar al instinto colectivo su sobrevivencia” (Kusch, 2003:3). Las reflexiones de Kusch apuntan en última instancia al desafío de asumir el **lugar de creación** como un lugar de lo propio que le permita hablar al artista desde su experiencia vital y la de los suyos. Dicha práctica excluye mediación externa alguna, artista y comunidad están en diálogo directo. Quien buscará acceder al proceso/obra deberá hacerlo a través de la participación directa en la práctica/el acto de tipo artístico desde

¹⁴ Se trata de un arte trasladado desde Europa que, centrado en una estética del placer y de la forma, excluye lo amorfo y lo tenebroso, dos condiciones de lo americano. Esta estética es entonces para Kusch una “estética fallida”.

el lugar específico de la vivencia estética. Esta dinámica no dejaría lugar al apareamiento de una figura “traductora” como la del **curador**, quien intentará subrogarse la función de organizar y traducir la inentendible obra para el público.¹⁵

Al poner en diálogo las ideas de Kusch con las distintas críticas que me merecen la figura y función del curador de arte, propongo tres aspectos a ser analizados: a) la relación entre curador y “curado” (artista) bajo la sospecha de que en la misma subyace, entre otras, una nueva forma de la *colonialidad del ser*;¹⁶ b) la elaboración/construcción de propuestas temáticas por parte del curador que, al incluir en las exposiciones que propone y desarrolla, ciertos aspectos temáticos (bajo la lógica de una estética del placer y de la forma) excluye otros (lo tenebroso¹⁷ y amorfo); c) la interrupción de la relación directa entre artista y comunidad por la presencia mediadora-externa del curador que, amparado en una intelectualidad específica, traducirá al público aquello que el artista quiso decir.¹⁸

¹⁵ Tengo un especial interés en analizar la relación entre productores y consumidores de imágenes y las distintas instancias de colonialidad que se han ido inscribiendo en este ámbito. Estas indagaciones me han llevado a sospechar desde una postura crítica del curador, al que considero portador de un poder colonial que actúa en el ámbito estético/cultural. Me parece entonces fundamental desarrollar un debate teórico-metodológico que sea capaz de proponer estrategias para apuntar a lo que Mignolo llama “estética decolonial”.

¹⁶ En un sentido fanoniano, el curador ocupa la *zona del ser*, mientras el artista ocupa la *zona del no-ser*. La *colonialidad del ser*, concepto planteado por Walter Mignolo a mediados de los 90 como “la experiencia vivida por sujetos racializados y colonizados” se refiere para Nelson Maldonado, a la “experiencia vivida de la colonización y su impacto en el lenguaje” (Maldonado-Torres, 2007:129-130).

¹⁷ Kusch sostiene que “Lo tenebroso asoma en el (gran) arte porque fija y contiene una vida que había sido postergada o negada frente a lo social” (Kusch, 2003:3).

¹⁸ Esta mediación-colonial se inscribe en una nueva forma de colonialidad del saber en la que el curador atenta contra el *gran arte* como “respuesta plástica que el grupo social se hace sobre sí mismo a través del artista quien hace cuestionar al instinto colectivo su sobrevivencia” (Kusch, 2003:3).

Estos aspectos serán analizados con la ayuda de los aportes de otros autores como Adolfo Albán y Ángel Rama. Para Albán, a partir de la idea de una “imposibilidad ontológica” descrita por Fanon, subyace en la estética de la dominación colonizador-colonizado un sistema de presentación del otro representado por el pincel y la retina del colono, negando la posibilidad de autorepresentación o la mismidad del sujeto colonizado.

El **acto estético**, en tanto que práctica artística, puede/debe devenir en un:

[...] acto creador asumido como una práctica de-constructiva que nos lleve a desaprender, se convierte en la posibilidad de decolonizar nuestras mentes en la medida que podamos, de la mano de la pedagogía entendida como la práctica reflexiva del sentido del ser humano, expresarnos sin miramientos ni ataduras, sin restricciones ni apocamientos y logremos sacar a flote lo que nos constriñe el alma. (Albán, 2009:90)

El acto trasciende de esta manera lo decorativo y placentero, para convertirse en interrogante e interpelante del **dis-**

curso colonial. Para lograr esto, el artista y su comunidad de “lo artístico” (el colectivo que participa a su manera y forma vivencial de la experiencia estética) debe abordar dos estrategias: por un lado recuperar para sí **la experiencia de lo sensible (aiestesis)** y por el otro desmontar las distintas formas de dominación en torno al tiempo y la historia que el pensamiento eurocentrado han desarrollado sobre el pasado y el presente del sujeto colonizado, el cual, desde la perspectiva del colonizador estaba fuera del tiempo moderno: “maravillosa escisión ésta que localizaba en lo físico-territorial para la dominación y deslocalizaba en lo temporal para la exclusión” (Albán, 2009:86).

El curador contemporáneo es heredero directo del **intelectual** que surge en la *ciudad letrada* y cuya herramienta-arma más poderosa es el lenguaje críptico y excluyente que Rama define así: “la supremacía de la *ciudad letrada* se debió a que sus miembros ejercitaron la letra en un medio iletrado, donde la escritura como religión sustituta permitía ocupar sus lugares” (Rama, 1998:37). De esta forma el (críptico/excluyente) discurso curatorial busca ocupar el lugar del acto artístico. Cuando asistimos a una muestra, no contemplamos la mirada del artista, sino la del curador de la muestra. Una estrategia perversa de la **colonialidad del saber y del ser** que, a partir de la relación curador-curado, elabora una nueva versión

de lo que Maldonado describe como una “clasificación social vertical” en la cual se colocaba como superiores a la identidad de los conquistadores las mismas que fueron consideradas más cercana al ideal de humanidad. Así, en el arte de la actualidad, las reglas implícitas de quién es artista y quién no lo es, pasan por un “sistema simbólico en tanto red producida por la inteligencia razonante [que] instituye el orden a través de la mecanicidad de las leyes [del arte]” (Rama, 1998:38).

Desmontar al curador no pasa por sustituir su función por una más “incluyente” (recientes variantes de curadurías sugieren incluir al sujeto artista en la toma de decisiones), sino en repensar las necesidades/posibilidades de diálogo entre quienes participan en la experiencia estética a partir de una crítica histórica que recupere para la experiencia presente las formas históricas de *lo tenebroso y lo amorfo*. Mis esfuerzos desde la creación y la docencia intentan actualmente desarrollar un proyecto de investigación que indague por las formas de descolonización de la curaduría hacia una *Xuraduría*¹⁹ como forma crítica, ejercida por la colectividad de lo estético desde y hacia la misma comunidad y sus experiencias concretas. Buena parte de las actuales fórmulas curatoriales apuntan a una presencia cada vez mayor de la razón como forma de comprensión del arte, antes que como experiencia de lo sensorial. Así, el cura-

¹⁹ Abordo con más detalle el debate en torno a una posible *Xuraduría* en el texto: Alex Schlenker, “De la Curaduría a las xuradurías: [re]pensar en perspectiva decolonial lo curatorial en el campo del arte”, en Alex Schlenker (comp.), *Fronteras y bordes: los desafíos transdisciplinarios del arte contemporáneo*, Quito, PUCE-FADA-CAV, 2012b (en prensa).

dor deviene frecuentemente en un traductor que plantea procesos en los que develará aquello que la obra comunica; una traducción que atenta contra el acto de creación en sí. El mismo Deleuze cuestionaba, en su momento, la relación entre información y acto de creación, afirmando en 1987 que “la obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que hacer con la comunicación. La obra de arte, estrictamente, no contiene la mínima in-

... el curador deviene frecuentemente en un traductor que plantea procesos en los que develará aquello que la obra comunica; una traducción que atenta contra el acto de creación en sí.

formación. Por el contrario, hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia” (Deleuze, 1987:5). Se vuelve entonces necesario indagar por la colonialidad del saber y del ser al interior de buena parte de las instancias no-artísticas (museos, galerías, salones, bienales, curadores, museógrafos, etc.) que hoy en día acompañan al artista y en las que:

El arte deja de ser una experiencia que detona sensaciones en los sentidos, para pasar a ser materia de análisis de la razón como instrumento supremo del hombre moderno. El arte se vuelve entonces el capital simbólico de determinadas figuras,

entre las que habría que destacar al artista de artistas [...] el curador. [La crítica a su figura], lejos de ser una venganza del artista otrora no incluido en tal o cual evento, obedece a las posibilidades que pueden surgir cuando el artista asume la gestión de su obra y la respectiva exhibición por su propia cuenta. [No “en vez de”, sino “además de”]. Un modelo que no necesita imponerse como el correcto o ideal, sino como un modo otro de asumir el acto artístico y sus posibilidades de diálogo. (Schlenker, 2012a:47)

Los actuales debates en torno a las visualidades tienden cada vez más a poner en diálogo las aproximaciones artísticas con los análisis visuales hechos desde los estudios culturales. Un aspecto a ser tomado en cuenta en este tráfico de miradas es la necesidad de asumir una indagación crítica por la especificidad histórica (geo-socio-espacio-temporal...) del acontecimiento retratado. Para Albán resulta impostergable una denuncia contra la ausencia de contexto histórico en la mirada acrítica del pasado que la posmodernidad ejerce desde su apropiación estetizante de la historia. Una dinámica que desemboca entre otras, en la mirada folclorista que transita en los circuitos del arte global.

Desmontar las nociones occidental-modernas de **arte y artista** exige rearticular las nociones de lenguaje que buscan aprehender y describir la experiencia estética. Ello implica pensar al **artista** como una forma subalternizada del **hacedor de la experiencia estética**. Me pregunto si ¿La palabra “artista” no re-

sulta de una **heterogeneidad colonial**, entendida por Maldonado como “las formas múltiples de sub-alternización, articuladas en torno a la noción moderna de raza [clase, género y obviamente la de oficio: artista]” (Maldonado, 2007:133), en la que la modernidad-colonialidad subalternizó desde la **institución arte** la multiplicidad de hacedores de vivencias/experiencias estéticas? Deberemos buscar entonces una palabra que nos designe de mejor manera...

Bibliografía

- Albán Achinte, Adolfo, “Pintores indígenas y afrodescendiente: entre las memorias y las cosmovisiones”. En: Palermo, Zulma (comp.), *Arte y estética en la encrucijada decolonial*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2009.
- Césaire, Aimé, *Discurso sobre el colonialismo*, Madrid, Ediciones AKAL, 2006.
- Chukwudi Eze, Emmanuel, “El color de la razón. Las ideas de ‘raza’ en la antropología de Kant”. En: Mignolo, Walter (comp.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento*, Buenos Aires, Ediciones del signo, 2001.
- Curiel, Ochy, Ponencia en el X Encuentro Feminista de América Latina y el Caribe. ALAI, realizado entre el 9 y el 12 de octubre de 2005 en Sao Paulo.
- De la Campa, Román, “Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos, discurso poscolonial, diásporas intelectuales y miradas fronterizas”. En: Sánchez Prado, Ignacio M. (coord.), *América Latina: giro óptico. Nuevas visiones desde los estudios literarios y culturales*, Puebla, UDLA 2006.
- Fanon, Frantz, *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, Ediciones Akal, 2009.
- _____, *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Kusch, Rodolfo, “Anotaciones para una estética de lo americano”, en *Kenos: revista digital*, No. 1, Buenos Aires, 2003.
- Maldonado-Torres, Nelson, “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”. En: Castro Gómez, Santiago; Grosfoguel Ramón (eds.), *El giro Decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 2007.
- Mignolo, Walter, *El desprendimiento, retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, traducido por J. Romero, Caracas, Copia digital, 2008.
- _____, “El giro gnoseológico decolonial: la contribución de Aimé Césaire a la geopolítica y la corpo-política del conocimiento”. En: Césaire, Aimé, *Discurso sobre el colonialismo*, Madrid, Ediciones AKAL, 2006.
- Perry, Keisha-Khan, “Por una pedagogía feminista negra no Brasil: O aprendizaje das mulheres negras em movimentos comunitários”. En: Rodrigues Müller, Maria Lúcia; Pinheiro Paixão, Lea, *Educação, diferenças, desigualdade*, Brasil, Ministério de Educação, 2006.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.

- Schlenker, Alex, “Desobediencia artística: apuntes para una geopolítica-otra del arte”, en *Revista Katalizador* # 05, Quito, 2012a.
- _____, “De la Curaduría a las xuradurías: [re]pensar en perspectiva decolonial lo curatorial en el campo del arte”. En: Schlenker, Alex (comp.), *Fronteras y bordes: los desafíos transdisciplinarios del arte contemporáneo*, Quito, PUCE-FADA-CAV, 2012b (en prensa).
- _____, “Epistemologías de frontera: la filosofía mesoamericana como «paradigma-otro» para el análisis de la representación fotográfica de género”. En: Falconí, Diego; Zabalgoitia Mauricio (eds.), *La subalternidad revisitada: América Latina en la encrucijada subjetiva*, PROSOPOPEYA, Revista de Crítica Contemporánea No. 7, Valencia-Barcelona, 2010-2011.
- _____, “Cartografía visual del poder: el retrato de la Ibarra semiperiférica y sus relaciones sociales de poder/producción”. En: Schlenker, Alex (coord.), *DESENGANCHE, visualidades y sonoridades otras*, Quito, Ediciones La Tronkal, 2010.
- _____, “Retrato en blanco y negro de un tren liberal: fotografías del ferrocarril ecuatoriano 1905-1935”. En: Fernández, Sonia (comp.), *El ferrocarril de Alfaro: el sueño de la integración*, Quito, Corporación Editora Nacional, 2009.
- Wallerstein, Immanuel, *Abrir las ciencias sociales. Informe de la comisión Gulbenkian*, México, Siglo XXI, 1995.
- _____, *Impensar las Ciencias Sociales*, México, Siglo XXI, 1998.
- Walsh, Catherine, “¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales”. En: *Nómadas*, 27, 2007.

Páginas de internet

- Bolívar, Simón, *Carta de Jamaica*, 1815. Disponible en www.analitica.com/bitblo/bolivar/jamaica.asp
- Kelly, Robin, “Aimé Césaire, negritude & the Applications of surrealism”, en *Poetry and the political imagination*. Disponible en: www.lipmagazine.org, 2001.
- Deleuze, Gilles, *¿Qué es el acto de creación?*, Conferencia dictada en la cátedra de los martes de la FEMIS, Paris, 1987. Disponible en: <http://www.wokitoki.org/wk/1164/gilles-deleuze-que-es-el-acto-de-creacion>
- Dussel, Enrique, *Transmodernidad e interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación)*, México City, UAM-Iz., 2005. Disponible en: www.afyl.org/transmodernidad-interculturalidad.pdf
- Schlenker, Alex, *Hacia una memoria decolonial: breves apuntes para indagar por el acontecimiento detrás del acontecimiento fotográfico*, ensayo doctoral. Disponible en: <http://hasgapattform23.20six.co.uk/hasgapattform23/art/695056/HACIA-UNA-MEMORIA-DECOLONIAL-BREVES-APUNTES-PARA-INDAGAR-POR-EL-ACONTECIMIENT-O-DETRAS-DEL-ACONTECIM>
- _____, “El ‘Archivo rosales’: la memoria colectiva en imágenes fotográficas”, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Área de Historia. Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/7312951/Memoria-Colectiva-Fotografia-ASchlenker>

violencia simbólica y sexualidad

Resumen

La obra de teatro *Drag Queen "La Paca"* politiza el cuerpo a partir de la caricaturización y comprensión de la feminidad representada en un cuerpo masculino; su puesta en escena se vale de una serie de elementos escénicos que transgreden la visión del género y la visión dada por la reducción del sexo a su genitalidad, donde: el hombre es igual a pene, como vagina es igual a mujer. El *performance* desarrollado por estos artistas plantea dentro del proceso de representación una identidad oscilante que va de lo masculino, a lo femenino y viceversa, haciendo de esta representación una propuesta *Queer*.

Palabras clave: drag queen, queer, género, sexo, performance, kitsch, camp.

Abstract

The *Drag Queen* play "*La Paca*" politicizes the body by caricaturizing and understanding femininity represented in a male body; its staging

uses a series of scenic elements that transgress a gender vision and the vision given by the reduction of sex to genitality, where: man equals penis, as vagina equals woman. The *performance* developed by these artists proposes an oscillating identity within the representation process, going from the masculine to the feminine, and vice versa, making this representation a *Queer* proposal.

Keywords: drag queen, queer, gender, sex, performance, kitsch, camp.

Introducción

La transformación te hace convertir en otro ser humano. Dejas de ser por completo lo que tú eres para convertirte en una reina de la noche... en una Drag Queen
Daniel Moreno

El teatro *Drag Queen*¹ tiene su origen en el Ecuador en el año de 1999 y su primer escenario es el Café Teatro

* Comunicadora Social de la Universidad Central del Ecuador. Estudiante de la Maestría Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB- Ecuador) en el periodo 2012-2013.

¹ La historia del teatro *Drag* inicia a partir del siglo XIX, donde las mujeres eran excluidas de representar papeles en las obras teatrales y los hombres asumían este rol. Se encuentran antecedentes de esto tanto en la cultura griega como en la China, donde el transformismo de varón en mujer se daba siempre en el plano teatral o de festejo, pues el lugar de la mujer estaba en lo privado (hogar). "[...] la época de Shakespeare, cuando el actor masculino con rol de mujer debía estar *vestido como una chica* o *dressed as a girl*, de allí el acrónimo *drag*. El término *Queen* proviene del tipo de personajes que generalmente eran representados en los papeles femeninos, principalmente reinas y mujeres de la nobleza" (Calameo, s.r.2; énfasis propio). En la actualidad el personaje Drag no es una representación específicamente de homosexualidad, no necesariamente corresponde a una identidad sexual determinada, pero sí pone en escena una posición política frente a la sociedad y cómo ésta genera estereotipos y estigmas.

Dionisios.² Las obras que se presentan en este Café Teatro, específicamente los monólogos *Drag Queen* de Daniel Moreno, son la representación de su identidad, de su cotidianidad más íntima y cercana, sus historias narran la sobrevivencia en un contexto represivo y excluyente.

Este tipo de teatralidad es concebida por la sociedad como un área de degradación de la identidad heteronormativa, pues deconstruye el estereotipo tanto masculino como femenino provocando así diversos sentidos en torno a la concepción identitaria del ser varón o mujer. Esta manifestación, pone en escena a un personaje, quien a partir de la sátira abierta intenta crear conciencia, mostrando su propia realidad. Esta representación se da dentro de una sociedad marcada por un sistema de exclusiones hacia lo diferente, lo que no ha sido catalogado como comportamiento *normal*, denominándolo como *viciado, malo o enfermo*.

El presente artículo pretende hacer un breve acercamiento al mensaje de género de una de las obras *Drag Queen*, “La Paca”, entendiendo a esta como una expresión artística relegada de la cultura oficial;

pues la identidad de género, en la lógica heteronormativa,³ se basa en construcciones sociales de carácter binario asignadas a los individuos a partir de su genitalidad; estableciendo distinciones entre lo masculino y lo femenino a través de la adopción de roles y comportamientos sociales.

En principio, nuestros cuerpos están asignados por el diformismo sexual, por los atributos anatómicos diferentes de hombres y mujeres. De este modo aparentemente, la verdad del cuerpo se expresa desde la genitalidad.⁴ (Cosme, 2007:88)

Marcando así un entorno patriarcal-androcéntrico,⁵ que determina el ser varón y mujer de acuerdo a los roles biológicos de producción y reproducción, generando una genitalización de la identidad sexual. No obstante, existen manifestaciones de índole diversa que ponen en discusión el binarismo de dicha lógica heteronormativa, demostrando que el género es una construcción histórico-social introducida por las instituciones sociales, que en el desarrollo humano asignan roles preestablecidos tanto al varón como a la mujer.

En este contexto, el personaje *Drag Queen* –la reina de la noche– constituye una

transgresión expresada desde la politización del cuerpo y la desidentificación de su género, “normalmente” asignado, que consiste en el transformismo de lo masculino en alusión a lo femenino; dando lugar a una estética de la exageración, cuyas expresiones toman forma del arte escénico y el espectáculo.

Cuerpos binarios

Un personaje nocturno escondido detrás de los telones de un escenario teatral, lleno de colores y parafernalia, cuenta historias: la suya, la de los suyos, ese es el personaje *Drag Queen*, una reina de la noche. Una persona de sexo masculino que se viste con un “disfraz” y que actúa (performa⁶) –valiéndose de una serie de elementos tanto verbales como no verbales– la figura de un personaje reconocido como femenino.

Y qué es lo femenino y lo masculino, sino una construcción histórica-social que deviene en una serie de rasgos, y acciones cotidianas, que pueden mantener la rigidez en cuanto a su concepción, pero que de igual forma es:

[...] débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una repetición estilizada de actos [...] el género, al ser instituido por la estilización del cuerpo, debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generizado permanentemente. (Butler, 1990:297)

La sexualidad en la sociedad occidental ha sido introducida dentro de una lógica clasificatoria, donde el discurso médico atribuye el género dependiendo de los genitales, creando así un régimen de representación que mira la identidad sexual desde la lupa de la heterosexualidad obligatoria. Moore sostiene que “el género debe considerarse desde dos perspectivas: como construcción simbólica o como relación social” (McDowell, 2009:6). Es así que, uno de los lugares a partir de dónde se da la asignación de género es el parto, pues:

[...] al nacer la criatura, con la sola mirada de sus genitales, la partera o el partero dice y nombra a la vez: *es niña o es niño*. La palabra, el lenguaje es la marca que significa el sexo e inaugura el género. Y el resto de la vida de manera casi imperceptible se repite el ritual: cada persona reconoce a otra a través de la mirada de su cuerpo, de la escucha de su voz y constata que es una mujer o un hombre. (Lagarde, s/f:27; énfasis propio)

Es así que se da una sexualidad cerrada, que determina una lógica dual (hombre-mujer) construida y fortalecida desde el reconocimiento social, asignándole sentido a partir de su configuración simbólica, donde:

[...] a partir del momento de ser *nombrado*, el cuerpo recibe una significación sexual que lo define como referencia normativa inmediata para la construcción en cada sujeto de su masculinidad o de su feminidad y perdura como norma permanente en el desarrollo de su

² El Café Teatro Dionisios está ubicado en la Av. Manuel Larrea N14-52, entre José Riofrío y Feliciano Checa, en la ciudad de Quito, Ecuador. Este espacio fue adaptado como café teatro. Los elementos escénicos son creados de forma artesanal por su dueño y fundador; el lugar se divide entre la barra, el espacio para el público y el escenario donde se presenta la obra de teatro *Drag*.

³ Comprendiendo lo heteronormativo como “[...] la asimetría del sistema sexo/género el cual construye un discurso de ‘verdad’, que identifica lo hegemónico con lo auténtico y ‘natural’” (Cosme (et al), 2007:87).

⁴ “Los genitales se constituyeron históricamente en el símbolo que asigna un género biológicamente determinado a la diferenciación sexual” (Cosme (et al), 2007:34).

⁵ La lógica patriarcal-androcéntrica se refiere a la dominación de los patrones masculinos dentro de todos los ámbitos de la vida que han sido el resultado de una construcción histórico-social de asignación de roles y posiciones sociales en referencia al género: así el hombre es asignado a las cuestiones del poder, lo público –el afuera– y para la mujer queda en –el adentro– que representa la casa, las labores domésticas y el ámbito de lo privado.

⁶ El *performance* es un término anglosajón, cuya traducción al español trae consigo algunas dificultades; es relacionado con acción o representación, el hecho de actuar para crear un sentido o fortalecer los enunciados, siendo así: “[...] actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (Taylor, 2005:3).

historia personal [...] el género es una construcción simbólica y contiene el conjunto de atributos asignados a la persona a partir del sexo. Se trata de características biológicas, físicas, económicas, sociales, psicológicas, eróticas, jurídicas, políticas y culturales. (Lagarde, s/f:27; énfasis propio)

El cuerpo se vuelve en el espacio de representación de una “[...] teatralidad sexuada y como depositaria de categorías de percepción y de apreciación sexuantes” (Bourdieu, 2000:22). Se parte de los genitales para nombrar al hombre y a la mujer, asignándoles características que responden a la lógica de lo “normalmente” aceptado.

A partir del planteamiento de la genitalización se da una ruptura en la construcción de identidades sexuales, donde “[...] la no correspondencia entre genitalidad y práctica sexual representa una transgresión del sistema sexo/género históricamente dominante” (Cosme, 2007:89). Es aquí donde la práctica homosexual, lésbica, trans, inter, *Queer*, entre otras, adquieren un sentido de transgresión corporal e identitaria.

Basándose en el desarrollo regulado y controlado de la sexualidad, se construye una división del trabajo entre varones y mujeres, teniendo en cuenta su sexo y a partir de éste determinar roles

Un personaje nocturno escondido detrás de los telones de un escenario teatral, lleno de colores y parafernalia, cuenta historias, la suya, la de los suyos, ese es el personaje *Drag Queen*, una reina de la noche.

relacionados con la producción y reproducción, además del uso tanto del espacio público como privado.

Las sexualidades que están fuera de la lógica heteronormativa obligatoria⁷ son catalogadas como *periféricas* o *aberrantes*,⁸ construyendo así un discurso que censura lo diferente. En consecuencia “tener un género significa haber establecido ya una relación heterosexual de subordinación” (Butler, 2001:14) porque el patrón binario de identidad sexual es el que se impone como dominante en la sociedad, dicho patrón es el que nombra, domina y subordina a los otros tipos de sexualidades.

Si bien por un lado, el género se constituye como el lugar a partir de donde se da la noción de lo femenino y masculino a través de una gama de características y roles determinantes, es al mismo tiempo el lugar donde se deconstruyen y “desnaturalizan”⁹ esos mismos roles e identidades.

⁷ Entendiendo a ésta como un régimen de representación y control sobre los cuerpos, donde se mira al varón y a la mujer como entes complementarios dentro de lo afectivo y reproductivo, segregando así a las otras sexualidades que no cumplen con esta norma que parte de una lógica patriarcal, legitimada desde lo jurídico y lo social (familia, iglesia, escuela) para organizar el sistema.

⁸ Foucault se refiere a estas sexualidades como aquellas que salen de la lógica de la heterosexualidad obligatoria, y dentro del discurso médico implican una serie de desviaciones de lo normalmente constitutivo: zoofilia, necrofilia, homosexualidad, etc.

El Drag Queen: La ruptura sexo/género detrás del telón

El personaje Drag, oscila entre una serie de posibilidades, transita permanentemente entre lo que es, lo que la sociedad dice de él, lo que construye en el escenario como ella y el personaje que representa. Haciendo así una permanente deconstrucción de la serie de patrones normalizados socialmente en cuanto al ser femenino o masculino.

En este contexto, el teatro y en sí el personaje *Drag Queen* es una expresión que emerge desde esas sexualidades periféricas, dadas bajo los patrones de dominación sexual. Éstas no se conforman sólo con auto-reconocerse, sino que además se muestran en el escenario, a través de la representación teatral que por un lado, particularmente en la obra “La Paca”, reivindican lo homosexual y por el otro muestra una feminidad exuberante dentro de la puesta en escena.

El teatro *Drag Queen* “representa una oposición entre un género *real* o entre un *yo interior* (masculino o femenino) y un *yo social* (como femenino o masculino)” (Escudero, 2009:6; énfasis propio). Es decir, un yo constituido por la naturalización de la sexualidad y un yo social desarrollado por la representación teatral que genera un reconocimiento y relacionamiento con más sujetos, renunciando temporalmente al *yo interior*.

El *yo* individual masculino-femenino, se rompe en el momento de la representación teatral del personaje *Drag Queen*, pues éste transmuta a un *yo social* dentro del escenario donde se da el transformismo de hombre en mujer, exteriorizando la representación del yo anulado por la lógica heteronormativa. Es así que, el *Drag Queen*, es un personaje que descubre su lado femenino y crea un estilo propio dentro de la representación estética, porque “con el maquillaje adoptas el personaje que está detrás de una máscara” (Daniel Moreno, El Comercio: s.r). Esta máscara a la que se hace referencia, es una afirmación sobre la negación de sí mismo que se da en el transformismo de una identidad, de lo masculino a lo femenino.

Los drags pueden ser percibidas como personajes creadas por hombres que las viven en determinados momentos. Maquillados, travestidos y adornados de mil maneras, muchos de los cuerpos de estos personajes se presentan como verdaderos artefactos rizomáticos.¹⁰ (Gadelha, 2008:1)

El personaje *Drag Queen* “es la producción de feminidad a través de la repetición ritualizada del *performance* de género” (Preciado, s/f:8; énfasis propio), desestabilizando de esta manera el significado rígido de las identidades sexuales, que como se mencionó en un inicio, son dadas a partir de la genitalización que clasifica y diferencia al varón de la mujer.

⁹ Esta categoría es utilizada por Judith Butler para explicar que el género ha sido concebido como un consenso social, como algo natural, la dualidad de lo femenino y lo masculino.

¹⁰ El texto original en portugués dice: “As drags podem ser percibidas como personagens criadas por homens que as vivem em determinados momentos. Pintados, travestidos e adornados às mil maneiras muitos dos corpos dessas personagens se apresentam como verdadeiros artefactos rizomáticos”.

"La Paca" y lo Queer

Todavía es subversivo el cristal obsceno de sus carcajadas, desordenando el supuesto de los géneros
Pedro Lemebel, "Loco Afán"

El Drag Queen rompe la convencionalidad. En cada una de sus obras se puede leer la postura dada en cuanto al tema de género y particularmente lo *Queer*. Una de las primeras obras en ser estrenada en el Café Teatro Dionisios¹¹ fue "La Paca".

Ésta fue escrita por Daniel Moreno,¹² ecuatoriano, y Diego la Hoz, peruano, en 1998, meses después de la despenalización de la homosexualidad en Ecuador,¹³ y se estrenó en el 2001. Esta representación tiene una duración aproximada de 45 minutos y se constituyó en el primer monólogo puesto en escena por Moreno.

El personaje muestra la cotidianidad de un *Drag Queen*, narrando su proceso de transformación y sus múltiples ocupaciones antes de entrar al escenario. "[...]

aquí hay que hacer de todo [...], te conviertes en camarero, portero, electricista, diseñador, costurero en fin de todo [...]" (Fragmento de la Obra "La Paca", 2001).

Se utilizan constantemente chistes que emiten connotaciones sexuales y se relacionan con el argot popular de denominar lo marica,¹⁴ sin decirlo de forma explícita, haciendo del discurso un posicionamiento desde la transformación de lo masculino a lo femenino, en relación hacia el deseo y placer homosexual:

[...] no solo en el hueso hay sabor... también en el chicharrón, a ver ¿Quién no ha comido un "mote con chicharrón"?, los de San Juan son buenazos... o unas papitas con cuero... o mí favorito "arroz con chancho". (Fragmento de la obra "La Paca", 2001; énfasis propio)

La Paca, es además un personaje de reivindicación y festejo, pues a partir de herramientas burlescas, plantea el tema del "orgullo gay". Este discurso se convierte en uno de los elementos fundamentales para comprender la posición del actor y

autor de la obra, pues reivindica el "orgullo gay" como una celebración por haber vencido el miedo y la clandestinidad. En otras palabras "salir del closet":

Orgullo Gay, algunos heterosexuales, confundidos, decían que hablar del "orgullo gay" era casi tan ridículo como hablar de "inteligencia militar" y ¡Ahí está! estuvieron en la presidencia... Celebramos juntos porque estamos perdiendo el miedo, y porque queremos respeto...Y por joder..., y por el derecho a joder sin escondernos... Y finalmente, porque reclamar a voz en cuello es más glamoroso que buscar un lugar oscuro para amarnos. (Fragmento de la obra "La Paca", 2001)

Esta permanente desidentificación es una acción política y "una modalidad performativa de reconocimiento táctico que utilizan diferentes sujetos minoritarios en un esfuerzo por resistirse al discurso opresivo y normalizador de la ideología dominante" (Prieto, 2009:20).

El Drag Queen, entre lo Kitschy Camp

La estética y la puesta en escena del Teatro *Drag Queen*, pueden ser entendidas desde la lógica del *Kitsch*¹⁵ y del *Camp*.¹⁶ Por un lado lo *kitsch* es relacionado con el mal gusto, con la exageración de los elementos que viste el *performed*, representando así una estética corporal que utiliza accesorios:

[...] excesivamente decorados, llamativos o chillones [...] ornamentación porno, zapatos y ropa interior de colores luminiscentes, cepillos de dientes musicales, retratos de vírgenes y santos con gestos provocativos, por ejemplo [...] cursi y Kitsch parecen relacionarse a modo de objeto y sujeto. (Moreano, 2008:144)

Lo *kitsch*, es lo estridente, chillón y a simple vista como de "muy mal gusto" y esto se convierte en un elemento de ruptura con la estética dominante. En el personaje *Drag Queen* esto se refleja a través de la caricaturización de la feminidad.

La estética del personaje consta de maquillaje exagerado, escarcha en azul y dorada que sustituyen las cejas, plataformas negras, medias nylon, traje de porrista en colores azul y rojo con franjas blancas, boa de plumas celestes y rojas, pompones dorados y rojos, abrigo largo y traje azul de noche.

Los elementos mencionados anteriormente definen los rasgos femeninos, estilizan y agrandan la figura de "La Paca". Esta estética corporal va contra la función y la forma de los objetos útiles y bellos (simétrico, vistoso y de "gran gusto") para construir una estética corporal *kitsch*, donde esta representación caricaturesca y de parodia de lo femenino utiliza elementos "excesivamente decorados, llamativos o chillones, los

¹¹ En los años ochenta la criminalización hacia la homosexualidad y hacia los homosexuales impidió el acceso a un espacio legal y legítimo de encuentro, dando lugar a ambientes de clandestinidad para que la comunidad pudiera encontrarse; uno de estos espacios fue el parque El Ejido y, según cuenta Daniel Moreno, este lugar por su condición clandestina, resultó ser además zona de persecución de la policía hacia este grupo. A finales de 1997 se despenalizó la homosexualidad en el marco jurídico, pero persistió la penalización social. Este Café teatro nació como lugar de encuentro, de relacionamiento entre personas homosexuales. Las primeras obras de teatro que se presentaban en este espacio fueron realizadas por distintos grupos independientes, pero que no tenían relación con la presentación *Drag*. El teatro *Drag Queen* vino después gracias a la inquietud de su dueño y fundador, Daniel Moreno, quien realizó estudios previos en Europa, lo cual le permitió manejar la técnica y gracias a la curiosidad de varios estudiantes de arte. Daniel pone en práctica los primeros pasos del Teatro *Drag* en Ecuador.

¹² Daniel Moreno, es precursor de la técnica *Drag Queen* en Ecuador, además dueño y fundador del Café Teatro Dionisios; se reconoce como homosexual, se nombra femininamente y artísticamente como Sarahí.

¹³ Hasta noviembre de 1997 la homosexualidad era penalizada en Ecuador con 100 sucres de multa y tres años de cárcel.

¹⁴ Otras expresiones que nombran lo marica desde el argot popular son: "se le moja la canoa", "le baten las menestras", "meco"...

¹⁵ "El término está ligado a la problemática del *gusto*, palabra que tiene su origen en el sabor, escenario privilegiado por la aristocracia para establecer los saberes humanos y las distinciones sociales. El ascenso de la burguesía provocó la aparición del 'gusto' más allá de la esfera culinaria, como mecanismo de diferenciación social: buen gusto de la aristocracia y mal gusto de la burguesía. Más aún se convirtió en un estilo de vida: vestidos, gestos, modales, saberes artísticos". (Moreano, 2008:142-143)

¹⁶ "Se comenzó a utilizar a partir de los años 60 para referirse a la teatralización hiperbólica de la feminidad en la cultura gay, sobre todo con relación a una serie de prácticas performativas que adquieren un carácter colectivo y político". (Moreano; 2008:145)

objetos *kitsch*, rompen la relación que estableciera el *Bauhaus*¹⁷ entre función y forma” (Moreano, 2008:144).

El ser flaca, gorda, o darse unos “retoques” no es importante para este personaje, pues ella se reconoce como una persona que rompe con el estereotipo de la belleza de mujer delgada, rubia y esbelta: “es que las gorditas somos bonitas y sexys... y soy bonita porque me quiero...” (Fragmento de la obra *La Paca*, 2001).

Lo *Camp*, en cambio, se relaciona con la exageración, una representación llevada al exceso, que a través de la “mentira de género” genera una “verdad”; esta exageración es evidente en el personaje Drag, quien se vale de una serie de elementos estéticos, para hacer su caricaturización femenina. Esto por lo general tiene un fundamento político que cobra efectividad, sólo en la medida en que el público tiene una breve idea de lo que será representado:

El camp es ya una parodia, y los Drag Queens una de sus mejores expresiones. Si el marica pregay se viste de mujer para vivir sus pulsiones, los Drag Queens juegan con los códigos de género y los someten a una burla y deconstrucción implacables. (Moreano, 2008:146)

Tanto lo *Camp* como lo *Kitsch* son elementos constitutivos de la obra de tea-

“La Paca” horizontaliza el significado identitario de lo sexual y plantea un devenir constante de la sexualidad, que varía en los deseos y en la estética del personaje.

tro *Drag Queen*, y a partir de éstas se configura la obra de teatro en un discurso desde lo estético, que plasma recursos variados en la construcción de la representación en escena.

En el *Drag Queen* el elemento fundamental es el *cuerpo*, ya que es aquí donde se construye el sentido de la feminidad. Es necesario tomar en cuenta la división existente entre los cuerpos *normalmente* aceptados y los que no entran dentro de los cánones diseñados por la modernidad, siendo así: “[...] una construcción simbólica, no una realidad en sí misma [...] el cuerpo parece algo evidente, pero nada es, finalmente, más inaprensible que él. Nunca es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural” (Le Breton, 1995:13-14).

La obra no toma en cuenta la visión dominante de los cánones de belleza tradicionales, sino más bien utiliza el cuerpo como una forma de transgresión de la norma y de una politización

–no necesariamente consciente–, que deja de ser el factor de individualidad para convertirse en un elemento de relacionamiento con el mundo, pues “el *cuerpo* aparece como un medio pasivo sobre el cual se inscriben los significados culturales o como el instrumento mediante el cual una voluntad apropiadora e interpretativa determina un significado cultural para sí misma” (Butler, 2001:41; énfasis propio).

Vestimenta y maquillaje, el *Drag Queen* juega con la exageración de los elementos que usa al transformarse de hombre a mujer. Utiliza accesorios, collares y vestuario de colores vivos, boas, tocados, plataformas, escarcha, lentejuelas, medias de colores diversos que “[...] ofrece como posibilidad ir y volver de un género a otro, de un cuerpo al otro” (Colectivo Condoneras). El maquillaje es uno de los accesorios que no puede faltar en el personaje *Drag*, pues a través de este elemento se define el estilo y los rasgos femeninos que adopta el actor. Hace del vestirse un proceso de transformación y visibilización de formas nuevas que ponen en acción una representación identitaria y teatral donde

“[...] uno elige ser, lo que realmente es, vestirse es poner en evidencia lo más verdadero, lo que está debajo de la piel” (Capona, 2008:3).

Escenario, escenografía y música, el escenario es el espacio de representación de la obra teatral y la escenografía son los elementos adicionales (luces, música y decoración). Se trata de complementar, con estos elementos, el texto con las imágenes y crear una cadena significativa en la puesta en escena.

Esta cadena significativa se ve plasmada en la puesta en escena de una identidad, que además de ser *Queer*, representa una serie de elementos *kitsch* y *camp*, haciendo de la obra *Drag Queen* una apuesta transgresora, desde lo estético a lo discursivo.

Autonombrándose: “...Mi nombre es José Francisco, pero mis amigos me dicen ¡La Paca!”

El personaje Drag de la Paca está en constante transformación: de Adrián a José Francisco y finalmente a “La Paca”. Este *performance*,¹⁸ es el catalizador de una acción política en donde sus ac-

¹⁷ “El bauhaus, al intentar unir utilidad y belleza, propició que la subjetividad creadora aún intervenga en la gestación del objeto. Con la sociedad posmoderna se rompió esa relación por una inversión por partida doble: el objeto devino en inútil y feo (de mal gusto). Así, la subjetividad se desplazó de la creación al consumo, el gusto, y la libertad se convirtió en libertad de elección. Junto a las teorías de la recepción, surgió el *kitsch*. El *kitsch*, el camp y, lo cursi. Un efecto de la tiranía del mercado”. (Moreano, 2008:141)

¹⁸ Butler plantea que el *performance* implica “una repetición y un ritual que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente” (Butler, 2001:15). La performatividad implica el desarrollo de una identidad sexual y de género en función de los actos que se realizan de manera repetida; la estilización del cuerpo y el manejo de un cierto tipo de imagen entran en relación directa con la teatralidad. La teatralidad implica el manejo de instrumentos de representación con el objetivo de crear diversos sentidos. “De esta manera la postura de que el género es performativo intenta mostrar que lo que consideramos una esencia interna del género, se fabrica mediante un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género. De esta manera se muestra que lo que hemos tomado como un rasgo ‘interno’ de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos mediante ciertos actos corporales” (Butler, 2001:15-16).

tos expresivos comunican un mensaje enfocado a la fragilidad de la identidad sexual definida por los genitales, pues la desidentificación del personaje cuestiona y pone en tela de juicio este concepto.

En el proceso de configuración del mensaje será necesario identificar los elementos performativos que se dan en la obra teatral y que además son parte de la construcción y resignificación de una identidad de género, que no puede ser catalogada a partir de la convencionalización o de la normalización institucional.

La postura de que el género es performativo intentaba mostrar que lo que consideramos una esencia interna del género se fabrica mediante un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género. (Butler, 2001:16)

El personaje busca su reafirmación identitaria al nombrarse y negarse al mismo tiempo: inicia siendo José Francisco, quien después será La Paca y que finalmente dice ser Adrián. Esta acción performativa da muestra de:

[...] que todo sujeto se constituye en relación con algo que le es extraño, una profunda diferencia, una profunda falta, que también le es lo más íntimo y en función de eso se asumen las elecciones y conductas sexuales que, además, no son para toda la vida. Porque lo sexual es un devenir. (La Madrid, 1997:282)

A partir de contar su historia y al tomar distintas formas de nombrarse, de acuerdo al entorno y a los roles que cumple en escena, "La Paca" horizonta-

liza el significado identitario de lo sexual y plantea un devenir constante de la sexualidad, que varía en los deseos y en la estética del personaje.

El cuerpo es el lugar donde se da toda esta transformación y se ponen en juego varios elementos que manifiestan el conflicto y oposición a un género que le es dado de forma convencional y en el nacimiento, el cual es subvertido a través de la parafernalia de la puesta en escena valiéndose de recursos que sacralizan un género en diferencia a otro.

Su vestido, el traje de porrista, los pompones, el maquillaje, la escarcha, el delineado de los ojos, el perfilado de la nariz, la simulación de pechos y de las formas femeninas a través de la faja, las plataformas, medias nylon y los cambios de voz, (de una femenina a una masculina) son el reflejo de que el cuerpo es el objeto del *performance* y de la seducción femenina que el actor pone en escena.

En "La Paca", la feminidad toma forma y desestabiliza el género binario, pues muestra una transformación escénica, donde ésta sale a flote y se representa:

(Adrián acomoda la escenografía, realiza su calentamiento bocal y gestual, se concentra... y empieza a ensayar mientras se maquilla)... Buenas noches... Mi nombre es José Francisco, pero mis amigos me dicen ¡La Paca!, no sé por qué. (Fragmento de la obra "La Paca", 2001; énfasis propio)

Así, el *performance* se convierte en una experiencia estética tanto para el autor como para el público que genera un uni-

verso simbólico de ruptura con lo establecido. "La Paca" al jugar y resignificar las identidades de género transmite y muestra sentidos que han sido marginados por la censura de la normalización de la sexualidad. El hecho de mostrar su drama y sus continuos fracasos amorosos, llevan a reflexionar sobre la propia condición y la problemática humana.

Me gusta regalar fantasías, **me encanta ser otro para ser yo mismo**, y es mi vida, mía... Pero, **por un instante quisiera ser yo**, nada más, con todos mis miedos y defectos... (Fragmento de la obra "La Paca", 2001; énfasis propio)

El personaje entra en el reconocimiento desde ser otra para poder ser ella misma, provocando de esta forma un acto que rompe la censura, el miedo y el rechazo para reencontrarse a sí misma desde su condición reiterativa de *Drag Queen* que en la cotidianidad no puede asumir y dentro de la obra se permite hacerlo.

Como personaje escénico transforma esa discriminación en fuerza de actuación y afirma nuevos sentidos desde la otredad; desprendiéndose del yo individual determinado por lo masculino y femenino para dar paso a una feminidad masculinizada que rompe con la heteronormatividad.

"Descubrí en el teatro Drag una voz que no tengo, un ser que tiene mucho que decir por parte de Daniel y

por parte de la comunidad" (Entrevista a Daniel Moreno, 2010). Es decir, que creó un segundo personaje en el acto, el hombre que representa al *Drag* y, el *Drag* que juega con su identidad y sus actos seductores, que si bien son una puesta en escena de un acto teatral, son además el manifiesto de una voz propia que no es develada en lo cotidiano sino que se hace presente aprovechando el acto teatral:

A partir de elementos muy comunes y de prácticas tan habituales, esta performance (pone) de manifiesto la conexión entre vida cotidiana y política, y (demuestra) que la construcción de un nuevo sujeto - un sujeto ciudadano diferente- bien (podría) partir de una radical interpelación simbólica. (Vich, 2004:69)

Este cuestionamiento frontal a través de la caricaturización de lo femenino y sobre los patrones de belleza establecidos pone en tela de juicio la heterosexualidad obligatoria, afirmando de esta manera una identidad abierta, una identidad *Queer*:

La cultura Queer, precisamente, basándose en las prácticas de los Drag Queens, desarticula la reificación de las identidades binarias de los sexos y la pretensión transexual de un paso definitivo del uno al otro, y **reivindica las identidades nómadas, cambiantes, fugaces**. (Moreano, 2008: 150; énfasis propio).

El proceso que comienza con el maquillaje, provoca en el especta-

... el performance se convierte en una experiencia estética del autor y del público que genera un universo simbólico de ruptura con lo establecido.

dor o espectadora, el efecto de no saber si quien está en escena es hombre o mujer. Esto genera una ruptura con el discurso dominante y articula uno en el que emergen una serie de sexualidades periféricas, pues no se puede definir su sexo con la simple distinción estético-simbólica e incluso a través de la funcionalidad biológica de lo femenino y masculino; sino que genera una puesta en escena transitoria y oscilante, compleja de encasillar en la binariedad.

Para provocar esta ruptura con el discurso dominante “La Paca” usa una máscara para así poder reconocerse y resistir los avatares de su cotidianidad. Esta construcción da paso a distintas dinámicas dadas entre lo ficticio del personaje Drag y lo real de la historia que se cuenta en escena sobre las sensaciones propias de su autor y actor.

De esta forma el personaje busca que a través de la obra de teatro se reflejen muchas de sus sensaciones personales –como la decepción ante sus primeros estudiantes– permitiéndose ser una voz vivencial desde lo teatral. “Esta máscara nos ayuda a enfrentarnos a nosotros mismos... usar un tercero que lo diga por mí” (Entrevista a Daniel Moreno, 2010), pues: “pone en duda las exigencias institucionales de normalización y naturalización de las sexualidades distintas, pecaminosas, diferentes, desviadas, excéntricas, torcidas, perversas, disidentes: *queer*” (Moreno, 1997:12).

La máscara le sirve para estar en las sombras o para acomodarse a una situación determinada, y en este caso “La Paca” busca la aceptación y el reconocimiento sobre lo que ella representa y la sexualidad que asume dentro de la obra, “una es más auténtica, cuanto más se parece a lo que ha soñado, de sí misma” (Fragmento de la obra “La Paca”, 2001).

En esta relación entre apariencia y realidad/máscara y sentido, ¿Qué pasa cuando esta máscara se convierte en rostro? ¿Cuándo ya no se la puede sacar y enfrenta su cotidianidad desde una extrañidad a sí misma, cuando ya no se reconoce fuera de ella? ¿Acaso es ese el momento de la duda y de su propia búsqueda?

Esa feminidad no me sirve únicamente para exponerme como una chica bonita o como un chico afeminado, sino que me permite reflexionar sobre muchas tiranías que se ejercen sobre el cuerpo de las mujeres, además me permite oponerme al **sistema machista** que rige la cotidianidad. (Entrevista a Cosme, 2010; énfasis propio)

Adrián, quien se transforma en José Francisco, cuyo nombre escénico será

Este cuestionamiento frontal a través de la caricaturización de lo femenino y sobre los patrones de belleza establecidos pone en tela de juicio la heterosexualidad obligatoria, afirmando de esta manera una identidad abierta, una identidad *Queer*.

“La Paca”, muestra el proceso de subversión identitaria ante la lógica heteronormativa, planteando varias identidades sobre un mismo cuerpo, que no se puede definir a través de la lógica binaria de asignación de sexo, sino que la identidad sexual entra en discordia con dicha lógica. “La Paca”, pone en el tapete un mensaje sobre la forma de pensar la diferencia sexual pues, ésta:

[...] no es solamente una raya, ya de un lado están los hombres y del otro las mujeres, sino que es una franja mucho más amplia y fluida, con enorme cantidad de variantes; y, además, tiene manifestaciones, sobre todo de tipo cultural, que no permiten hacer una distinción fija entre hombres y mujeres. Esto va a producir, entre otras cosas, una gran diversidad de prácticas sexuales, pero también de prácticas de expresión artística, de vestimenta, moda, gestualidad. (Moreno, 1997:276)

En este marco, el *performance* de “La Paca” realiza una construcción simbólica, subvirtiendo los significantes del vestir, del hablar, del maquillaje, saliendo así de la lógica normativa que guía y determina la práctica sexual; “la idea es que si hay un discurso dominante que define la sexualidad, siempre habrá individuos que van a salir de esa sexualidad normal; esos sujetos serían los raros” (Moreno, 1997:276).

La acción performativa de esta obra *Drag* rompe esa normalidad, e imprime un sentido distinto de lo masculino y lo femenino; el cambio de voz en la representación teatral es un ejemplo: pasar de hablar de manera afeminada a un tono más grueso relacionado con lo masculino nos muestra como se desestabiliza el

significante rígido de la identidad sexual, con tan solo un acto.

La acción de referirse a sí misma con varios nombres a lo largo de la representación, nos permite comprender esa transformación y desestabilización del género, pues Daniel Moreno es el actor que en la vida cotidiana se asume como homosexual, y da vida al personaje de Adrián-hombre que experimenta su sexualidad transformándose en José Francisco, quien en realidad es “La Paca” y que biológicamente no es una mujer, pero se asume desde la caricaturización en un ser femenino.

Cuando “La Paca” se quita el maquillaje, como parte de la obra de teatro, es otra persona; la máscara le permite el cambio y la elección de lo que quiere ser, “hoy no. (Se quita la peluca, se va quitando el maquillaje)” (Fragmento de la obra “La Paca”, 2001). El acto de desmaquillarse muestra la facilidad con la que el personaje se identifica y desidentifica de lo masculino a lo femenino y viceversa; afirmando así la existencia de una identidad sexual abierta y acomodada a una finalidad de reconocimiento en sí misma.

“La Paca” conserva elementos que se estructuran en función de afirmar una identidad *Queer*, pues la práctica *Drag Queen* crea un nuevo campo simbólico que va más allá de lo masculino y femenino; es una deconstrucción implacable del género a través de una serie de acciones que constituyen una variedad de nuevos significantes.

El *Drag Queen* “es un personaje vivencial” (Entrevista a Cosme, 2010) cons-

truido para mostrar que ser uno mismo en un sistema que reprime y sanciona las identidades sexuales no es fácil, de ahí que, el discurso que estructura en el *performance* rompe con lo que se ha catalogado desde el discurso médico y científico como normal.

La Paca: una identidad oscilante

El transformismo de “La Paca”, permite la desestructuración de los roles de género, ya que en escena plantea un personaje varón, de acuerdo a todas las características biológicas, pero que se contradicen con lo simbólico, pues se transforma a los ojos del público en una mujer, generando de esta manera un nuevo sentido semiótico de la representación “que desarticula, roe, desgarrar, destruye, renueva lo simbólico” (Moreano, 2008:153).

De esta forma es difícil encasillar al personaje dentro de la lógica binaria de asignación del sexo, pues está en constante deconstrucción y en confrontación con el hecho de la heteronormatividad y la heterosexualidad obligatoria, dando paso a un mensaje dado en función de las identidades *Queer*, por su carácter oscilatorio que para Hortensia Moreno son [...] aquellas personas cuya apariencia inmediata refleja alguna discrepancia con la norma (hetero) sexual. Son *queer* las gentes “raritas”, las que se ven diferentes, las que aparentan a primera vista una discordancia respecto de la idea predominante de “normalidad”. (Moreno, 1997:10)

“La Paca” es una reacción frente a la heteronormatividad y a la segregación a la que ha sido sometida la comunidad homosexual. En este sentido el *performance*

que aquí se analiza construye su mensaje en un contexto que está determinado por la exclusión.

La teoría *Queer* desarrolla sus propios postulados sobre la identidad sexual y la constitución del género, creando una visión alternativa a la lógica de heterosexualidad obligatoria y a la genitalización del género, pues para ésta, la identidad sexual es [...] una coalición abierta que afirma identidades que se instituyen y se abandonan de acuerdo a los objetivos del momento, un conjunto abierto que permite múltiples convergencias y divergencias sin obediencia a una normativa, a una definición cerrada. (Butler, 1999:44-45)

Este planteamiento rompe la lógica binaria de clasificación e identificación, donde el género “resulta ser *performativo*, es decir, que constituye la identidad que supone que es” (Butler, 2001:58). Esto refiriéndose a los actos repetidos que provocan una identidad sexual, la cual se acomoda a ciertos fines y no está definida únicamente por el sexo. En este sentido lo *Queer* plantea:

[...] que el género no se puede reducir a la heterosexualidad jerárquica, que adopta diferentes formas cuando es contextualizado por las sexualidades *queer*, que su binariedad no se puede dar por un hecho, fuera del marco heterosexual, que el género mismo es internamente inestable y que las vidas transgenéricas son la evidencia del colapso de cualquier línea de determinismo causal entre la sexualidad y el género. (Butler, 2005:21)

Ser hombre implica una construcción social, que obliga a actuar de esa manera en la vida cotidiana. Siguiendo a Beauvoir “no se nace mujer: llega uno a serlo”, pues asume esa lógica regulato-

ria y clasificatoria donde “[...] el cuerpo es siempre una encarnación de posibilidades a la vez condicionadas y circunscritas por la convención histórica” (Butler, 1990:300).

Lo *Queer* comprende lo performativo en tanto se relaciona con la actuación de esas sexualidades periféricas, desde las que se da un eje discursivo que plantea la existencia de sexualidades que han sido invisibilizadas y reprimidas social e individualmente, “porque el género no siempre se establece de manera coherente o consciente” (Butler, 2001:35).

Además, juega con el viraje de las identidades de género, donde lo sexual es oscilatorio, se toma y abandona dependiendo de la finalidad que se busque, del entorno al que responda, o de los intereses propios que represente. Ésta es una ruptura con la lógica de la heterosexualidad obligatoria.

En definitiva, la teoría *Queer* entiende la identidad de género como: “una proyección de los deseos y las selecciones individuales sobre la realidad social. La performatividad permite identificar y cuestionar a la heteronormatividad como un sistema de dominación y exclusión; y a su vez, visibiliza las sexualidades no hegemónicas como legítimas” (Cosme, 2007:34; énfasis del autor).

Es así que la obra “La Paca” muestra en un mismo cuerpo una figura masculina y una femenina, haciendo de la obra Drag una representación performativa que pone en escena la posibilidad de crear y recre-

ar distintos mensajes de género, de tal forma que no se puede nombrar a ésta desde el binarismo únicamente, pues por un lado refleja un posicionamiento a partir de su línea argumentativa y por otro muestra distintas necesidades afectivas, políticas y sexuales.

Además plantea una identidad subversiva, innombrable bajo la lógica binaria de la clasificación de género, generando así un marco amplio sobre la identidad que va y viene de acuerdo a su interés y planteamiento discursivo, una identidad que está en travesía entre lo que es, lo que nombran y cómo se nombra a sí misma.

“La Paca” pone en evidencia una disputa sobre las identidades de género “normalizadas”, rompiendo la representación estética de lo femenino o masculino. Si bien la representación teatral repite actos femeninos en la puesta en escena y estos podrían ser considerados como la simulación de lo femenino en un cuerpo masculino, cayendo de esta forma de nuevo en la dualidad de género. En la obra “La Paca” plantea lo contrario pues esta caricaturización usa los cánones conocidos para desestabilizarlos a partir del *perform-*

El transformismo de “La Paca”, permite la desestructuración de los roles de género, pues en escena plantea un personaje varón, de acuerdo a todas las características biológicas, pero que se contradicen con lo simbólico.

mance y del discurso político que pone en escena el personaje *Drag*.

La manifestación *Queer* dada en la obra "La Paca" despliega una serie de elementos que se contraponen a la estética y a la belleza occidental, politizando y configurando el cuerpo como elemento de subversión identitaria, donde se rompe con las medidas consideradas perfec-

tas y la relación entre objetos bellos y útiles. Haciendo posible crear nuevos discursos a partir de la resignificación del cuerpo, de objetos y accesorios.

De esta manera el *performance*, es la herramienta a través de la cual el actor u actriz desestabiliza, tanto la genitalización de la sexualidad y reta los patrones de la normalidad construidos socialmente.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre, *La Dominación Masculina*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.
- Butler, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México, Paidós, 2001.
- Cosme, Carlos (et al), *La imagen indecente*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2007.
- La Madrid, Mara, "En los bordes del deseo (mesa redonda)". En: *Debate Feminista*, Octubre 1997, México, pp. 275-310.
- Le Bretón, David, *La sociología del cuerpo*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 2002.
- Lemebel, Pedro, *Loco Afán*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- MacDowel, Linda, "La definición del género". En: Ávila, Ramiro; Salgado, Judith y Valladares, Lola (comp.), *El género en derecho. Ensayos críticos*; serie Justicia y Derechos Humanos, neoconstitucionalismo y sociedad, Quito, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos-UNIFEM-Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos, 2009.
- Moreno, Hortensia, "Editorial". En: *Debate Feminista*, Octubre 1997, México, pp. 9-14.
- Vich, Víctor, "Desobediencia simbólica: performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista". En: Grimson, Alejandro (comp.), *La cultura en las crisis latinoamericana*, Buenos Aires, CLACSO, 2004, pp. 63-80.

Páginas de internet

- Butler, Judith, *Regulaciones del género*. Disponible en: <http://caosmosis.acracia.net/?p=1085>, 2005. Acceso: 14 de junio 2010.
- _____, Judith, *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. Disponible en: <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/actosp433.pdf>. Acceso: 15 de agosto de 2012.
- Capona, Daniela, *Travestismos pobres para teatralidades políticas. Notas sobre un proceso pedagógico de puesta en escena*. Disponible en: <http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/Stichomythia7/capona.pdf>, 2008. Acceso: 29 de julio 2010.

Escudero, Maite, *La retórica ambivalente de la performance Drag King: estereotipos y parodias de la masculinidad en un contexto anglosajón*. Disponible en: <http://revistas.um.es/api/article/viewFile/89401/86421>, 2009. Acceso: 14 de Julio 2010.

Gadelha, José, *Performance e etnoestética: a montagem como ritual ou como nasce uma drag-queen*. Disponible en: http://www.fazendogenero8.ufsc.br/sts/ST61/Jose_Juliano_B_Gadelha_61.pdf. Acceso: 20 julio 2010.

Moreano, Alejandro, *El discurso (neobarroco) un ensayo del neobarroco latinoamericano: ensayo de interpretación*, Quito, 2008. Disponible en: <http://www.uasb.edu.ec/UserFiles/File/el%20neobarroco%20alejandros%20moreano.pdf>. Acceso: 26 de agosto de 2010.

Preciado, Beatriz, *Género y performance: 3 episodios de un cyberganga feminista queer trans*. Disponible en: <http://www.hartza.com/performance.pdf>. Acceso: 14 de Julio 2010.

Taylor, Diana, "Hacia una definición de performance". En: *Revista Picadero* No. 15. Disponible en: www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/picadero15.pdf. Acceso: 10 de julio 2010.

Material audiovisual

"Un Día Drag", producido por El Comercio. Disponible en: http://www2.elcomercio.com/nv_imagenes/especiales/2008/drag/principal.html. Acceso: 18 de julio 2010.

Entrevistas

- Entrevista A: Cayetana Salao, 30 de junio de 2010.
- Entrevista B: Cosme Córdoba-María Susana, 25 de junio de 2010.
- Entrevista C: Daniel Moreno, 23 de noviembre de 2010.

alejandromoreano:

un homenaje necesario

Alicia Ortega*

comentario a malpensando

pensamiento crítico de alejandro moreano

Malajidea dedicó el dossier de su número anterior a reflexionar en torno al pensamiento crítico de Alejandro Moreano, en sus diferentes facetas: la crítica cultural –la producción literaria, el rol de los intelectuales, las condiciones socio-históricas de la cultura–, historia y política –las particularidades de la modernidad latinoamericana, marxismo y América Latina, movimiento indígena–, la producción literaria –su novela *El devastado jardín del paraíso*–. Las entrevistas realizadas a Abdón Ubidia, Napoleón Saltos y Natalia Sierra permiten comprender el periodo de formación de Alejandro –en el contexto de la escena cultural ecuatoriana de la década del sesenta–, el activismo político y su vinculación a los movimientos sindicales a lo largo de las décadas del setenta y ochenta, así como su vinculación al movimiento indígena.

Alejandro Moreano pertenece a la generación que irrumpe en la escena cultural

ecuatoriana en la década de los sesenta. Como tal, su pensamiento se vio marcado por el impacto de la Revolución Cubana, el humanismo radical del Che, la Teología de la Liberación;¹ así como otros procesos significativos que Alejandro no ha dejado de reconocer como cardinales matrices de su formación: la pedagogía del oprimido, la comunicación popular, el cine verdad del Brasil, el cine pobre boliviano de Sanjinés, la canción protesta y la revalorización de la música popular junto a la radicalización del rock, la literatura y el cine europeos, la poesía de los *beatniks* y el culto a Henry Miller, el magisterio de Sartre y Fanon, la explosión del llamado *boom* de la literatura latinoamericana.

Alejandro ha señalado que la Revolución Cubana, “en América Latina, tuvo un impacto en el arte y la literatura, más que en las ciencias sociales que todavía no estaban constituidas. En el caso de Ecuador, amén de los efectos sociales y políticos en

* Escritora, ensayista, crítica literaria. Magister en Letras por la Universidad Andina Simón Bolívar. Es catedrática de la Universidad Andina y es parte del Comité Editorial de la revista Kipus. Ha publicado varios textos sobre análisis de la literatura ecuatoriana y latinoamericana, así como editora de escritos compilatorios, entre ellos: la edición *conmemorativa de Jorge Icaza y Pablo Palacios, Sartre y nosotros*.

¹ El dossier se abre con un ensayo de Alejandro Moreano en el que reflexiona acerca de la Teología de la Liberación.

muchas organizaciones, la Revolución Cubana se expresó en la literatura, y su forma más inmediata de recepción fue el tztantzismo. Y es que la crítica cultural dimanada de la literatura es una de las grandes constantes de los procesos de cambio histórico” (Moreano, 2004:98). Este señalamiento es clave, puesto que se encuentra en directa relación con la centralidad que ha tenido la literatura, los imaginarios estéticos, las estructuras simbólicas de la cultura, en la formación y desarrollo del pensamiento crítico de Alejandro Moreano. Es más, sus reflexiones en torno a la política, la cultura, la sociedad, la historia, la filosofía, se han construido y enriquecido desde su pasión por la literatura y el permanente diálogo con ella. Podemos afirmar que la aventura intelectual de Alejandro Moreano ha sido un permanente esfuerzo por encontrar los vasos comunicantes entre la literatura y diferentes ámbitos de las ciencias sociales: el pensamiento marxista y el psicoanálisis, la teoría del barroco, la lingüística, la crítica a la modernidad, la sociología, las teorías de la comunicación, la semiótica.

En el conjunto de la producción ensayística de Alejandro Moreano, la crítica al poder estatal ha sido un eje gravitante de sus preocupaciones, no solamente en el esfuerzo por desmontar las dinámicas y tensiones sociales en diferentes coyunturas de la historia, sino también al momento de comprender el lugar del escritor en la sociedad. Tal preocupación está en directa correspondencia con su concepción de la literatura como aquella instancia que:

[...] revela el contraste entre los grandes valores de la ideología dominante y la

miseria del orden social al cual pretende legitimar, exalta una dimensión del hombre y la naturaleza que la realidad niega y suprime, crea un universo ideal que trasciende la indigencia de la vida cotidiana, instaura la oposición entre lo real y lo imaginario. La sustancia misma del arte [...] contiene una promesa de belleza y armonía que refutan el desorden, la división y la opresión efectiva del hombre y la sociedad. En otros casos se propone la crítica y la confrontación. No sólo revela la alienación, la miseria y la dominación, sino que exalta aquellas fuerzas creadoras de la sociedad que tienden a negar y superar el orden establecido. Esa literatura establece así el conflicto entre lo actual y lo posible. Por eso, una de las funciones del poder ha sido siempre neutralizar y disolver los efectos subversivos de la cultura e integrarla a la lógica de la dominación. (Moreano, 1983:101-102)

Es una larga cita que nos permite comprender el lugar en donde se consolida la mirada de Alejandro en su ejercicio intelectual como crítico literario y crítico de la cultura, a la vez: la literatura, y el arte en términos generales, como espacio de negatividad; de oposición crítica frente al poder. Será ésta la perspectiva de lectura que Alejandro privilegia en su esfuerzo por establecer el sentido y los alcances de la práctica creativa de diferentes generaciones de escritores: la del 30 y la suya propia, de manera especial. Para Alejandro Moreano, el escritor, en tanto intelectual llamado a ejercer la conciencia crítica de su sociedad, se afirma fuera de los “ritos culturales del Estado”. La figura del intelectual y sus representaciones son polémicas, cargadas de contradicciones y paradojas. En principio, en tanto conciencia crítica y actitud vigilante, el intelectual

aspira a circular fuera de las dinámicas del orden institucionalizado y del poder. Sin embargo, en tanto portador de un saber con prestigio e impacto social, participa inevitablemente de los ritos de la “ciudad letrada”. La concepción que del intelectual y del arte tiene Alejandro, le ha permitido, no obstante, –desde su pasión literaria, su agudeza crítica, su fina sensibilidad estética, su compromiso político, su extraordinaria erudición y una asombrosa memoria rica en el conocimiento de la literatura latinoamericana, europea, rusa, norteamericana– fundir, en un fluido diálogo, ética y estética, cultura y política, contenido y dación de forma, no como esferas aisladas; sino, al contrario, como ámbitos que se cruzan e interrelacionan de manera permanente.

La pasión por la literatura ha definido, además, la predilección de Alejandro por el ensayo como género privilegiado en la formulación de ideas; de “un pensamiento social vivo, incisivo, actuante de manera directa en la vida” (Moreano, 1990). Alejandro ha sabido apelar a la tradición martiana, que distingue al ensayo como el género propio de Nuestra América: “nuestra manera de filosofar”. En América Latina, señala Alejandro, desde finales de la colonia hasta mediados del siglo XX, el ensayo ocupó el lugar de la filosofía en la cultura europea:

[...] la tradición literaria y cultural de Latinoamérica no muestra esa precisa delimitación de los discursos y de los géneros, ni la independencia de la forma

estética de sus contenidos y efectos políticos, éticos, pedagógicos, filosóficos. [...] La literatura, bajo la forma ensayo [en América Latina, desde finales del siglo XIX], fue el metalenguaje de la cultura, en tanto proporcionaba a los distintos discursos su código de verosimilitud y, a la vez, bajo la forma de crítica, los convertía en lenguajes-objeto.²

Tal concepción del ensayo explica una estrategia de lectura y escritura, que ha permitido a Alejandro, producto de su vasto conocimiento, cruzar diferentes disciplinas en su esfuerzo por no dejar de pensar el efecto político de la obra cultural o, en palabras de Jameson, el “inconsciente político” de toda obra literaria. Dicha concepción de la forma ensayo, en su tradición latinoamericana, empata con la fascinación de Alejandro por Borges, en quien reconoce una concepción de la literatura como “matriz de cultura”. En Borges, explica Alejandro, la filosofía, la teología, la teoría y la crítica literaria, devienen “juguetes literarios”. “Gracias a Borges, nos encontramos frente a una matriz capaz de convertir a todos los otros discursos en materia prima de su absoluto metalenguaje. La creación literaria habría destronado a la filosofía como categoría del gran metalenguaje de la cultura” (Moreano, s/f:14). Como señala Abdón Ubidia en la entrevista que el dossier incorpora, “Alejandro, a pesar de su formación académica, nunca dejó de ser un ensayista en el mejor sentido de la palabra” (Ubidia, 2012:60-61).

² Alejandro Moreano, “Borges, vanguardia y modernidad latinoamericana”, manuscrito entregado por el autor. En la versión coordinada por Eduardo Grüner y editada por CLACSO en el año 2011, el texto lleva el nombre de: “Borges y la modernidad latinoamericana”. En: *Nuestra América y el pensar crítico: fragmentos del pensamiento crítico de Latinoamérica y el Caribe*, Buenos Aires, 2011.

En el dossier que presentamos, Francisco Proaño señala que “Alejandro Moreano fue, en los años sesenta, un parricida que, sin embargo, nunca perdió de vista la trascendencia del corpus narrativo de la generación de los años 30” (Proaño, 2012:138). Importa destacar dicho señalamiento, pues la lectura que Moreano hace del realismo, en su veta indigenista, y de la vanguardia, en particular de Pablo Palacio, propone una aguda y original apuesta interpretativa no solamente de la literatura de los 30, sino de la literatura ecuatoriana del siglo XX. En el ensayo “Entre la permanencia y el éxodo”, Alejandro Moreano sostiene que, en Ecuador, la literatura prácticamente renunció a pensar el conflictivo encuentro de las cosmovisiones occidental e india. De tal manera que, luego de Icaza, no hay proyectos similares a los de Arguedas o Scorza, por poner como ejemplo el caso peruano, a pesar del poema “Boletín y elegía de las mitas” de Dávila Andrade. En esa ausencia, Moreano advierte una insólita paradoja, si se considera que en los ochenta, se produjo la emergencia política de los pueblos indios que condujo al levantamiento de la década de los noventa.

Llama la atención de Moreano que los levantamientos indios gestados en los noventa no hayan afectado a la literatura ecuatoriana, en un país cuya mejor literatura ha sido sensible a los procesos sociales. Durante la segunda mitad del siglo veinte ecuatoriano, plantea Moreano, el proceso de “maduración literaria” se dio en los términos de una drástica y radical ruptura con la Generación del 30, de manera particular con Icaza por oposición a Palacio. Advierte Moreano que ese discur-

so “antirrealista” no se limitó a las décadas del cincuenta al setenta, sino que vuelve a surgir a finales de los años noventa como una suerte de “rito de pasaje” que cada nueva generación tiene que cumplir. En tal perspectiva, Alejandro desarrolla su teoría del “matricidio” para explicar la ruptura con la generación del 30, en particular la renuncia al diálogo con Icaza y el realismo. Señala así: “El Edipo ecuatoriano había tratado de huir de sus orígenes –del *Huasipungo*, de los indios, de la Mama Pacha, de mama Domitila-. Celebra esa muerte en la dolarización del lenguaje. Fallecidos Layo y Yocasta, sale a buscar un nuevo padre, sea en el Río de la Plata o en Europa” (Moreano, 2012:107).

La posición de Alejandro cobra especial relevancia frente a posiciones críticas que apelan a la autonomía del hecho estético y a criterios de “extraterritorialidad”, una de cuyas premisas tiene que ver con el señalamiento de un exceso de localismo en la literatura ecuatoriana, que dificultaría el diálogo en un horizonte de interpelación “universal”. En el caso ecuatoriano, pensar la autonomía, el lenguaje y la imaginación como los “verdaderos territorios” de la literatura, responde a varias coyunturas de nuestra contemporaneidad. Las ilusiones de la globalización (las promesas de un mundo al alcance de las manos), las seducciones del mercado editorial transnacional, el impacto de las nuevas tecnologías de comunicación y los procesos de desterritorialización de la cultura, las redes virtuales de socialización y comunicación, el exilio y la migración que, en un gesto de curiosa prestidigitación, devienen horizonte de prestigio y celebración.

Aunque, como bien lo señala Francisco Proaño, Alejandro nunca ha perdido de vista la literatura de la generación del 30, su ámbito de reflexión no se reduce a ella. Alejandro ha escrito sobre realismo y vanguardia, sobre la literatura del *boom* latinoamericano –a la que reconoce como el cuarto gran momento de la literatura universal: los otros tres fueron el francés de comienzos del siglo XIX, el ruso de fines del XIX y el norteamericano de la primera mitad del siglo XX–, sobre Borges y literatura andina, sobre la novela histórica y el género biográfico, sobre Kafka y Dostoievski, sobre literatura ecuatoriana y latinoamericana, siempre en el esfuerzo por pensar las particularidades de nuestra conflictiva modernidad. En su ejercicio crítico literario, Alejandro ha procurado alejarse conscientemente de la idea del escritor y crítico “profesional”, en el sentido de no dejar de reconocer que

las pasiones son la materia prima de la literatura (como ha señalado en más de una ocasión), que la forma literaria “no puede ser sino la expresión de las exigencias de la vida que bulle en la obra” (Moreano, 1993:242), que es imposible separar la escritura del mundo, que “los contenidos éticos, filosóficos, políticos y de la concepción del mundo que los articula, son los criterios de validez y los ejes de la creación literaria” (Moreano, 1993:242). En este sentido, cobra especial resonancia las palabras de David Chávez, en el editorial de dicho número, acerca del pensamiento de Moreano, al que define como “excéntrico”, en el sentido de no haber renunciado a “mostrar el carácter ideológico de los academicismos, el que sigue viendo en la cultura, y en la teoría por supuesto, un ‘campo de batalla ideológico’ que está indefectiblemente vinculado con la toma de la posición política” (Chávez y malaidea, 2012:11).

Bibliografía

- Chávez, David y malaidea, “editorial”. En: *Malaidea: cuadernos de reflexión*, No. 3, Quito, 2012.
- Moreano, Alejandro, “Borges, vanguardia y modernidad latinoamericana”, manuscrito, Quito, s/f.
- _____, “El escritor, la sociedad y el poder”. En: varios autores, *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*, Quito, El Conejo, 1983.
- _____, “Elogio del ensayo”, *Diario Hoy*, 9 de septiembre de 1990.
- _____, “Entre la permanencia y el éxodo”. En: *La Palabra Vecina: Encuentro de escritores Perú-Ecuador*, Ponencia presentada en el Encuentro de Intelectuales de Ecuador y Perú, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Septiembre 2007, pp. 85-110.
- _____, “La literatura y el asesino profesional”. En: *La literatura ecuatoriana de las dos últimas décadas 1970-1990*, Cuenca, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, 1993.
- _____, “Marxismo, ensayo y ciencias sociales. Diálogo con Alejandro Moreano”. En: *Iconos*, No. 20, entrevista realizada por Eduardo Kingman y Felipe Burbano, Quito, Flacso-Ecuador, 2004.
- Proaño, Francisco, “La literatura: eje central en la obra ensayística de Alejandro Moreano”. En: *Malaidea: cuadernos de reflexión*, No. 3, Quito, 2012.
- Ubidia, Abdón, “Alejandro: un compromiso fraguado por el pensamiento crítico y la literatura”. En: *Malaidea: cuadernos de reflexión*, No. 3, Quito, 2012.

Stuart Hall

Teórico Cultural y Sociólogo jamaquino. Ha sido presidente del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham entre 1968-1979. Fundador de las revistas de izquierda: *The New Reasoner* y *New Left Review* (1959-61). Fue Presidente de la Asociación Británica de Sociología entre 1995-1997. Junto a Richard Hoggart y Raymond Williams es considerado como una de las figuras centrales en el surgimiento de los Estudios Culturales. Entre sus principales obras constan: *The Popular Arts* (1964), *Encoding and Decoding in the Television Discourse* (1973), *The Hard Road to Renewal* (1988), *The Formation of Modernity* (1992), *Modernity and Its Future* (1992), *Policing the Crisis, Culture, Media, Language, New Times, Critical Dialogues in Cultural Studies* (1996), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (1997), *Modernity: An Introduction to Modern Societies*, (1996) –editor–, *Visual Cultural* (1999), *Different* (2001).

Hernán Ibarra

Licenciado en Sociología por la Universidad Central del Ecuador. Magister en Historia por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO-Ecuador). Candidato doctoral por el Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset (Madrid). Trabaja como investigador principal en el Centro Andino de Acción Popular y Docente Asociado en FLACSO-Ecuador. Editor de la revista *Ecuador Debate*. Sus libros más recientes son: *La caricatura política en el Ecuador a mediados del siglo XX*, *Visión histórico-política de la Constitución del 2008*, *La radio en Quito (1935-1960)* –coautor con Victoria Novillo–. Sus principales intereses de investigación se encuentran en la sociología cultural, historia social y cultural del Ecuador y de otros países andinos.

Juan Pablo Pinto

Egresado de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Central del Ecuador. Actualmente su trabajo se concentra en el desarrollo de la tesis para la obtención del título de comunicador social: “Deslegitimación cultural, kitsch y barroquismo visual en el Cinema B ecuatoriano”.

Lorena Ardito Aldana

Socióloga de la Universidad de Chile. Diplomada en Derechos Económicos, Sociales y Culturales. Estudiante de la Maestría en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con el proyecto de investigación:

“La politicidad de Don Carnal: lecturas políticas de lo festivo y lo carnalero en América Latina”. Miembro del Colectivo de Investigación Tiesos pero Cumbiancheros (Chile, 2010-2012). Junto a Eileen Karmy y Alejandra Vargas publicó el texto “Tiesos pero cumbiancheros. Paradojas y perspectivas de la cumbia chilena”, Montevideo, IASPM al-EUM, 2010. También, “El tumba carnaval de los ¿afrochilenos?”, artículo publicado en la Revista trimestral de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), No. 45, Chile.

Manuel Kingman

Artista visual, investigador y gestor cultural. Miembro del colectivo La Selecta-Cooperativa Cultural desde 2009. Entre 2001 y 2008 fue miembro del colectivo Experimentos Culturales, una importante plataforma de difusión del arte contemporáneo ecuatoriano. Ha realizado su práctica artística en diversos medios y está interesado en la investigación sobre cultura popular. En esta línea ha producido documentales y ha colaborado en la realización del libro *Ojo al Aviso*, texto acerca de la rotulación popular. Recientemente publicó el libro: *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito* (2012). Actualmente se desempeña como Docente de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE).

Pablo Semán

Sociólogo y Doctor en Antropología Social. Especializado en culturas populares y masivas. Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesor del Instituto de Altos Estudios Sociales y de la Escuela de Humanidades de la Universidad Nacional de San Martín en Argentina. Ha realizado varias investigaciones centradas en los fenómenos religiosos, musicales y literarios que se desarrollan en las clases populares. Es autor de libros y artículos publicados en Argentina, Brasil, Francia, Estados Unidos y Canadá, entre los que cuentan –en coautoría con Pablo Vila–: *Cumbia: Nación, Etnia y Género en Latinoamérica* (2011), y *Troubling Gender: Youth and Cumbia in Argentina's Music Scene, Temple University* (2012).

Paola Sánchez

Socióloga de la Universidad Central del Ecuador. Miembro del Consejo Editorial de *Malaidea: cuadernos de reflexión*. Sus principales líneas de investigación giran en torno a las clases medias y a la configuración del discurso de ciudadanía como un mecanismo de disciplinamiento social.

Carlos Celi

Licenciado en Sociología y Ciencias Políticas por la Universidad Central del Ecuador (UCE). Magister en Estudios Latinoamericanos con mención en Políticas Culturales por la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB-Ecuador). Estudiante de Doctorado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Docente en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Carrera de Sociología en la UNAM, de la asignatura: "Sociología latinoamericana: temas contemporáneos". Ha sido profesor de Historia de América Latina, Realidad Nacional, Teorías Sociales y Políticas en la Facultad de Comunicación Social de la UCE. Profesor ayudante de Antropología Social, Teorías de la Cultura en la Escuela de Sociología y Ciencias Políticas de la UCE. Miembro del Consejo Editorial de la revista *Malaidea: cuadernos de reflexión*. Autor de artículos en diferentes revistas y publicaciones.

Fabián Usina Usina

Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Central del Ecuador (UCE). Autor de los libros: *Entre la Neocolonialidad del Poder y la Milenaria Cultura Andina: bases conceptuales para entender nuestra interculturalidad* (2008); *Filosofía y cosmovisión Andina*, No. 3, Serie Cuadernos de Cultura Popular (2005). Compilador y Coautor de *Entre Desarraigos y Esperanzas, memorias de San Gabriel* (2012). Ex Coordinador General y miembro de la Comisión de Derechos Humanos de la UCE. Editor y miembro de la revista *La quinta paila* de San Gabriel-Carchi. Editor de la *Revista Tusa* del Consejo Campesino de Comunidades de Montufar-Carchi. Educador popular.

Adolfo Albán

Maestro en Bellas Artes con especialización en Pintura de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá). Magister en Comunicación y Diseño Cultural de la Universidad del Valle-Santiago de Cali. Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB-Ecuador). Actualmente es docente del Departamento de Estudios Interculturales de la Universidad del Cauca-Popayán, Colombia.

Huilo Ruales Hualca

Narrador y poeta (1947, Ecuador). Su obra abarca narrativa, poesía, teatro y crónica. En cuento ha publicado: *Y todo este rollo también a mí me jode*, *Loca para loca la loca*, *Fetiché y Fantoche*, *Historias de la ciudad prohibida*, *Cuentos para niños perversos* y *Paquetecuento*. Microficciones: *Esmog*. Novela: *Maldejojo*, *Qué risa todos lloraban* y *Edén y Eva*. Poesía: *El ángel de la gasolina*, *Vivir mata*, *Pabellón B* y *Grupa de cebra sin rayas*. Tres de sus piezas han sido llevadas a escena: *Añicos*, *El que sale al último que apague la luz* y *Satango*. Sus crónicas se publican regularmente en varias revistas. Una parte de su obra ha sido traducida al alemán y al francés. Ha obtenido varios premios na-

cionales (Joaquín Gallegos Lara, *Ultimas noticias*, Aurelio Espinoza Pólit, entre otros) e internacionales (Premio hispanoamericano *Rodolfo Walsh*, en París; Premio *Literaturklub*, en Berlín). Consta en innumerables antologías nacionales e internacionales.

Marisa Muñoz

Doctora en Filosofía. Docente de la Universidad Nacional de Cuyo e investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), y del Instituto de Filosofía Argentina y Americana de la Facultad de Filosofía y Letras, UN Cuyo, Mendoza-Argentina. Directora y coordinadora de proyectos de investigación y de extensión universitaria. Trabaja temas vinculados a la filosofía argentina y latinoamericana. Ha publicado numerosos artículos en revistas y capítulos de libros. Editora del libro: *Repensando el siglo XIX desde América Latina y Francia; Home-naje al Filósofo Arturo Andrés Roig* (Colihue, 2009); y autora de *Macedonio Fernández philosophe. Le sujet, l'expérience et l'amour* (L'Harmattan, 2012).

Alex Schlenker

Escritor, traductor y experimentador audiovisual. Se desempeña como investigador y docente de teoría y creación de la imagen. Candidato doctoral en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB-Ecuador). Ha coordinado las publicaciones *Desenganche* (editado y publicado por el colectivo La Tronkal y AECID) y *Fronteras y Bordes* (a ser publicado por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes de la PUCE-Quito). Es autor de ensayos y artículos publicados en Colombia, España, Alemania, Estados Unidos y Ecuador. Desde hace varios años mantiene importantes diálogos con varios de los miembros del llamado Grupo Modernidad-Colonialidad-Decolonialidad, especialmente con Walter Mig-nolo, Catherine Walsh y Ramón Grosfoguel, con los cuales lleva adelante varios proyectos.

Jeanneth Cervantes

Comunicadora Social de la Universidad Central del Ecuador (UCE). Estudiante de la Maestría de Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB-Ecuador) en el periodo 2012-2013. Su más reciente investigación es: "*Perfor-matividad y mensaje de género en la obra de teatro Drag Queen La Paca*".

Alicia Ortega

Escritora, ensayista, crítica literaria. Magister en Letras por la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB-Ecuador). Es catedrática de la Universidad Andina y es parte del Comité Editorial de la revista *Kipus*. Ha publicado varios textos sobre análisis de la literatura ecuatoriana y latinoamericana, así como editora de varios compilatorios: *ediciones conmemorativas Jorge Icaza y Pablo Palacios; Sartre y nosotros*.

Revista Ciencias Sociales
No. 33



Carrera de Sociología y Política
Universidad Central del Ecuador

Homenaje a Agustín Cueva: Literatura,
Historia y Política
Alejandro Moreano

Tema Central

Desafíos actuales de los estudios
agrarios y rurales de indios y campesinos:
desafíos de la revolución en la
América profunda
Armando Bartra

De vuelta a la concentración de tierras
en el Perú
Custodio Arias Nieto

Los nuevos rumbos en el agro latinoamericano:
un debate abierto
Blanca Rubio

Dinámica productivista y territorialización
del capital agrario: impactos y
transformaciones socioeconómicas en
el espacio rural argentino
Luis Daniel Hocsman

Los desafíos de una agricultura
campesina
François Houtart

Defensa campesindia del territorio:
procesos emergentes en el campo
mexicano
Carlos A. Rodríguez Wallenius

La cuestión agraria en Argentina
Daniela Mariotti

Soberanía alimentaria, común buen
vivir, campesindios: rupturas con el
desarrollismo
Francisco Hidalgo

Estudios

Continuidad y discontinuidad de la
"política agraria" en la revolución
ciudadana
Stalin Herrera

Construyendo el feminismo rural. Desde
abajo y desde la izquierda
Judith Flores Chamba

El "gran banano": de las millonarias
ganancias a las deudas pendientes
Yomara Placencia M.

Debate

Políticas y modelos agrarios en el
Ecuador: Entre la modernización y la
reforma
Napoleón Salto Galarza

El debate actual sobre la soberanía
Daniel Granda A.

Escenarios

Trabajadores, dictadura del capital
financiero y democracia liberal: Okupa
wall street y las grandes huelgas
Alejandro Moreano

Política

Del neoliberalismo al "socialismo del
siglo XXI"
Enrique Ayala Mora

Reseñas de libros y cine

ECUADOR DEBATE

Nº 86



Centro Andino de Acción Popular

Quito-Ecuador, agosto del 2012

COYUNTURA

Diálogo sobre la Coyuntura: Política y sociedad en tiempos de predominio estatal
Conflicto social-político: Mayo - Junio 2012

TEMA CENTRAL

Cómo el sujeto se hizo objeto de las Ciencias Sociales
Construcción identitaria del sujeto
El sujeto nace de su sujeción: De la antropología al psicoanálisis
La literatura y la metafísica del sujeto
El sujeto y la muerte en la Filosofía Contemporánea
Coincidencias del concepto de sujeto en las humanidades y las disciplinas sociales

DEBATE AGRARIO-RURAL

El empleo rural no agrícola en Ecuador

ANÁLISIS

Misericordia del populismo
La Constitución perdida: Una aproximación al proyecto constitucional
de 1938 y su derrocamiento

RESEÑAS

Enemigos íntimos: el cambio en la dinámica fáctica del país
democrático alternativo

Suscripción: Anual 3 números: US \$ 48 – Ecuador: \$ 18,00
Ejemplar suelto: Exterior US \$ 15,00 – Ecuador: \$ 5,50
Redacción: Diego Martín de Caceres, N28-43 y Silva Alegre – Telef. 2822-063
Apartado aéreo: 17-15-123 B Quito-Ecuador

PROCESOS

REVISTA ECUATORIANA DE HISTORIA

ISSN: 1390-0099

35

ESTUDIOS

Scripta Manet: reflexiones sobre las formas y funciones de los archivos en el imperio de los Austrias (Castilla, Roma y Quito)
Mara-Ancón Greña

La desconocida identidad de la construcción de la Iglesia de San Francisco en Quito
Susan Verdú Webster

La incorporación del cacao esclavizado al mercado mundial entre 1840 y 1925, según los informes consulares
Juan Moiguesha

Consideraciones acerca de los conceptos de nación y colonia en la independencia de la India
Rocío de Duña

DEBATES

El centenario del asesinato de Albarr. Reflexiones históricas contemporáneas

HOMENAJE • OBITUARIO • RESEÑAS • REFERENCIAS • EVENTOS

procesos@uasb.edu.ec

Procesos aparece en los índices académicos *IADIS*, *Latindex*, *CLASIE* y *Prisona Pre-Quest*
<http://www.scripps.edu/uasb.edu.ec/handle/10644/134>

CANJE:

Centro de Información
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE QUITO
Tumbucullo (Pinar del Río) - 19000 - Tel: (53) 21 220104 - Fax: (53) 21 220106
E-mail: biologia@uasb.edu.ec - <http://www.uasb.edu.ec>
Quito - Ecuador

SUSCRIPCIONES:

Valores de suscripciones normales (cinco números)
Ecuador: USD 25,00 - América: USD 30,00 - Europa: USD 38,00 - Resto del mundo: USD 46,00
CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL
Ejército 59 y Tumbaco • Apartado postal 17 • 2 880 • Teléfono: (593 2) 255838, fax: Ext. 2
E-mail: ce@editorialcenacional.org
Quito - Ecuador



malajidea

Estudios de Reflexión

Revista cuatrimestral
de Ciencias Sociales No. 3

abril 2013

ma pensando

pensamiento crítico de Alejandro Moreano

Reflexiones alrededor de la Teología de la Liberación
Alejandro Moreano

Levanta la globalización desde el Ecuador: una lectura comparada de Aylen y El Apocalipsis peruano
Diego Rodríguez

Alejo fue un cosmólogo - fugado por el pensamiento crítico y la literatura
Enrique Urbán

Encuentros en la negatología de Mars y América Latina, la interpretación de Alejandro Moreano
David Chávez

Discurso crítico en la producción teórica de Alejandro Moreano: un acercamiento fragmentario
Tania Quevedo

Barricadas y límites de una categoría cultural
Wladimir Sierra

Mercado: la continuidad histórica del pensamiento crítico latinoamericano
Entrevista a Mónica Salas

La literaturización central en la obra ensayística de Alejandro Moreano
Francisco Proaño

La facultad del panico
Catalina de

El Alejo: la mente vigente
Entrevista a Catalina de

Breves pinceladas al pensamiento de Alejandro Moreano
Entrevista a Alejandro Moreano

américa latina

Agustín Cueva: profundamente humano, radical y latinoamericano
Protesta o Saque? Sosa

espacios

Síndrome de Ulises
Marta Puelles Huatón

colonialidad

Simulacro mestizo en "El Chulla Fomeo y Flores"
Sonia Jurado

género y violencia simbólica

Modelos comunicativos de las manifestaciones masculinas en la publicidad: Desodorante AXE
Juan Pablo Trujillo Niebla

producción ecuatoriana

Dobles y Únicos: Joaquín Gallegos Lara y Pablo Peláez
Rafael Fajó / Maldonado

Contactos:

malajidea.reflexion@gmail.com
facebook: malajidea.ecuadornos

Suscripción anual \$20
(3 números)

