

FERNANDO RESENDE

Mientras tiembla la *tierra*

Geografías del sur desde
una poética de la dispersión



CALAS

Maria Sibylla Merian Center



Universidad de Guadalajara

Karla Alejandrina Planter Pérez
Rectoría General

Héctor Raúl Solís Gadea
Vicerrectoría Ejecutiva

César Antonio Barba Delgadillo
Secretaría General

María Guadalupe Cid Escobedo
Vicerrectoría Adjunta Administrativa

Jaime Federico Andrade Villanueva
**Vicerrectoría Adjunta Académica
y de Investigación**

Dulce María Zúñiga
**Rectoría del Centro Universitario
de Ciencias Sociales y Humanidades**

Sayri Karp Mitastein
Dirección de la Editorial



Centro María Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias Sociales

Sarah Corona Berkin
Olaf Kaltmeier
Dirección

Jaime Preciado Coronado
Hans-Jürgen Burchardt
Codirección

Nadine Pollvogt
Luisa Ellermeier
Coordinación de Publicaciones

www.calas.lat

Gracias al apoyo de



**Federal Ministry
of Research, Technology
and Space**

En colaboración con



FERNANDO RESENDE

Mientras tiembla la *tierra*

Geografías del sur desde
una poética de la dispersión



CALAS

Maria Sibylla Merian Center

Primera edición, 2025

©Texto

Fernando Antônio Resende

©Traducción del portugués al español

Rodrigo Luis Millán Valdés

D.R. 2026, Bielefeld University Press



Universitätsstraße 25
33615 Bielefeld

bielefelduniversitypress.de

ISBN 978-3-69129-053-0 (PDF)

ISBN 978-3-69129-052-3 (Print)

DOI: <https://doi.org/10.64136/TPDM2736>

Agosto de 2026

Impreso y hecho en Alemania
Printed and made in Germany

Resende, Fernando Antônio, autor
Mientras tiembla la *tierra*. Geografías del sur desde una poética de la dispersión / Fernando Resende ; traducción del portugués al español Rodrigo Luis Millán Valdés. -- 1a ed. -- Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara : Centro Maria Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados (CALAS), 2025.

192 páginas ; 22 cm. – (Colección CALAS ; 29)

Bibliografía: p. 176-186.

ISBN 978-3-69129-053-0 (PDF)

ISBN 978-3-69129-052-3 (Print)

DOI: <https://doi.org/10.64136/TPDM2736>

1. Geografía humana - América Latina. 2. Identidad cultural-América Latina 3. Movimientos sociales-América Latina 4. Colonialismo-Aspectos sociales-América Latina I. Millán Valdés, Rodrigo, traductor II. t. III. Serie.

304.2098 .R43 DD23

GF508 .R43 LC

RGC THEMA



Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 (BY-ND), lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado o no puede ser construido sobre él. Para más detalles consúltase <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>

Para crear una adaptación, traducción o derivado del trabajo original, se necesita un permiso adicional y puede ser adquirido contactando calas-publicaciones@uni-bielefeld.de

Los términos de la licencia Creative Commons para reuso no aplican para cualquier contenido (como gráficas, figuras, fotos, extractos, etc.) que no sea original de la publicación Open Access y puede ser necesario un permiso adicional del titular de los derechos. La obligación de investigar y aclarar permisos está solamente con el equipo que reúse el material.

CALAS. Afrontar las crisis desde América Latina

Este libro forma parte de los ensayos concebidos desde la investigación interdisciplinaria que se lleva a cabo en el Centro Maria Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias Sociales (CALAS), donde tratamos de fomentar el gran reto de analizar aspectos críticos sobre los procesos de cambios sociales. CALAS ha sido concebido como una red afín a la perspectiva de los Centros de Estudios Avanzados establecidos en distintas universidades del mundo y busca consolidarse como núcleo científico que promueve el desarrollo y la difusión de conocimientos sobre América Latina y sus interacciones globales. CALAS funciona en red, la sede principal, ubicada en la Universidad de Guadalajara (México), y las subsedes ubicadas en la Universidad de Costa Rica, Flacso Ecuador y Universidad Nacional de General San Martín en Argentina. Las instituciones latinoamericanas sedes están asociadas con cuatro universidades alemanas: Bielefeld, Kassel, Hannover y Jena; esta asociación fue impulsada por un generoso apoyo del Ministerio Federal de Educación e Investigación en Alemania.

La relevancia de estos libros, enfocados en el análisis de problemas sociales, trasciende linderos académicos. Se trata de aumentar la reflexión crítica sobre los conflictos más acuciantes en América Latina, como una contribución de primer orden para generar diálogos desde múltiples disciplinas y puntos de vista. Más allá de esto, el objetivo de estas publicaciones es buscar caminos para afrontar las múltiples crisis.

Como reconocidos analistas en sus respectivos campos de investigación, los autores nos invitan a ser copartícipes de sus reflexiones y a multiplicar los efectos de sus propuestas, a partir de su lectura.

Sarah Corona Berkin y Olaf Kaltmeier
Directores

Jaime Preciado Coronado y Hans-Jürgen Burchardt
Codirectores

Índice

Agradecimientos	9
-----------------	---

Base indisciplinar para una geografía móvil

El temblor y la dispersión	15
Una poética del movimiento	25

Capturar: la maquinaria colonial

El fuego	38
Imágenes sin lastre	40
Asimetrías de lo visible	49
Para inventar el centro del mundo	55
Tierras a la deriva en ultramar	60
Enclaves: depósitos de cosas	66
Volver operativo lo disperso y sumergir el presente	71

Movilizar los tiempos conflictuantes

El agua	75
Habitar las liminalidades	77
Negociar tiempos dispares	87
Reivindicar el presente habitado	93
Desarchivar el tiempo secuestrado	98
Intentaron condensar el tiempo	100
Retorcer el tiempo	101
Una experiencia espiralada	106

Desmontar y dar cuerpo al ojo que ve **110**

Un sistema de producción de (in)visibilidades	110
“Prohibido fotografiar”	118
Quisieron comprimir la visión	123
Descentralización de la mirada	127
Mujer debajo de la <i>tierra</i>	130
Mujer con ojos de cactus	135
Gente- <i>tierra</i>	138

Pertenecer y desplazar **145**

Un cuerpo que ve	145
En el ojo del volcán	152
El ombligo y los desplazamientos	156
La dimensión política del proceso de construcción de identidades	160

Excavar la *tierra* **163**

¿Dónde está el ombligo del mundo?	163
Epicentros: puntos replicantes	166
Un trabajo arqueológico doble	169
Todos somos sitios arqueológicos	172

Bibliografía **176**

Filmografía	186
-------------	-----

Autor **189**

Agradecimientos

A CALAS, a través de Jochen Kemner, y a todas y todos con quienes conviví durante esos hermosos días en Guadalajara. Les agradezco su generosa acogida y la concesión de la beca, que no solo hizo posible el trabajo de campo en México, sino que también me ayudó a reorganizar y a encontrar un suelo para mis reflexiones respecto a lo que antes solía llamar “geografías del sur”. A mis colegas del Departamento de Estudios Culturales y Medios de la Universidad Federal Fluminense (UFF), por su confianza y apoyo cuando realicé mi investigación en el año 2022. A mis estudiantes de pregrado y de posgrado de la UFF, especialmente de quienes soy tutor. Tengo la suerte de intercambiar preguntas y compartir cuestiones que atraviesan nuestros intereses comunes. ¡Ustedes son fundamentales! Al Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq), que con el apoyo de su Beca de Productividad contribuye a la realización de nuestros proyectos de investigación en Brasil.

En los últimos años, he participado en diferentes encuentros del equipo del Centro Interdisciplinario de Estudios del Sur Global (ICGSS), de la Universidad de Tubinga, Alemania. A través de Sebastian Thies, agradezco a los y las profesores-colegas por los caminos que hemos recorrido juntos en varios otros proyectos, que, en muchos sentidos, terminaron trayéndome a este trabajo. Durante mi estancia en México, y también desde que volví a Brasil, pude participar en conferencias y seminarios, así como entablar conversaciones, que fueron fundamentales para afinar los temas que componen esta reflexión. Agradezco a todas las personas involucradas en los intercambios que realicé en el Centro de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas, de la Universidad Autónoma Nacional de México (UNAM), por invitación de Ivonne Sánchez Becerril. Al Instituto Nórdico de Estudios Latinoamericanos (NILAS) de la Universidad de Estocolmo, y al apoyo de Thaís Machado Borges. A la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso), de Quito, Ecuador, y al apoyo de María Fernanda Troya Gonzáles, así como también a la participación fundamental de las y los estudiantes de la maestría en Antropología Visual (2024). A la Universidad Federal de Pará por su Programa de Postgrado en Cultura y Estudios Amazónicos y a

la colaboración de Vânia Torres. También agradezco a PH Joel, artista de la Selva Lacandona, que me abrió las puertas de la Galería MUY, así como a Gregori Vázquez López, que amablemente me dio acceso a las imágenes de Casa Na Bolom, en San Cristóbal de las Casas. Agradezco especialmente a todas y todos quienes dispusieron de su tiempo para conversar conmigo e intercambiar impresiones respecto a los “acontecimientos” que pusieron en marcha; en particular a Florencia Gómez, Humberto Trece, Liliana López, María Gabriela López Suárez, Néstor Jiménez, Noe Pineda, Saúl Kak, Xun Pérez y Xun Sero (Chiapas); Helmut Dosantos (CDMX); y Jorane Castro, Mateus Moura y Priscilla Brasil (Pará).

De un modo muy especial, me gustaría dar las gracias a tanta gente que siempre estuvo cerca durante la escritura de este ensayo: Ana Cláudia Peres, Eduardo Filgueiras, Erotildes Leal, Fábio Alves, Felipe Trotta, Fernando Gonçalves, Frederico Ganz Resende, Izali Schmit, Lieli Loures, Louise Ganz, Luísa Israel, Marcela Echeverría, Natalia Dias, Nayhd Barros, Nelson Arellano, Omar Cervantes, Raquel Salomão, Regina Ganz, Ricardo Aleixo, Rodrigo Millán Valdés, Sandra Rebello, Tailze Melo y Tatiana Carvalho Costa. Gracias por escuchar y por sus atenciones, conversaciones y lecturas del manuscrito. ¡Cada uno de ustedes fue fundamental, a su manera y en su lugar!

*A mi hijo Frederico, que todos los
días me lanza por el aire.*

*A la memoria de dos mujeres que durante
mi infancia me mostraron la tierra:
mi abuela Chiquinha, que, sin saberlo, despertó
en mí el asombro por las (de)semejanzas,
y doña Neném, que con un tamarindo
me hacía cruzar el mundo.*

*Luego la tierra fue creada por ellos.
Así fue en verdad como se hizo
la creación de la tierra:
¡Tierra!, dijeron, y al instante fue hecha.*
Popol Vuh

*Então é a hora de recomeçar tudo
outra vez, sem ilusão e sem pressa,
mas com a teimosia do inseto que
busca um caminho no terremoto.*
Carlos Drummond de Andrade

Base indisciplinar para una geografía móvil

El temblor y la dispersión

Un temblor en Oaxaca, México. Montones de tierra, muros de edificios caídos, calles con enormes grietas, mucho polvo y tierra, personas moviéndose sin rumbo, sirenas de policía y ambulancias resuenan sin cesar. La *tierra* tembló, la ciudad fue destruida. Marta podría haber estado entre los escombros. Su pasaporte, que la habría identificado, quedó junto a un cadáver. Ella llegó de España, donde trabajaba para una agencia de marcas de alta costura. Su trabajo en Oaxaca consistía en observar de cerca los bordados realizados por las mujeres de determinada comunidad. Su objetivo era verlos en directo y fotografiarlos para suministrar material —los detalles de las flores, así como los hilos y las telas en sus colores originales— a una gran tienda de España. Esta reproduciría los bordados en las prendas que comercializaría, como si fuera una creación local. Un trabajo muy bien pagado, por cierto, tanto para la agencia española como para la tienda. Es la industria de la moda moviendo mundos.

La costa oaxaqueña es conocida como una región vulnerable a los terremotos. Basta con una búsqueda rápida en internet, escribir el nombre de la ciudad junto a la palabra “terremoto”, para acceder a informaciones sobre diferentes eventos sísmicos, muchos de ellos de considerable magnitud, que han ocurrido en los últimos años. Aquella franja costera, como también se sabe, forma parte del llamado cinturón de fuego del Pacífico, donde movimientos tectónicos suceden con relativa frecuencia. Los terremotos, objeto de estudio de las geociencias, no son fáciles de detectar. Se pueden hacer algunas predicciones cuando están muy cerca

de producirse, pero el sistema que mueve las placas es de origen caótico, como afirman los estudios.

Y es el movimiento y el choque de estas placas lo que hará —desde el hipocentro— que una determinada región de la superficie terrestre —el epicentro— propague las ondas, también conocidas como réplicas de un sismo. El hipocentro es el lugar del interior de la tierra donde ocurre la liberación de energía. Es el foco de un sismo; allí se producen las ondas elásticas, que, al impactar en la superficie de la tierra, se propagan en forma de ondas transversales y longitudinales, todas al mismo tiempo. Dependiendo de la intensidad del impacto y de la propagación de las ondas, los daños causados a las vidas humanas y no humanas —el suelo que habitamos— pueden ser más o menos devastadores. Del mismo modo, las réplicas pueden prolongarse por más o menos días, a mayor o menor distancia.

La *tierra* tiembla. Todos los días, todo el tiempo, la *tierra* tiembla. Dos semanas después de llegar a Guadalajara, me encontré en un café con una colega de CALAS, que había presentado una ponencia algunos días antes. *Cómo narrar el horror* era el título del trabajo de Lucero de Vivanco, profesora peruana radicada en Chile, que también estuvo en Guadalajara como investigadora residente (De Vivanco 2022). Lo que me llamó la atención de su reflexión acerca de las narrativas sobre el conflicto en Perú fue que, mientras trataba de encontrar las formas en que el horror ha sido narrado, pasaba de las páginas de los libros al espacio urbano, en un ejercicio de contraste y yuxtaposición simultánea de narrativas y vida.

Este gesto me recordó que, si bien estas dos instancias, narrativa y vida, no son lo mismo, tampoco se excluyen mutuamente. Ellas se despliegan, se cruzan, se interconectan, se nutren mutuamente, a veces incluso se igualan, pero nunca se amalgaman. El tiempo es el hilo con que se teje cualquier narrativa, como diría Paul Ricoeur (1994); porque lo que es principio, medio y fin, en las narrativas y en la vida, se establece en y a partir de las formas en que elegimos tejer tanto las narrativas como nuestras propias vidas.

Todos los días, a toda hora, la *tierra* tiembla. Conocí la aplicación Earthquake ese mismo día del café con Lucero de Vivanco, en Guadalajara.

Hablábamos, más allá de su presentación, del seminario que yo impartiría en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) al mes siguiente, cuyo tema sería territorio y cuerpo en movimiento. Era el 19 de septiembre de 2022, cerca de las 13 horas. “Un temblor”, me dijo Lucero. Segundos antes, yo había sentido algo extraño (¿estaba mareado?). Sin tiempo para descifrar lo que sentía, escuché a Lucero: “Un temblor, vamos a tener que salir de aquí”. “¿Qué cosa?”, pregunté, mientras buscaba en mi vocabulario en español, siempre mezclado con mi portugués, algo parecido a la palabra *temblor*. Veía a las personas salir del café, yéndose rápido hacia la calle. Mi cuerpo se remecía, eso sentía, mientras Lucero insistía en que era un temblor y que estaba durando mucho, que escapaba de lo común. “Vamos a tener que salir de aquí”. Nos paramos de la mesa en dirección a la calle, donde ya había mucha gente. ¿Un *temblor* es un terremoto?, me pregunté casi al mismo tiempo en que entendía que sí lo era. “Bienvenido a México” (o también podría decir “¡Viva México!”). Un temblor es, como mínimo, la *tierra* moviéndose bajo mis pies.

Era 19 de septiembre, alrededor de las 13:05 horas. Después supe, gracias a la aplicación que Lucero me presentó, que en Aquila, en el estado de Michoacán, también en la costa del Pacífico, la *tierra* había temblado. Con una magnitud de 7.6, a unos 300 kilómetros de donde me encontraba, la *tierra* tembló. Sentí algo que mi cuerpo hasta entonces no conocía: los efectos de un movimiento que me constituía, a pesar de que yo no lo había provocado. Durante el transcurso del día, persistieron en mí los efectos de aquella experiencia absolutamente nueva. Durante la noche del 19 al 20 de septiembre, seguí sintiendo las réplicas del temblor: mi cama parecía un pequeño barco en alta mar, a la deriva. Al día siguiente, mientras caminaba hacia la Biblioteca Octavio Paz, los diarios me confirmaron lo que mi cuerpo aún intentaba asimilar: ayer la *tierra* tembló.

Aquila, el epicentro del temblor, ahora lo sé, fue el punto desde donde surgieron las réplicas que movilizaron mi cuerpo durante los siguientes días en Guadalajara. Aunque vislumbrase las imbricaciones entre territorio y cuerpo desde una perspectiva teórica —una parte importante del problema que recorre este ensayo—, sus intersecciones nunca se habían materializado tan radicalmente en mí. Fue aquel movimiento de la *tierra*,

que tuvo su epicentro en Aquila, el que me hizo sentir, más que entender, que el territorio y el cuerpo son instancias en movimiento. Fue así como México pasó a existir dentro de mí como un territorio, en el mismo instante en que mi cuerpo se vinculó visceralmente a él.

En ese momento, en ese movimiento, pude aprender que cuerpo y territorio —instancias muy concretas, así como también difusas, capaces de yuxtaponerse sin amalgamarse— se conectan a partir de las movilidades que activan, gracias a los “temblores” a los que están ligados inexorablemente. Es fundamental subrayar que, en este proceso, existen esfuerzos para producir permanencia y fijeza. Es decir, nos aferramos a las vallas, intentando demarcar un territorio y los límites del propio cuerpo, lo que a menudo forma parte de dinámicas de poder. Un gesto que proviene de una condición que le es intrínseca: ser instancias en movimiento. Es así como la *tierra* tiembla todo el tiempo, todos los días: ahí está Earthquake para recordárnoslo.

Y la *tierra* tembló en la costa oaxaqueña. Y este temblor pone en movimiento toda la historia contada en *Finlandia* (Alcalá 2021), una película cuyo final muestra a Oaxaca destruida. Es en este momento cuando también vemos a Marta, corriendo despavorida entre los escombros. Frente a los cuerpos que yacen en uno de los centros organizados para atender a las víctimas, la vemos dejar su cámara fotográfica al lado de una de las personas golpeadas por el terremoto. De allí en adelante sabemos que su intención era clara: Marta producía su propia muerte. Cualquiera que encontrara su herramienta de trabajo supondría inmediatamente que aquel era su cuerpo. Su pasaporte, intercambiado por uno australiano que estaba en el bolsillo de la víctima, lo corroboraría. Mientras intentaba cumplir con las tareas de mapear, producir imágenes y saquear los saberes y el trabajo de las mujeres de aquel lugar (procedimiento de apropiación que conocemos hace bastante tiempo), el temblor activó transformaciones profundas. Transformada por la experiencia vivida junto a los lugareños, Marta seguiría su vida en México, tal vez en Oaxaca, sin cumplir con el trabajo que le había sido encomendado. El cuerpo y el territorio, partes de una misma tela, que intento pensar como el “espacio geográfico latinoamericano”, son también las piezas que mueven *Finlandia*.



Imagen 1 y 2. *Finlandia* (Alcalá 2021).

Este ensayo propone una lectura del territorio latinoamericano a partir de la siguiente premisa: allí la disputa, sea por la *tierra* o por los imaginarios político-estéticos, es una constante. Desde su invasión, en diferentes contextos y por diversos motivos, el enfrentamiento al poder territorializante forma parte de una cotidianeidad que, muchas veces, es política y subjetivamente violenta y excluyente. Los numerosos asesinatos durante la dictadura argentina y las Madres de Plaza de Mayo, sabiendo que hay tantas otras madres diseminadas por toda América Latina; los estallidos en Colombia y Chile; las innumerables desapariciones en México y sus

muchísimas calles, pantallas de cine y páginas de libros ocupadas por protestas e imágenes que reclaman la presencia de los cuerpos vivos; el genocidio indígena; el exterminio cotidiano de la población afrodescendiente brasileña y tantos movimientos, también en Brasil como en otros países de América Latina, que buscan preservar y demarcar tierras indígenas, quilombos y palenques. Estos son solo algunos ejemplos que estructuran las disputas, que hacen de los territorios en que vivimos aquello que se mueve mientras la *tierra* tiembla.

Las prácticas de vida y de lucha dentro de lo que conocemos como “territorio latinoamericano” han demostrado categóricamente cómo, en este lugar, las condiciones materiales de la vida ejercen un rol importante en la producción del territorio (Porto-Gonçalves 2015). Por este motivo, sigo el argumento del geógrafo brasileño Rogério Haesbaert, para quien el territorio, en el contexto latinoamericano, es una categoría de la práctica; es decir, indisociable del trabajo (y de la lucha) de las personas que lo habitan. Este investigador va más allá, basándose en las luchas feministas de las mujeres indígenas del continente. En el territorio latinoamericano, el cuerpo es la escala mínima de resistencia. Es con el cuerpo, ante todo (y muchas veces pese a todo), que la movilización sucede, así como también la reconfiguración territorial.

Bajo esta perspectiva, añade Haesbaert, “América Latina es un espacio . . . cuya singularidad se debe más a la combinación de fenómenos . . . que a la especificidad/exclusividad de los fenómenos mismos” (2021b, 72). Atento a las relaciones culturales y de poder procedentes de las diferentes cosmovisiones que conforman lo que conocemos (y experimentamos) como espacio geográfico latinoamericano, este autor articula su reflexión en torno a la idea de que vivimos en una “heterogeneidad histórico-geográfica estructural” (108; cursivas del texto original). En nuestro contexto, este hecho hace que sea imposible “pensar el espacio simplemente en la abstracción racional de su funcionalidad [o] en la fría rigidez de su materialidad” (21-22). A su juicio, “el *espacio*, para muchos de nosotros que luchamos para huir de la colonización progresista/extractivista, *está permanentemente densificado por otro tiempo, por otra historia que nunca*

disocia su foco de la concretización espacial del presente efectivamente vivido” (22; cursivas del texto original).

Estas consideraciones, premisas que tomo desde la geografía, me colocan frente a un problema: para pensar y leer América Latina desde una perspectiva macro, tendríamos que encontrar maneras de correlacionar fenómenos que, *a priori*, aparecen como aislados. A partir de esto, me pregunto: ¿será posible relacionar determinadas manifestaciones que vemos suceder ampliamente en el espacio geográfico latinoamericano? La legitimidad y el reconocimiento de las disputas que tienen lugar en la *tierra* que pisamos también exigen, como un problema espacial, que busquemos formas de leer y relacionar aquello que sucede en el *aquíahora* que habitamos. Esos son algunos de los problemas fundamentales que me llevan a proponer un camino teórico-metodológico. Se necesitan dos movimientos para leer América Latina desde el *aquíahora*:

- a. Desmontar la maquinaria que, por diferentes caminos, ha hecho que pareciera un espacio constituido por fenómenos aislados.
- b. Correlacionar los acontecimientos, de modo que encontremos ciertos hilos (líneas de fuga), que nos permitan ver las luchas concomitantes que ocurren en lugares aparentemente dispersos.

Este movimiento doble, que está en la estructura del ensayo, tiene como objetivo principal crear las condiciones para comprender los múltiples significados que atraviesan a los fenómenos que nos llegan como si estuvieran aislados entre sí. Nuestras luchas en diferentes lugares —como México y Brasil, por ejemplo— no son necesariamente las mismas, aunque muchas veces surjan de disputas comunes que marcan (y, en buena medida, abarcan) el espacio geográfico latinoamericano. ¿Cómo relacionar, entonces, manifestaciones cuyos orígenes, tiempos y espacialidades son diversas, en un territorio constituido por tantas diferencias? ¿Será posible hablar de aproximaciones al colocar sobre la misma mesa a fenómenos situados en contextos espacio-temporales diversos? Esta perspectiva, que se constituye como una de las hipótesis del trabajo, nos ayuda a leer a América Latina como un territorio en un constante proceso de reconfiguración.

Es decir, América Latina es lo que sucede mientras la *tierra* tiembla, lo que se produce en conjunto y en el contexto de las luchas.¹ Para intentar acercarme a la heterogeneidad de la que habla el geógrafo, era necesario que lograra mirar dentro y fuera de la estructura que hace de lo disperso un valor. Fue con este dilema que llegué a Guadalajara, a la sede de CALAS. Mi objetivo era entrelazar lo que ocurría en México con algunas experiencias de Brasil, de observar las diversas formas y caminos en que se manifiesta la lucha, ya sea en hallazgos arqueológicos o en prácticas creativas. México, tal como Brasil, es un país enorme, relativamente fracturado por las dinámicas territoriales (y políticas, por supuesto). Dentro de él conviven diferencias enormes, aparentemente irreconciliables. Por lo mismo, fue necesario realizar un recorte geográfico en mis primeras búsquedas, lecturas y conversaciones. Fue así como llegué a Chiapas, un estado de gran relevancia histórica en el contexto de las luchas sostenidas en ese país.²

¹ La palabra *tierra* en este ensayo tiene una connotación que va más allá de la dimensión funcional, hegemonícamente producida y legitimada por la lógica capitalista occidental. Puede significar tanto el lugar del que hablamos y habitamos —un pueblo, por ejemplo— como lo que está constituido por (y da sentido a) una red de relaciones humanas y no humanas, tal como se refiere en muchas de las cosmogonías amerindias y afrodescendientes que habitan el territorio latinoamericano. Esta es la tierra que tiembla y a ella me refiero cuando trato de pensar los modos en que la disputa tiene lugar en lo que intento entender como “espacio geográfico latinoamericano”. Este concepto me parece bien presentado en Massadar (2020) cuando habla de la perspectiva zapatista. También me remito al trabajo organizado por Carnevali et al. (2023), que presenta, desde una perspectiva afroindígena brasileña, diversas formas de concebir el significante *tierra*. En este ensayo, aparecerá en cursiva siempre que me refiera a él.

² Localizado en la región más meridional de México, su población es mayoritariamente indígena, perteneciente a diversos grupos étnicos. Chiapas tiene aproximadamente 3.5 millones de habitantes. Cuando hablo de Chiapas, también viene a mi memoria el Movimiento Zapatista, que marca profundamente su historia, uno de los colectivos indigenistas más sobresalientes no solo en México, sino en el mundo entero. El levantamiento zapatista ha sido reconocido por sus luchas por la autonomía indígena, la justicia y la reforma agraria, posicionándose contra el neoliberalismo y el empobrecimiento de la población indígena. Existen innumerables trabajos sobre los zapatistas y el levantamiento de 1994. Entre los trabajos más contemporáneos sobre el universo zapatista y su potencial emancipador, están el del antropólogo Luis Alberto González Arenas (2024), el de la antropóloga y educadora popular Ana

Hice de los alrededores de San Cristóbal de las Casas, una ciudad fuertemente marcada por la colonización española, la circunscripción geográfica sobre la cual trabajar. En ese momento me deparé con la colección fotográfica de la Casa Na Bolom, un vasto y rico acervo de imágenes del siglo XIX e inicios del siglo XX, tomadas en la ciudad de San Cristóbal, la región aledaña y la Selva Lacandona. Me llamó la atención una fotografía realizada por la antropóloga Gertrude Duby a mediados del siglo XX, pues se alineaba, de una forma bastante precisa, con otra que yo había traído desde Brasil, como parte de mi investigación. En la imagen de Duby se ven a unos niños sentados en el suelo, con sus espaldas apoyadas contra el muro de una casona antigua. También hay dos hombres de pie, aparentemente conversando, y un animal. Una escena cotidiana en Chamula, en el interior de Chiapas. Sin embargo, en la misma imagen también aparece una pintura. Es un cuadro que está apoyado sobre la misma pared de la casa, uno de esos marcos que servían de telón de fondo para las fotografías de estudio de la época.



Imagen 3. Chamula, Chiapas, México, década de 1950 (Getrude Duby, colección Na Bolom).

Paula Morel (2023), el de Fábio Alkmin (2025) y el de Francisco de Parres Gómez (2022). Ver también la *Revista de la Universidad de México* (2023-2024).

En el cuadro-paisaje se ve una gran ciudad, de edificios altos, un espacio urbano que desentona con la vida cotidiana que vemos transcurrir en el resto de la escena fotografiada. A mi entender, allí se manifiesta un conflicto de tiempos, imaginarios y poderes, tal como también sucede en la imagen que llevaba conmigo: una fotografía de estudio realizada por el afrobrasileño Chichico Alkmim, en el interior de Brasil, a inicios del siglo xx. Un cuadro-paisaje de fondo que provoca (y nos permite observar) la fricción de tiempos y potencias. Tal como la que vi en la fotografía tomada en Chamula, tal como la contenida en aquel registro capturado en Diamantina, una ciudad fuertemente caracterizada por la colonización portuguesa, en el interior de Minas Gerais (ver imagen 11).

A partir de esas imágenes, dos pequeños puntos, aparentemente dispersos en el interior de cada uno de esos dos países, entraron en diálogo. Más que simplemente fenómenos, ambas se transformaron en acontecimientos político-estéticos que refutaban la idea de lo disperso. A mi juicio, juntas se convirtieron en parte del mismo problema. El hecho compartido era que ambas daban materialidad a territorios con una larga historia de colonización del imaginario, despojo y cosificación del cuerpo del otro. Más adelante me ocuparé en detalle de la fotografía de Alkmim. Sin embargo, me gustaría destacar que las preguntas que antes habían surgido como dudas terminaron dando forma a una hipótesis de investigación: trabajar a partir de analogías e intentar establecer relaciones entre las territorialidades que configuran determinados acontecimientos sería una manera importante de ayudarme a urdir consideraciones sobre América Latina y sus territorios. Quién sabe si, colocadas en relación, podría percibir las formas de funcionamiento de la maquinaria colonial, de aquel engranaje montado sobre la lógica de lo disperso. Tal vez esas conexiones nos permitirían leer el espacio geográfico latinoamericano.

Vuelvo entonces a la geografía, que me ayuda a entender el espacio como un conjunto de historias futuras. Esa afirmación de Doreen Massey (2008) me pareció crucial. Tejemos el espacio a medida que contamos historias y vivimos nuestras cotidianidades. Narrativa y vida no están disociadas, eso ya lo sabía. Es un proceso que también nos hace ser quienes somos, nos constituye. Lo que hoy día hacemos, teniendo la lucha como

objetivo, no solo nos constituye, sino que también produce (Lefebvre 1991) lo que entiendo como “espacio geográfico latinoamericano”. Además, la idea del carácter indisociable del espacio y el tiempo (M. Santos 2006) —el *aquíahora* del que les voy a hablar a continuación— también me ayudó a construir las premisas con las que trabajo.

Una poética del movimiento

“Tá tudo solto na plataforma do ar. Tá tudo aí”. Este es un fragmento de una canción del compositor y cantante afrobrasileño Luiz Melodia, que me lo recordó el poeta Ricardo Aleixo mientras intentaba comprender algunas cuestiones relacionadas con el espacio-tiempo y qué sentido tendría en él la idea de dispersión.³ La intervención del poeta abre una clave de interpretación importante: la dispersión podría ser algo diferente a lo que se produce dispersamente. Quedé atónito. Su idea, intento analizar, va de la mano de la propuesta de Dénèm Touam Bona, quien, al pensar la esclavitud, toma a la fuga como una estrategia de poder.⁴ Y su invitación es a hacer de la experiencia poética un modo de aprehender el mundo como una totalidad viva.⁵

³ N. del T.: una traducción al español podría ser “Todo está suelto en la plataforma del aire. Todo está ahí”. Aunque quizá también sea posible pensar en una versión más poética, en que “suelto” es reemplazado por “libre”. Los versos son parte de la canción “Presente cotidiano”, lanzada por Luiz Melodia dentro del álbum *Mico de circo*, de 1978.

⁴ La artista brasileña Jota Mombaça también nos remite al mismo tema. En su conferencia “Proteja sua recusa” (Proteja su rechazo), dictada en la Escuela de Artes Visuales del Parque Lage (Río de Janeiro), en mayo de 2019, ella afirmó que “la fuga es la performance inaugural del cuerpo negro”. Ver también *Não vão nos matar agora* (Mombaça 2021). Se puede consultar también una traducción al español, *No nos van a matar ahora* (2024), de la editorial Caja Negra Editora en Buenos Aires.

⁵ Touam Bona señala: “En el origen de toda espiritualidad y de toda especulación teórica está la experiencia poética: la aprehensión del mundo como una totalidad viva, la intuición de que todos los elementos que nos rodean, nos atraviesan y nos componen —lo vegetal, lo mineral, el agua, el aire, las ondas magnéticas— se corresponden entre sí, se entrelazan y forman un mismo y único cosmos” (2020, 10-11).

Touam Bona nos ayuda a entender que toda línea de fuga está en el movimiento. “Todo ritmo es el ritmo de una carrera”, dice, al pensar en los pies de los negros al son de los tambores, en rituales que suspenden su condición de esclavos. “En tierras de esclavitud”, afirma, “no puede ser sino subversivo” (Bona 2020, 30).⁶ Las líneas de fuga, tan importantes en el contexto de un territorio usurpado, siempre han sido trazadas por quienes viven en sus cuerpos la violencia de la captura moderno-colonial-capitalística. La cosmopoética que este filósofo se propone pensar es constitutiva de un movimiento que busca “el sentido de las resonancias y las correspondencias”, en un mundo en que “todos los elementos que nos cercan, nos atraviesan y nos componen” (Bona 2020, 10). Pregunto a Ricardo Aleixo si es desde allí que proviene su idea de la dispersión. Él me responde con la frase de Luiz Melodía, diciendo:

La dispersión es una estrategia de fuga, ella esparce cosas (informaciones) por ahí, que tarde o temprano van a ser recogidas por personas que ni siquiera han nacido aún (así como por personas que ya están aquí, ¿no es que el tiempo es espiralado?). Puede que yo mismo vuelva a pasar por aquí en otro momento y recoja eso que aparentemente está disperso.⁷

Así, como un proyecto abierto a las multiplicidades, que “no pretende la unidad, que no pega entre sí, sino que muestra lo que palpita en los fragmentos”, concluye que “la dispersión es errática, nos toca a nosotros unir las puntas sueltas”. Su proposición sucede en sus poemas, como veremos a lo largo de este ensayo, así como en sus reflexiones. En mi opinión, Aleixo es un poeta-pensador, lugar fundamental, creo, en la cosmopolítica tejida en el espacio geográfico latinoamericano.

Sumar la propuesta de Hasbaert a la de Aleixo, es decir, geografía y experiencia poética, me pareció elemental. Si lo que intento es percibir la lucha como un continuo en el territorio habitado, entonces lo esencial

⁶ Se puede consultar también la traducción al español en Bona (2024, 108).

⁷ Durante la escritura de este ensayo tuve varias conversaciones con Ricardo Aleixo. En una de ellas él me compartió esta idea, que reproduzco fielmente aquí.

sería unir las puntas en una misma tela, correlacionando acontecimientos que incluyen problemas comunes, a pesar de provenir de lugares (y tiempos) diferentes. La producción de lo disperso, como intento demostrar, es una estrategia del poder colonial, que instaure toda una geografía basada en la producción de un espacio homogéneo y de un tiempo condensado. Esta es la “geografía del poder colonial” que, con el apoyo de la geografía, la historia y otras estructuras disciplinantes del espacio-tiempo, pretende activar un proceso de producción de olvido y anulación, separando a las personas de las cosas que les dan sentido. La geografía del poder colonial, como trataré de mostrar, fragmenta vidas tanto en los territorios específicos como en el espacio geográfico que busco entender. Sobre todo, produce la lógica del enclave y reitera los ocultamientos y las violencias, que aún continúan activas bajo diversos procedimientos y formas. En definitiva, esta geografía congela y pretende aislar los fenómenos, aunque sea en vano, como vemos cuando unimos las puntas que producen el espacio en torno al cual orbitan los acontecimientos.

La dispersión puede ser la contraforma del poder colonial. Por lo mismo, volver nuestra mirada sobre un espacio que fue ultrajado, pues sufrió los efectos de un tipo de poder que buscaba homogeneizarlo, es una forma de actuar en oposición a las colonialidades que allí continúan en curso. En *Principio Potosí reverso*, Silvia Rivera Cusicanqui trae una imagen importante a colación, que puede ayudarnos a profundizar en nuestro argumento sobre la dispersión como un dato productivo cuando se trata del espacio geográfico latinoamericano.⁸ Al analizar los *kipus* peruanos,⁹ la autora, junto a El Colectivo (actual Ch'ixi), un grupo de investigadores con quienes trabaja, traza una línea que hace del Titicaca, en la frontera

⁸ Se trata del contracatálogo a la exposición “Principio Potosí”, organizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid. Fue publicado por Silvia Rivera Cusicanqui y El Colectivo (actual Ch'ixi) en el 2010.

⁹ “Los *kipus* fueron un sistema mnemotécnico y de registro usado por la gente antigua de los Andes, vinculado al arte textil y a los significados abstractos de nudos y colores . . . Los rastros de su uso revelan que no sólo eran registros numéricos sino también inscripciones propiciatorias de naturaleza ritual, que permitían ordenar el cosmos al enumerar las ofrendas a las wak'as o lugares sagrados de culto a los antepasados” (Rivera Cusicanqui 2018, 53).

de Perú y Bolivia, un punto desde donde el comercio y los rituales fluían hacia toda América Latina (Rivera Cusicanqui 2018, 75).

El Titicaca habría sido una *wak'a* —“sitios de poder diseminados en una vasta geografía altiplánica y montañosa” (Rivera Cusicanqui 2018, 75)—, que formaba parte de un sistema circulatorio de aguas subterráneas que culmina en el mar, tanto en el Pacífico, en la costa peruana, como en el Atlántico. Existían otras *wak'as* (palabra aymara que significa ‘cinturón’) alrededor del Cusco, un centro político donde también se realizaban rituales. Y era desde este centro, según su análisis de los *kipus*, que América Latina se conectaba. Rivera Cusicanqui afirma que “en la región altoandina y sus espacios de expansión hacia el Pacífico y el Atlántico, se ha dado por milenios un sistema de intercambios, minuciosamente registrado en los *kipus*” (2018, 76).

Consciente de la necesidad de que reconozcamos a los *kipus* como un documento prehispánico de registro del comercio y de la vida en la región, Cusicanqui también sabe de cuánta “especulación esotérica” existe en torno a este hallazgo. De todas formas, me parece relevante advertirlo, pues nos ayuda a pensar que América Latina fue siempre un territorio continuo, en el que lo disperso nunca habría sido un valor de referencia.¹⁰ En esta geografía, que es móvil, las *wak'as* serían los puntos no-cardinales que hacen a América Latina acontecer.

Desde este punto de vista, la dispersión es fundamental, pues, además de refutar la lógica de lo disperso, nos permite mirar hacia esos puntos, denominados en este ensayo como “replicantes”, elementales para leer el espacio geográfico latinoamericano y comprender tanto la lucha como el proceso de reconfiguración territorial. En ese sentido, la dispersión crea un sistema generador de valores, gestos, estrategias y tácticas, verdaderas formas de ser y estar, que, diseminadas en el espacio y el tiempo, dan lugar a la producción de territorialidades que irrumpen en medio de la

¹⁰ Según Nêgo Bispo (1959-2023), las confluencias también ocurren a partir de los territorios, que no sigue una definición exclusivamente funcional, pues están formados de todos los elementos de la vida. Así, por ejemplo, indígenas y quilombolas confluyen, son aliados en sus luchas y sus territorios son continuos (A. B. Santos 2023b).

lucha constitutiva del espacio que observamos. De este modo, la dispersión corrobora el carácter espiralado de nuestra experiencia en el mundo, haciendo de la diferencia algo productivo dentro del espacio geográfico que tejemos y habitamos. Al entenderla como un hecho positivo, como veremos a partir de determinados acontecimientos político-estéticos, ella nos permite habitar las liminalidades y acoger las multiplicidades. Así, la dispersión se convierte en la clave para el (re)conocimiento y la producción de gestos territorializantes.

Me vi enfrentado a este camino reflexivo, a la idea de leer América Latina desde la perspectiva de una poética de la dispersión. Estratificar el espacio y contener el tiempo fueron también estrategias del poder colonial. Por lo mismo, sería necesaria una poética del movimiento, un recurso metodológico que utilizo en este ensayo. Ante todo, busco leer el espacio geográfico latinoamericano como multifacético, conformado por multisensorialidades, camadas de tiempos en conflicto y disputas territoriales que suceden próximas entre sí y en simultáneo. Se trata de una poética porque extrapola aquella dimensión desde el campo de la producción de sentido. Sugiero una poética que se nos aparece como la manifestación del territorio habitado, en los términos de Milton Santos (2006), como aquello que es resultado del uso de las técnicas que disponemos en un momento histórico dado, en consideración de los juegos de poder, las representaciones, creencias y normas, así como de los intereses políticos y económicos que se generan en la cotidianidad del territorio que habitamos. El territorio latinoamericano activa una poética por sí mismo. Esto es lo que intento observar dentro del espacio que lo abarca.

Me parece que en esta poética sucede un proceso de retroalimentación. En la geografía de la *tierra* que tiembla, los ocultamientos y las políticas de exclusión, junto con los modos de vida y los deseos, movilizan la lucha a medida que ocurre. Por su parte, la lucha también desempeña un papel preponderante, pues activa el proceso de reconfiguración territorial. Por lo tanto, es necesario cruzar tiempos y espacios distintos para percibir, en los acontecimientos que tejen el *aquíahora* en que vivimos, las confluencias y transfluencias que nos mantienen en la disputa y nos hacen ser lo que somos (A. B. Santos 2023b). Uno de los objetivos centrales de

este ensayo es *ver-escuchar*, en esta confluencia de cabos sueltos, datos, modos de existir y de saber que me ayudan a pensar en una geografía que está ocurriendo mientras la *tierra* tiembla.

Acontecimientos expandidos

La *tierra* tiembla en América Latina. En este ensayo, esto es más que una metáfora. El temblor, que desde los epicentros propaga sus ondas transversales y longitudinales, produciendo réplicas, está en la base de los acontecimientos político-estéticos que pretendo observar. Me refiero a las crisis políticas, culturales y territoriales que participan del proceso de construcción de identidades y la entrada de otros agentes que reconfiguran los sistemas de poder. Pero también a los hallazgos arqueológicos que, dentro de un territorio usurpado, siguen siendo fundamentales para la comprensión de los tiempos a los que se les echó tierra encima, así como a los tiempos vivos que hacen temblar a América Latina. Desde la perspectiva de sus diversos epicentros (o puntos replicantes), los acontecimientos que surgen del temblor intervienen activamente en el proceso de reconfiguración territorial. Visto desde la perspectiva de los puntos no-cardinales diseminados por el espacio geográfico latinoamericano, los acontecimientos político-estéticos son, al mismo tiempo, productos y productores de las ondas que hacen que la lucha suceda.

Estos aparecen en películas y fotografías, en la literatura, la poesía y otras prácticas creativas, por solo nombrar algunas. También se encuentra en lugares de memoria y manifestaciones religiosas o políticas, como también en osamentas u otros hallazgos arqueológicos. Los puntos a los que me refiero son móviles y sus epicentros, es decir, donde se originan los acontecimientos, pueden ser identificados en sitios diferentes o en el mismo lugar. Su correlación se explica porque coexisten en el espacio. En México o en Brasil, estos son acontecimientos que tejen el *aquíahora* que habitamos en América Latina.

Los acontecimientos político-estéticos no tienen a la representación como su fin. Es exactamente por eso que sugiero verlos como *acontecimientos*: en el espacio geográfico latinoamericano, son materialidades que

intervienen en el proceso de producción de sentidos e interpelan a los sistemas del poder, generando tensiones fundamentales para el ejercicio de la lucha. Son esos *acontecimientos* (desde allí proviene su dimensión política y estética) los que me impulsan a mirar América Latina, entendiéndola como aquello que se construye a medida que la lucha tiene lugar o en el movimiento que la disputa activa. Utilizo los términos político y estético de forma indisociable, pues entiendo que los procesos y las políticas de la percepción son aspectos fundamentales y constitutivos de nuestras maneras de producir mundos.

Su dimensión estética reside en que se articulan “entre la organización social de la vida, la estructura de la percepción y la configuración de una experiencia sensible compartida” (Preciado 2022).¹¹ Son acontecimientos que se nutren de las experiencias vividas en el interior de un territorio usurpado, pero también encarnado, como veremos más adelante, lo que hace de ella una estética fundamentalmente vinculada a las políticas que (des)regulan el cuerpo social vivo.

Hasta hoy día, el aparato capitalístico-colonial-moderno rige las colonialidades del poder, del saber y del estar en el mundo. Y es con ellas y contra ellas, todo al mismo tiempo, que la disputa se produce. De esta forma, el carácter político que se observa en los acontecimientos está en su potencial para develar las políticas de ocultamiento y, de ese modo, reconfigurar la vida de las personas que, directa o indirectamente, padecieron o sufren en carne propia la violencia colonial. Y son acontecimientos estéticos porque materializan otras maneras de ser, saber y de estar en el mundo. Ellos activan líneas de fuga, pues también tensionan los cuerpos y los tiempos en conflicto que producen el *aquíahora* que habitamos. En el contexto de la lucha, los acontecimientos son prácticas de reexistencia que interfieren en el proceso de reconfiguración territorial.

Finlandia, la película ya mencionada, también figura aquí como un acontecimiento político-estético. Mientras la *tierra* tiembla, uno de sus

¹¹ Me valgo de la definición que utiliza Preciado al reflexionar sobre los modos de vida actuales a partir de las dinámicas capitalistas, generificadas y racializadas. Esta perspectiva me parece interesante para analizar territorios y espacios que sufrieron procesos de colonización.

personajes, Delirio, tiene su cuerpo protegido por una tradición: las ropas bordadas que viste, de colores brillantes, le graban una marca temporal que la atraviesa. Delirio es una *muxe* y, como tal, podríamos pensar que su cuerpo está protegido por el imaginario de una tradición indígena zapoteca que circula en el lugar donde reside.¹² Sin embargo, esto no impide que experimente un proceso de exclusión. Como sucede con todas las otras *muxes* que conocemos en *Finlandia*, Delirio es arrojada contra otro tiempo, el del hoy, que también la constituye. En ella notamos capas de tiempos múltiples, a veces irreconciliables, que constituyen un mismo espacio. Además, existe un despliegue espacial que también genera enfrentamientos. En el filme, el exterior choca con el interior: Finlandia es el lugar donde Delirio construye su ficción amorosa y en el que la libertad parece al alcance de la mano, pero se enfrenta al *pueblo* donde ella vive.

En *Finlandia*, las *muxes*, las mujeres con las que más convive Marta, apoyan su cabeza en los muros de piedra cuando quieren aliviar el dolor que sienten. A veces se dan pequeños golpes en la frente; otras, simplemente descansan sus oídos. En la película, esto sucede sobre todo en los días previos al terremoto, cuando las piedras ya se han agrietado. Son enormes, los muros son altos. Con su gesto, las *muxes* parecen estar escuchando algo que las libere de una sensación de angustia. Antes de que la *tierra* temblara, nos dimos cuenta más tarde, las *muxes* de Oaxaca (cuerpos

¹² En Juchitán de Zaragoza, un pueblo del Istmo de Tehuantepec, las *muxes* son conocidas como el “tercer género”. Se trata de una experiencia que combina la autoafirmación y la realización de los deseos individuales con procesos socioculturales vinculados a las tradiciones y cosmogonías zapotecas. Las *muxes* no se autodenominan transgéneros. Ellas se mueven entre los universos femenino y masculino, pudiendo adoptar o no vestimentas femeninas en su vida cotidiana. Muchas veces reciben una educación familiar para asumir el papel de cuidadoras durante la vejez de sus padres. Los estudios sobre las *muxes* han demostrado que no existe un consenso sobre hasta qué punto las restricciones y conflictos que viven son una característica heredada de generaciones de tradiciones indígenas o el resultado de la interiorización de determinados valores occidentales en el pensamiento de las poblaciones de origen indígena. De todas formas, no me parece difícil imaginar hasta qué punto operan las colonialidades del poder y sus sentidos, haciendo del conflicto que viven una especie de “síntoma” de la violencia colonial. Para saber más, ver Baena y Lana (2022).

fuera de lugar) estaban en *estado de alerta*. Lo que ellas hacen, entendemos luego, es *escuchar-sentir*, a través de las piedras, las ondas que llegarían a sus cuerpos desde el hipocentro. En ese acto buscan sentirse conectadas con un territorio al que desean pertenecer.

En el territorio usurpado, el adentro y el afuera se presentan como espacialidades que estructuran sueños, deseos, realidades y ficciones de las personas que viven opresiones cotidianas a causa de las marcas que cargan sus cuerpos. En *Finlandia*, como también se advertirá en otro de los acontecimientos que discuto en este ensayo, el afuera y el adentro son espacialidades en pugna. Existe un desajuste temporal: el tiempo de la libertad, o el deseo de un futuro aún no alcanzado, y el tiempo vivido en el ahora, marcado por la experiencia de la exclusión. Ambos tiempos se estrellan entre sí, lo que hace que el conflicto se instale y estructure en el cuerpo de quienes lo viven. En México y en Brasil, estos son los cuerpos que tejen la cotidianidad y la vida en el territorio habitado, que, desde el punto de vista de un imaginario dominante legitimado por los poderes hegemónicos, se ha conformado a partir de una perspectiva excluyente. Esta marca está en el proceso de configuración del espacio geográfico latinoamericano y es también un efecto de la violación que sufre Pindorama (o Abya Yala, América Ladina y varios otros nombres que también le dan sentido).¹³

Así es como observo un espacio conformado por mundos que existen y suceden a partir de varios cruces. Ampliados y en plena disputa, los acontecimientos que observo ocupan el mismo espacio. Por ejemplo, podemos salir de la pantalla del cine y ver cómo esto también sucede en las calles de Oaxaca, la misma ciudad en donde los temblores son frecuentes. Las afrodíasporas, los mitos y las expresiones de los pueblos originarios con sus conocimientos filosóficos, sus medicinas, cuerpos y voces, así como sus diferentes luchas, cohabitan en una ciudad cuya suntuosa arquitectura

¹³ Abya Yala, nombre utilizado por los pueblos originarios en oposición a los colonizadores, reemplaza la noción de América por un vocablo del idioma del pueblo *kuna*. Por su parte, el nombre de América Ladina evoca los legados y los vínculos ancestrales entre África y América, y se basa en el pensamiento de la filósofa brasileña Lélia Gonzalez.

colonial española está presente por todas partes. Un árbol que nos remite a la cosmogonía maya, yuxtapuesto a la figura del Subcomandante Marcos, personaje-símbolo de la lucha zapatista, tiene al muro como el lienzo en donde se encuentran tiempos y espacios diferentes. El maíz, los cultivos de agave, los campesinos, la mujer afromexicana, los animales y otros *seres-tierra* también ocupan el mismo espacio en donde las colonialidades del poder operan el turismo local. Cuando camino por allí, me percaté de los múltiples tiempos y espacios en movimiento, que dan forma a aquella ciudad, y a todo un territorio, que existe con (y a partir de) sus conflictos y enfrentamientos.

Existe todo un universo de agentes centrales del proceso de disputa de los imaginarios político-estéticos en el interior del (micro)territorio mexicano que ocupan los muros de la ciudad sacudida por los temblores. Abraham Nahón describe como “imágenes sociotelúricas” a los diseños gráficos que allí existen, porque están totalmente vinculados a procesos sociohistóricos y estético-políticos que tuvieron lugar en Oaxaca. Para este investigador oaxaqueño, los muros de aquella ciudad expresan, sobre todo, “un campo de conflicto donde la fugacidad de un presente comprende contenidos . . . proyectados desde un pasado antagónico” (Nahón 2017, 170).¹⁴

Fue una huelga de profesores la en el año 2006 desembocó en una revuelta a la que se unieron indígenas, desempleados, sindicalistas y grupos guerrilleros. Todos los edificios públicos del estado de Oaxaca fueron ocupados por el movimiento, que fundó la denominada “APPO – Asamblea Popular de Pueblos de Oaxaca” (Nahón 2017). La ciudad, que ya contaba con una historia importante de movimientos políticos que marcaron al (micro)territorio mexicano, vio nacer a numerosos colectivos gráficos a partir de ese levantamiento.

¹⁴ Abraham Nahón traza una extensa reseña sobre la formación de los colectivos gráficos de la ciudad de Oaxaca, al reflexionar sobre las revueltas populares del 2006 —que denomina “sacudimiento sociotelúrico”— como acontecimientos fundantes de procesos de enunciación, que dieron lugar a nuevas subjetividades y sensibilidades. De esta forma, Nahón entiende los dibujos e ilustraciones diseminadas por las ciudades como despliegues sociopolíticos y estéticos.

El Colectivo Subterráneos, de donde surge buena parte de los dibujos que ocupan los muros de la ciudad, está formado por personas (jóvenes en aquel momento) que vivieron en las calles el conflicto del 2006. Hoy en día, además de difundir su trabajo por la ciudad, este colectivo organiza variados talleres y seminarios. Al pensar el arte y las imágenes como manifestaciones estéticas y políticas en la ciudad de Oaxaca, Nahón también me ayuda a observar el problema del tiempo como un elemento fundamental en mi búsqueda de lo constitutivo del espacio geográfico latinoamericano. El pasado está presente en las calles de la ciudad de Oaxaca; es algo primordial que las convierte también en un acontecimiento político y estético.



Imagen 4 y 5. En los muros de las calles de Oaxaca, diseños gráficos del Colectivo Subterráneos (2022). Fotografía de Fernando Resende.

En este sentido, desarmar la maquinaria de la colonización fue importante, pues en su forma de estructurar el poder podemos observar el tiempo fabricado por la geografía del poder colonial. Abya-América-Yala-Ladina, parte constitutiva de lo que conocemos como América Latina, es también el resultado de un presente que fue confiscado. Este es uno de los gestos

que estructuran la violencia colonial. Más que un pasado antagónico, lo que vemos aparecer es un presente confiscado, que tuvo que ser enterrado para que otro, fruto del deseo de conquista de los colonizadores, pudiera constituirse como verdadero. A mi juicio, este es un otro tiempo capaz de densificar el espacio geográfico que busco entender, que carga la historia de la usurpación, algo indisociable de nuestro *aquíahora*.

Esta densificación temporal, como trato de argumentar a lo largo de este ensayo, es de naturaleza arqueológica, algo vivo en la *tierra* que hoy día pisamos. En la primera década del siglo XXI, la calle Guatemala, en pleno centro histórico de Ciudad de México, fue lugar de un importante descubrimiento: una “hilera de cráneos”, que se identificó como el Huey Tzompantli, fue encontrada bajo suelo durante la restauración de un edificio capitalino. Se encontraba en la parte trasera de la Catedral Metropolitana, que fue construida sobre el Templo Mayor, uno de los principales recintos de Tenochtitlán, hoy Ciudad de México. Se cree que el *tzompantli*, más que celebrar la muerte, servía como símbolo de poder y advertencia a los enemigos. Además, también habría sido considerado un espacio para rendir culto a la vida. Como afirma el arqueólogo Raúl Rodríguez,¹⁵ “en la cosmogonía mesoamericana, los hombres existían para adorar y alimentar a los dioses con ofrendas; era una condición para que la vida continuara” (Unidad Académica de Turismo y Gastronomía, s.f.).

Más que una simple representación de lo que habría sido parte de un mundo que ya no existe, un *tzompantli* (y su exhumación) requiere que prestemos una atención especial a las dinámicas de poder que hicieron que fuera cubierto de tierra. Dada la lógica de implantación del poder colonial, un *tzompantli* es un acontecimiento que irrumpe en nuestra vida cotidiana. En el contexto de disputa que tiene lugar en un territorio usurpado, es el *tzompantli* el que nos da acceso a ese tiempo soterrado por el poder que, en muchos sentidos, nos ha estructurado. Así, a partir de su excavación, un *tzompantli* es también un acontecimiento estético al permitirnos alterar nuestra percepción respecto al territorio que habitamos.

¹⁵ Raúl Barrera Rodríguez es director del Proyecto Arqueología Urbana (PAU) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Y es un acontecimiento político porque interpela, por lo menos potencialmente, al sistema que rige nuestras maneras de *ver-sentir* el mundo que queremos construir.

Este descubrimiento, así como otro que tuvo lugar, durante la misma época, en el centro de la ciudad de Río de Janeiro, y del que hablaré en profundidad a lo largo del ensayo, revela la yuxtaposición de tiempos y espacios, soterrados y vivos, que nos habita. Desde esta óptica, más que buscar un pasado enterrado, excavar la *tierra* en América Latina representa traer el presente confiscado al escenario de la lucha. Además de plantear problemas antropológicos e historiográficos fundamentales, los descubrimientos arqueológicos son acontecimientos político-estéticos que también tejen el espacio geográfico latinoamericano. Ellos *presentifican* y traen de vuelta visiones de mundo en disputa. Por lo tanto, tienen el poder de contribuir al proceso de reconfiguración territorial. Al ser lugares donde se manifiesta el descarte, es decir, aquello que no cabía en el tiempo del poder colonial, nuestros sitios arqueológicos, sean en la Amazonia brasileña o en la Ciudad de México, se vuelven precisamente políticos porque reconfiguran el tiempo. Ellos movilizan estéticas que accionan sentidos y activan la lucha al interior del espacio en que existen.

Es de esta forma que ampliamos las maneras de ser de los acontecimientos que generan la lucha en el espacio geográfico latinoamericano. Ellos están abajo y encima de la *tierra* que pisamos. Un Huey Tzompantli, un esqueleto del siglo XVIII encontrado en el centro de Río de Janeiro, una película realizada en Chiapas y un poema escrito en Brasil, por solo nombrar algunos, son juntos, y en el mismo espacio, movilizadores de las disputas que libramos en la *tierra* que pisamos. Tienen materialidades, son artefactos o cuerpos vivos que participan del proceso de construcción de mundos y reconfiguración de los imaginarios. Vistos desde una poética de la dispersión, ellos suceden concomitantemente en el espacio, en el *aquíahora* que habitamos. Todos son efectos de un *trabajo arqueológico*. Cuando se trata de hacer que la lucha suceda en el territorio habitado (y usurpado), lo fundamental es excavar la *tierra* y el aire.

Capturar: la maquinaria colonial

El fuego

Terminó. Todo se quemó la noche del 2 de septiembre de 2018, cuando un incendio destruyó el Museo Nacional de la Universidad Federal de Río Janeiro, una de las instituciones científicas y culturales más importantes de Sudamérica. Algunos días después del incendio, su director, Antônio de Souza Lima, señaló lo siguiente en una entrevista al *Washington Post* (2018):

El museo era una institución científica, que albergaba artefactos y especímenes que representaban la diversidad social y biológica de Brasil y del mundo. Muchos de esos ítems eran únicos: momias egipcias extremadamente raras; algunos de los restos humanos más antiguos de las Américas; tesoros africanos. Había también colecciones de corales, peces, mamíferos, insectos, aves, reptiles y plantas. Muchas de esas especies están extintas.

El incendio no significó solamente la pérdida material de los objetos, sino también su poder simbólico para restaurar y evocar las historias de las personas y las vidas masacradas durante el genocidio colonial. Antônio Lima añadió:

la destrucción del museo y de sus colecciones amenaza a las minorías étnicas de Brasil. Ya no tenemos los registros en audio de centenas de dialectos e idiomas hablados por los pueblos originarios que no conocen otra lengua . . . también fueron eliminadas vastas colecciones de artefactos cultura-

les, que podían ser prestadas a centros culturales indígenas y quilombolas para ofrecer a los niños el sentido precioso e irremplazable del significado histórico de sus pueblos (*Washington Post* 2018).

Entre las cenizas del Museo Nacional estaba el cráneo de Luzia, uno de los restos humanos más antiguos de las Américas. Una mujer que, como sabemos hoy, vincula a la América precolombina con el continente africano. Luzia refuta la teoría de que nuestras poblaciones indígenas serían el resultado exclusivo de las migraciones desde Asia a través del estrecho de Bering. Eduardo Viveiros de Castro, uno de los antropólogos y profesor del Museo Nacional, declaró que aquel incendio expresa el “desierto del tiempo” que estamos viviendo. Nosotros, como nación, logramos quemar todo: bosques, personas y ahora el tiempo en sí mismo, la propia trama de la experiencia humana.

Miro directamente las ruinas del museo calcinado, los fierros fundidos, los escombros, las cenizas y el desierto del tiempo. Me pregunto: ¿qué es lo que queda cuando lo que aún teníamos también se nos va? Un mes y medio después del incendio, el 80 % de los fósiles humanos son identificados entre las cenizas. Luiza reaparece, en pedazos, como diciéndonos que ella resiste e insiste en vivir. Rogoff (2000) denomina “agotada” la geografía que experimenta conflictos de larga duración. Según esta autora, estas geografías exigen otros pensamientos, abordajes y herramientas analíticas, diferentes de aquellos que ayudaron a convertirlas en lo que son ahora. Las geografías del sur, en muchos sentidos fracturadas, pueden pensarse como “geografías agotadas”; un tipo de geografía que requiere atención permanente para ser vivida y leída. Es un desafío enorme, pues se trata de una geografía que tuvo su espacio-tiempo ultrajado de muchas maneras. En este ensayo, es crucial entender las estrategias y dispositivos de poder que estructuraron eso que yo llamo “geografía del poder colonial”. Y es en esa forma de organizar el poder que ahora nos detenemos.

Imágenes sin lastre

La captura puede ser un gesto territorializante. Y producir lo visible, aquello que interesa al poder, es una forma de poner en marcha la maquinaria colonial. Fue en el siglo XIX, específicamente después de 1808, cuando el rey João VI llegó a Río de Janeiro y los puertos del país fueron abiertos, que experimentamos una intensa producción de imágenes de (y sobre) Brasil. Esta producción creciente estaba relacionada directamente con las expediciones europeas que comenzaban a proliferar por el territorio latinoamericano en esa misma época. Uno de los resultados de estos viajes de exploración por el territorio del otro fue la producción de una visibilidad representativa de un mundo relativamente desconocido, central en la conformación de un imaginario colonizador.

Por ejemplo, tras regresar a Europa luego de sus viajes expedicionarios por Brasil, Debret y Rugendas “publicaron sus Viajes Pintorescos casi al mismo tiempo (1834 y 1835, respectivamente), dos obras repletas de bellas litografías sobre las gentes y costumbres locales” (Piqueira 2020, 190). Hechas para ser exportadas, lo que vemos en estas imágenes son los paisajes humanos y no humanos que, a juicio de sus autores, daban sentido a lo que se entendía como el “Nuevo Mundo” desde hacía más de tres siglos. En el entorno urbano, vendedores ambulantes y mercados de negros. En la selva, indígenas a la “caza del tigre”, tal como el nombre de una de las litografías de Rugendas. Estas son algunas de las representaciones que llegaban a la tierra de los colonizadores.

De naturaleza científica, artística y antropológica, las llamadas expediciones realizadas en las Américas del siglo XIX fueron una especie de desdoblamiento del gesto colonizador inaugurado alrededor del año 1500.¹⁶

¹⁶ Como parte del proyecto colonial, las expediciones fueron muy importantes para la articulación entre el arte y la construcción del discurso científico en Europa, especialmente a través de la producción de textos y la circulación de imágenes sobre el continente americano. Fueron producidos detallados relatos de viaje e imágenes basadas en criterios de veracidad científica. Los resultados de las expediciones revelaron el interés por incorporar lo más moderno de las corrientes científicas europeas (Blasco-Dragun 2023).

En México sucedía lo mismo durante ese periodo. Como nos recuerda Blasco-Dragun, “[E]ntre 1805 y 1808 se realizaron tres viajes que partieron de la capital mexicana y tuvieron como destino final las ruinas de Palenque” (2023, 61). Las “antiguas ciudades de piedra”, denominación empleada en España para referirse a las construcciones mayas localizadas en la región de Chiapas, llamaban especialmente la atención.

Sin embargo, uno de los objetivos centrales que movilizaba a las expediciones en las Américas era descubrir los vestigios de un territorio que, a los ojos de España y Portugal, seguía siendo parte “del Imperio”.¹⁷ En una época en que recrudecían las luchas por la independencia en los territorios usurpados, tanto en el mundo ibérico como en el resto de Europa se empeñaban en producir relatos y dibujos, así como en recolectar objetos y nuevos detalles sobre una región que entendían como propia (Blasco-Dragun 2023, 59). Tres siglos más tarde, el principio de dominación seguía vivo, aunque ahora como uno de los remanentes del proyecto de conquista.

Me parece importante comprender que el trabajo de las expediciones, tanto a nivel material como simbólico, cumplió una función central dentro del proceso de territorialización. Blasco-Dragun entiende esta etapa del proceso como una “conquista pasiva”, que representa “el inicio del imperialismo informal” (Blasco-Dragun 2023, 56). Dentro del largo proceso de territorialización, ocupar implica producir y registrar datos que legitimen el proyecto colonial. Estas son prácticas fundamentales para la construcción de un discurso que, en sus ámbitos más diversos de acción, avala la invasión y la ocupación. En otras palabras, toda empresa colonialista depende de la producción de dicho discurso. En el caso específico de la colonización del territorio latinoamericano, el siglo XIX pareció intensificar esa exigencia. Por un lado, las luchas independentistas comenzaron a evidenciar las fracturas de ese proyecto. Por el otro, el deseo de conquista

¹⁷ “Las primeras imágenes sobre la cultura material del pasado americano que circularon en Europa en el siglo XIX”, advierte Blasco-Dragun, “fueron aquellas que provenían de las últimas expediciones impulsadas por la Corona española como parte de su ambicioso proyecto para estudiar los vestigios del territorio del imperio” (Blasco-Dragun 2023, 59).

se configuraba, más que nunca, como una pieza significativa de un proyecto que se expandía por toda Europa.

El gesto de transformar “los conocimientos locales en conocimientos europeos nacionales y continentales” estuvo siempre en el centro de los viajes de descubrimiento (Blasco-Dragun 2023, 56).¹⁸ Y en esta etapa concreta, la ciencia reforzó el proyecto. Ya en el siglo XVIII, las “nuevas expediciones” que se dirigían hacia los territorios usurpados “sumaron a la lógica propia de la literatura de viajes un nuevo paradigma científico basado en el método de la historia natural de la Ilustración” (Blasco-Dragun 2023, 57). Así, dentro del juego de poder articulado por el proyecto colonialista, la inscripción de imágenes fue fundamental, pues con ellas el discurso científico, un imperativo de los siglos XVIII y XIX, producía verdades (Foucault 1999) no solo con los recursos del paradigma naturalista y de la literatura, sino especialmente a través de la visualidad.

Unidos detrás del objetivo de justificar y legitimar el discurso científico dominante (y del gesto de usurpar el territorio del otro), artistas, etnógrafos y antropólogos de la época visitaron la región. Buscaban documentarla, registrarla y presentarla como un mundo descubierto a los ojos de Europa. No es difícil suponer que, en cierta medida, estas representaciones avalaban el imaginario europeo sobre el nuevo mundo. La publicación de las litografías no solo cumplía la función de documentar los viajes realizados, sino también la de legitimar el imaginario construido a partir de una alteridad radical. Dicho de otra forma, ese banco de imágenes corroboraba lo que era un hecho: algo exótico (fuera de lo que el ojo del colonizador podía concebir como propio) seguía existiendo.

Al analizar el proceso de creación de una imagen sobre Brasil a partir de esas primeras impresiones, Piqueira (2020) fija su atención en las prácticas de reproducción vigentes, que de cierto modo evocan los gestos que marcaron los inicios de la prensa. Por ejemplo, al examinar las publicaciones de la época, el autor se percata de que una litografía ya publicada, sobre un pueblo en específico, podía ser reutilizada y completamente

¹⁸ El trabajo de Walter D. Mignolo (2020) también puede aportar elementos a esta discusión.

reconceptualizada dentro de una colección sobre los pueblos de todos los continentes. Para Piqueira, el “libre tránsito de originales” (2020, 202), algo habitual cuando se creó la prensa, siguió siendo la norma de comportamiento tres siglos después.

Fue Honegger quien “trató las obras de Rugendas con bastante libertad, a veces aislando caracteres, a veces mezclando diferentes grabados en uno solo” (Piqueira 2020, 202). Y fue Debret, como relata Piqueira, quien, en su *Viaje pintoresco*, realizó una “reinterpretación” de uno de los grabados de Spix y Martius, el mismo que había sido objeto de la reinterpretación de Honegger. Aquel grabado era “Procesión solemne de los ticunas”, que interesaba a Debret porque le permitiría mostrar una escena completa de este tipo de “diversión salvaje” (Debret citado en Piqueira 2020, 209; cursivas mías).

Esta litografía es emblemática. La original es de 1823, cuando fue publicada por Spix y Martius en *Viaje por Brasil (Reise in Brasilien)*. La imagen muestra de cerca a un grupo de hombres, mujeres y niños, en su mayoría desnudos, caminando por un terreno árido, con escasa o nula vegetación. Destacan las máscaras, de temas diversos, que cubren sus rostros. Debret la reprodujo pocos años después, en 1834, pero ilustrada con otra serie de máscaras. El artista no negó haberlas dibujado basándose en ejemplares recogidos del original (Piqueira 2020). Tal como convenía a Debret, en *Viaje pintoresco* estaban los tikuna, en un número mayor y aún más desposeídos. En una “diversión salvaje”, ellos caminan con sus máscaras, como yendo de algún lugar hacia ninguna parte.

En 1838, Ferdinand Dennis realizó su propia relectura de la obra, a partir de la versión de Debret, que ya era una fuente terciaria. En *Brésil, Colombie et Guyanes*, los tikuna, vistos de más cerca, continúan su marcha por la aridez de aquella tierra, en donde la única vegetación visible es un cactus, poco nítido en la imagen de Debret. La mayoría de ellos siguen desnudos, pero la fuerza de sus cuerpos es remarcada por los trazos de la litografía, que hace que las máscaras se muestren como el elemento central de un paisaje ya imaginado como típicamente latinoamericano.

La saga continuó en 1845, cuando Honegger reprodujo la imagen en *Festlicherzug der Tecuras*. El exotismo es cada vez más evidente: un grupo

de personas, esta vez menor, sigue caminando. Tal vez estén bailando o simplemente posando, ya no logramos distinguirlo. La mayoría tiene sus rostros cubiertos por las máscaras, proyectan aún más la sensación de estar arrojados en ese lugar cualquiera, en ese paisaje desértico de árida vegetación.

Los tikuna, que hoy habitan en varias tierras indígenas al oeste del estado de Amazonas, cerca de las fronteras con Perú y Colombia, son considerados uno de los pueblos más numerosos de la Amazonia brasileña (ISA 2021). Las máscaras, una parte importante de la cultura material que marca la identidad de este grupo, son “la representación plástica del mito y sus formas son, generalmente, representaciones zoomorfas, como animales cuadrúpedos, peces, aves y seres sobrenaturales de la selva” (Domingues-Lopes 2020, 139). Utilizadas en las fiestas de iniciación femenina para ahuyentar a los espíritus malignos representados por ellas (Costa 2015), las máscaras contienen importantes valores culturales relacionados con el universo cosmogónico de los tikuna (Domingues-Lopes 2020).

Es fundamental considerar que para quienes invadieron el territorio en el siglo XVI, o para quienes lo visitaron en sus expediciones del siglo XIX, las personas descubiertas carecían de un rostro. Para los invasores, los tikuna, así como otros grupos que conformaban las numerosas etnias que habitaban Abya Yala, formaban bloques enteros de gente sin rostro. En este caso, las máscaras eran perfectas, pues quitaban la identidad a esas personas, de una manera acorde al imaginario atribuido por los invasores. Con o sin máscaras, era el significante *salvaje* lo que se asentaba en las personas sin rostro. Debret los veía divertirse. Según otros relatos, muchos realizaban “hazañas increíbles”, y, a los ojos de Europa, no se desprendían nunca de la marca de salvajes (Piqueira 2020).

Volvamos a México. Si nos centramos en las imágenes producidas y en las formas en que circularon por el espacio de los colonizadores, observaremos los mismos procedimientos y efectos. Las guerras napoleónicas en Europa y las luchas por la independencia en los países latinoamericanos provocaron un hiato entre los viajes iniciales y las primeras publicaciones. Sin embargo, fue precisamente por este motivo que, a partir de 1822, las imágenes se diseminaron aún más, ampliando su área de circulación por

el territorio europeo. Según Blasco-Dragun, las imágenes de Almendáriz y especialmente las de Castañeda,¹⁹

insertas en medio de textos de diversa índole (descripciones, manuscritos coloniales y prehispánicos y una cantidad de ensayos de eruditos) *comenzarían a circular por Europa* en los inicios del siglo XIX, construyendo una particular imagen del territorio americano, de sus habitantes y de los vestigios de una civilización del pasado cuyos misterios era preciso develar (2023, 61-62; cursivas mías).

De este libre tránsito de imágenes de México por el territorio europeo, el mismo “libre tránsito de originales” del que habla Piqueira (2020) para describir la producción de imágenes de Brasil, proviene una parte importante de las controversias de la época. Una de ellas se refería a los posibles vínculos de los pueblos responsables de aquellas construcciones suntuosas, ahora dibujadas por los expedicionarios, con los antiguos romanos. A ojos del colonizador, parecía imposible que Palenque, uno de los conjuntos de edificaciones mayas más impresionantes, no fuera obra de una cultura europea, egipcia o asiática (Blasco-Dragun 2023, 71). También se disputaban los sentidos respecto a la identidad de los pueblos que habían construido templos tan elaborados arquitectónicamente. Acoplados al significante *salvaje*, esos sentidos eran una materia primordial dentro del proceso de construcción de los imaginarios asociados a los pueblos de Abya Yala que estaba en marcha en Europa durante el siglo XIX.²⁰

¹⁹ Nacido en Guatemala, Ricardo Almendáriz fue el dibujante que, en 1787, acompañó a Antonio del Río en su importante expedición a Palenque, en Chiapas, México. Por su parte, José Luciano Castañeda fue artista y profesor de dibujo y arquitectura. Formado en la Real Academia de San Carlos, fue dibujante oficial de la Real Expedición Anticuaria de México entre 1805 y 1808 (Blasco-Dragun 2023).

²⁰ Ni siquiera la entrada de Estados Unidos a la disputa hizo que Europa perdiera su hegemonía. Sin embargo, por paradójico que parezca, esta también disputaba los sentidos respecto al lugar de origen de las personas que habían levantado aquellos edificios. Ya en las últimas décadas del siglo XIX, Charnay, tras exponer sus imágenes en París, recibió apoyo para “la impresión en 1863 de su libro ‘Cités et ruines américaines’, en el cual incluía un portfolio con 49 fotografías” (Blasco-Dragun 2023,

La duda sobre la identidad de los pueblos americanos se vio reforzada por una producción estética y visual que presentaba peculiaridades muy significativas. Por ejemplo, una constante de los grabados, dibujos y fotografías —estas últimas ya circulaban con mayor libertad a fines de ese siglo— era mostrarlos como piezas únicas, sacados de sus contextos de vida.²¹ A juicio de Blasco-Dragun, esto significó que los objetos y figuras humanas presentadas en Europa parecieran “especímenes en un catálogo de antigüedades que podían ser apropiados por la visualidad europea anticuaria” (2023, 69).

Además, diferentes temas se mezclaban dentro de una misma imagen. Tal como sucedió con las visualidades provenientes de Brasil, estos fueron repetidos con insistencia, e indiscriminadamente, en diferentes tiempos y lugares. La incorporación de figuras humanas también es un dato relevante. Por ejemplo, las ilustraciones y fotografías de paisajes arquitectónicos respondían a una exigencia de escala de los objetos y también producían un efecto particular, pues “al ser figurado bajo el prototipo de ‘indios’, semidesnudos y con tocados de plumas, (los europeos) conectan el pasado remoto de aquellos habitantes con el presente de las ruinas” (Blasco-Dragun 2023, 68). De este modo, todos y todo eran “americanos” y, en la medida en que se mantuvieran confinados al espacio del que provenían, podían caber en cualquier lugar del territorio usurpado.

Los informes e imágenes detalladas de los templos mayas fueron reorganizados en distintas ediciones que circularon por Francia e Inglaterra. Por ejemplo, esto sucedió con Palenque. La difusión de imágenes más allá

80). Junto con Brasseur, uno de los principales editores de documentos prehispánicos y coloniales de la época, Charnay fue uno de los que difundió la idea de que los pueblos de Mesoamérica tenían origen Tolteca. Esta hipótesis construyó una genealogía con los pueblos de América del Norte, que, en ese particular régimen de disputa, trataba de consolidarse culturalmente. Esto fue motivo para que Charnay encontrara apoyo para embarcarse en otro viaje por la región, que arrojó nuevas imágenes y dio origen al libro *Les anciennes villes du nouveau monde*, editado en París (1885), Londres (1887) y Nueva York (1888) (Blasco-Dragun 2023, 83).

²¹ Tras su invención, la fotografía fue también un instrumento privilegiado de construcción del imaginario colonizador y contribuyó, durante el siglo XIX, a la creación de regímenes de visualidad que justificaran las prácticas de dominación.

de las fronteras de España, un fenómeno similar al observado en Portugal, coincidió con el interés creciente de Francia e Inglaterra por ocupar el espacio al que España había renunciado. En este juego de poder, mientras las imágenes se expandían por el espacio geográfico europeo, la hegemonía civilizatoria se mantenía en manos de Europa.

Las imágenes del “Nuevo Mundo” atravesaron el territorio europeo, mientras los expedicionarios recorrían el territorio usurpado para producirlas. Construidas desde la mirada de los viajeros alemanes, franceses y holandeses, por solo nombrar algunas nacionalidades, a veces subsidiadas por distintas instituciones interesadas en cartografiar la región, estas imágenes circularon por Basilea, Francia, Alemania e Inglaterra, además de España y Portugal. Ellas ayudaron a formar un imaginario colonialista y a organizar, o más bien a controlar, la colisión entre diferentes experiencias y visiones de mundo.

Desde este punto de vista, la distensión espacial de los sentidos es relevante para pensar en las formas en que se organiza y consolida un imaginario europeo sobre los pueblos originarios que habitaban el territorio invadido. Si bien es cierto que en aquella época las naciones europeas estaban unidas en torno a un objetivo común —sostener el lugar de dominación y consolidar el poder sobre el territorio del otro—, en el contexto de esa geografía del poder, la distensión espacial de los sentidos corroboraba la expansión del imaginario colonizador. En este caso, distender los sentidos es lo mismo que pulverizar los significados, un proceso que no solo reafirma la formación de bloques hegemónicos de sentidos, sino también consolida la separación yo/otro. La distensión de los sentidos ratifica la producción de una alteridad radical, base de la oposición civilización/barbarie, engranaje central para sostener la maquinaria colonialista.

Así, es en la espacialización de los sentidos, o a partir de ella, que también se establece el dominio territorial. De allí se desprenden los procesos de despersonificación (u objetivación) del otro, así como el afianzamiento de los binarismos. Ambos pueden entenderse como efectos de ver al otro a través de lógicas homogeneizadoras, que clasifican y valorizan las diferencias, fundamentales para la organización y ejecución del proyecto colonialista. Crear imaginarios —es decir, producir un banco de

imágenes— que den sentido a los nombres y los lugares que organizan y sistematizan la significación del otro son movimientos decisivos para el proceso de territorialización. Este es el punto que me interesa observar cuando hablo de una forma de articular el poder, que incluye la circulación de imágenes y, por lo tanto, la producción de una visualidad. Este camino legitima un imaginario que, en el proceso colonizador, funda a Europa como centro del mundo.

Não haverá mais história sem nós (Brasil 2024) muestra cómo el artificio de usar una visualidad como instrumento de poder continúa vigente en algunos museos europeos. Empeñado en contar una historia sobre la región amazónica, el equipo realizador se propone visitar un museo en Baviera, Alemania, donde encontrarían imágenes, bocetos y otros objetos y textos recolectados y escritos por Spix y Martius en la Amazonia del siglo XIX. Sin embargo, les es impedido acceder al material, que se almacena como “reserva técnica”. Este hecho se convierte en un hilo narrativo importante dentro de la historia que cuentan: una densa investigación sobre las formas de representar (y de producir visualidades sobre) la Amazonia brasileña.

La película contrasta los relatos de Martius, que enaltecía “la idea de una Amazonia romántica, tierra de naturaleza exuberante y repleta de recursos naturales por explotar”,²² con imágenes de la deforestación de la selva y de las desigualdades sociales en zonas urbanas precarias, que también forman parte de la Amazonia brasileña. El filme está dividido en capítulos y en uno de ellos, “Munich: el desafío de un viaje al reverso”, seguimos todo el recorrido de los realizadores para obtener acceso al material que no podrá ser visto. A través de esta historia podemos pensar cómo el proyecto de producción de visualidades, que contribuye a mantener la idea de que Europa sería el centro del mundo, continúa protegiendo el imaginario colonizador hasta nuestros días.

²² *Como se deve escrever a História do Brasil*, de F. von Martius, fue premiado en 1847, en el concurso del Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Fue uno de los primeros intentos de escribir la historia de Brasil a partir de la idea de una nación formada por tres etnias diferentes, aunque centrando su atención en los blancos de ascendencia europea.



Imagen 6 y 7. *Não haverá mais história sem nós* (Brasil 2024).

Asimetrías de lo visible

Sin embargo, el conflicto es inevitable dada la coexistencia de múltiples centros de poder. La réplica del *Lienzo de Zacatepec*, una pieza expuesta en el Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México, ejemplifica esta idea. Además de demarcar los límites del territorio del “señorío

de Zacatepec” de mediados del siglo XVI, este lienzo de algodón pintado “narra la travesía migratoria que llevó a un grupo de mixtecos . . . desde el rumbo de Tilantongo, en la Mixteca Alta, hacia la costa de Oaxaca.”²³ Siguiendo a De Certeau, podríamos denominar a la obra como un “mapa de itinerarios”, pues, en vez de delimitar un espacio a partir de sus lugares, modelo al que estamos acostumbrados, toma como referencia al movimiento de la vida dentro de la región. Un mismo organismo que está formado tanto por las líneas que demarcan el territorio habitado como por las migraciones, las disputas y las conversaciones que tienen allí lugar.²⁴ En este sentido, el *Lienzo de Zacatepec* es un mapa, pero también un documento que registra, mediante códigos diferentes, las formas en que se configura y demarca un territorio.

Según la inscripción que acompaña al *Lienzo de Zacatepec* en el Museo Nacional de Antropología, el original, que es de 1540-1560, “fue utilizado por el pueblo en 1892 como parte de un pleito sobre tierras”. De hecho, como describe Doesburg (2023),

este documento ha sido pieza clave en la defensa de la comunidad tacuate en, por lo menos, tres momentos históricos. El primero fue, sin duda, el de su elaboración, cuando el linaje gobernante de Zacatepec vio amenazada su continuidad por los profundos cambios que estaban ocurriendo a raíz de la invasión española. Luego, durante la segunda mitad del siglo XIX, con el proyecto nacional de abrir las tierras indígenas a los inversionistas nacionales

²³ Los *Lienzos de Santa María de Zacatepec* son documentos cartográficos pintados sobre tela de algodón. Algunas imágenes están disponibles en Sebastián van Doesburg (2023).

²⁴ Sebastián van Doesburg (2023) afirma: “Con este documento, los actuales tacuates, descendientes directos de aquellos migrantes, trazan su historia de regreso hasta el siglo XII, específicamente al año 1120, cuando el sucesor del famoso Ocho-Venado instruyó a uno de sus hijos para establecer un puesto comercial en la ruta hacia la Costa, de donde venía el algodón, el cacao y el añil. El documento cuenta acerca de los primeros intentos de fundación en los cerros al suroeste de Chalcatongo, para luego señalar la conquista de la cuenca de Zacatepec y la fundación del pueblo actual. Termina con la razón de su propia elaboración: el casamiento de un príncipe y una princesa de Zacatepec, los herederos de esta narración, celebrado en 1557”.

y extranjeros y la resultante acaparación de enormes extensiones de tierra en la Costa por empresarios como Guillermo Acho, hijo de un migrante francés, se vio amenazada la supervivencia de la comunidad tacuate. En consecuencia, para el año 1892, los tacuates, dirigidos por el legendario Tata Lencho, llevaron los lienzos al entonces Ministro de Fomento del gabinete de Porfirio Díaz y lograron su apoyo en la restitución de sus tierras.

La delimitación de un territorio, basada en la elaboración de mapas geográficos, es una táctica fundamental dentro del proceso de territorialización. Desde esta perspectiva, es importante notar que, ya en las primeras décadas del siglo XIX, la Société de Géographie de Paris fue una de las instituciones más interesadas en impulsar la empresa expedicionaria europea.²⁵ La Société necesitaba datos concretos que contribuyeran a cartografiar la zona examinada por los exploradores. Por lo tanto, la lucha también se libraba en torno a la producción de datos que avalaran los viajes realizados y el imaginario que se fundaba, así como también la demarcación geográfica del espacio que creían haber descubierto.

Desde esta perspectiva se puede notar que mientras Europa recolectaba objetos y datos que ayudarían al “Viejo Mundo” a producir conocimientos geográficos sobre el “Nuevo”, en México, un documento cartográfico de tres siglos de antigüedad servía como instrumento de lucha para una comunidad local. Puestos sobre la misma mesa, el mapeamiento buscado por la Société de Géographie de Paris y el documento cartográfico utilizado por la comunidad tacuate desencadenan una lucha entre dos proyectos coexistentes y opuestos: legitimar el espacio invadido versus reconocer el espacio habitado.

Este conflicto, que yuxtapone dos fuerzas que actúan de forma asimétrica, nos ayuda a entender las maneras en que se estructuran los poderes en el proceso de configuración territorial. Lo que vemos en este juego es un esfuerzo por mapear, es decir, por nombrar y territorializar aquello que

²⁵ Creada en 1821 con el interés de recolectar conocimientos geográficos, el objetivo de la Société de Géographie era “obtener noticia gráfica, más que verbal, fiable de las ruinas mesoamericanas” (Depetris y España 2010, 23).

ya ha sido cartografiado. Los pueblos originarios de “Mesoamérica”, y de toda Abya Yala, ya tenían su región cartografiada en términos geográficos. En el caso de la comunidad tacuate, Zacatepec está representado en un lienzo-documento que registra las formas de vivir, pertenecer y habitar el territorio. El deseo de dominación siguió su curso durante el siglo XIX y el interés europeo era efecto del proceso de colonización. Sin embargo, más allá de lo que Europa pretendía, el *Lienzo de Zacatepec* hacía patente la existencia de múltiples centros de poder, de otras geografías podríamos decir, y manifestaba el esfuerzo del colonizador por mapear el espacio del otro.

La cartografía es un instrumento de poder. Para Irit Rogoff, es una “práctica de significación, tanto de localización como de identidad, una forma de escritura a través de la que podemos develar una serie de leyes generales” (2000, 73).²⁶ Los mapas, de itinerarios y de lugares, son modos de enunciación articulados en torno a (y a partir de) sistemas de poder. Son necesariamente instrumentos ligados a la historia y la cultura de los pueblos y los lugares donde son producidos. Que el *Lienzo de Zacatepec* existiera hacía más de tres siglos fue, para la sociedad que se vio representada en aquella obra, un argumento suficiente para utilizarla como arma de lucha. Sin embargo, era un lienzo que no encajaba con las normas universalizantes que se hacían cada vez más obligatorias durante el siglo XIX.

Esta lucha sucede en medio de la campaña colonialista, lo que nos hace pensar que, además de política, la cartografía es una actividad cultural y epistemológica

imbricada en los relatos de las naciones sobre su propia formación, especialmente en aquellos casos, como el colonialismo, en los que la extensión no forma parte de una masa de tierra continua, sino que en realidad está bastante separada, . . . en otro continente (Rogoff 2000, 74).²⁷

²⁶ El texto original dice: “Cartography is the signifying practice of both location and identity, a mode of writing through which we can uncover a set of general laws”.

²⁷ El texto original dice: “Mapping as a cultural, political and epistemological activity is deeply imbricated in nation’s narratives of their own formation, particularly in those instances such as colonialism where the extension is not part of a continuing land mass but actually quite separate, often on another continent. In those instances

Al discutir las conexiones entre espacio y poder, Rogoff nos ayuda a entender las relaciones intrínsecas entre el ser humano, la producción del espacio y la cultura visual. A su juicio, las subjetividades son escenificadas, en términos geográficos, en el campo de lo visual. Asimismo, las estructuras que urden las relaciones entre los sujetos y el espacio dependen de las narrativas visuales, los deseos, los intereses y las relaciones de poder. En ese sentido, la cartografía es también un recurso visual que, al ser utilizada dentro de las acciones de implementación de los proyectos coloniales, participa activamente de la producción y reverberación del lenguaje dominante (Rogoff 2000).

Así, si se entiende la cultura visual como un campo de representaciones, siempre debemos pensar en el ojo que produce lo que se va a mostrar, o mejor dicho, en el sujeto que habita el espacio-tiempo y que vive las relaciones políticas, sociales y culturales que le hacen (re)crear, a través de imágenes, lo que quiere (o puede) ver. Desde esta perspectiva, la visualidad producida en el interior del proyecto colonialista se transforma en un campo minado: descentra y fragmenta las vidas, los cuerpos y los saberes de las personas que habitan el territorio usurpado. Es un instrumento que repite y produce la geografía del poder colonial.

Si el lenguaje geográfico dominante actúa “enmascarando la diferencia y produciendo unidad y homogeneidad” (Rogoff 2000, 75), entonces debemos entender que existe una relación intrínsecamente política entre la producción de este lenguaje y la visualidad mediante la cual América Latina fue develada a los europeos del siglo XIX. Como instrumentos del poder colonial, ambas instancias organizan y atribuyen valor a las diferencias, produciendo homogenizaciones. En conjunto, el lenguaje geográfico dominante y la visualidad son, en principio, excluyentes. Crean modos de observar a aquellas personas como si fueran uno más de los objetos recolectados. Los mismos objetos que, junto a los “datos fidedignos” que

an initial topographic survey of the new terrain is followed by the information's translation into the dominant language of cartography”. Para Rogoff, la cultura visual abarca más que el estudio de las imágenes, además de ser un campo de investigación especialmente heterogéneo. Ella defiende una perspectiva transcultural como forma de romper con la hegemonía eurocéntrica.

interesaban a la Société de Géographie de Paris, sirvieron, en buena medida, para la producción del discurso geográfico hegemónico.

Escapar del orden predominante es una estrategia de lucha. En la película *Praia Formosa* (De Simone 2024), Muanza vive dos vidas. Por un lado, la de Domingas, una mujer que fue esclavizada en Brasil. Por otro, la de una afrodescendiente que, en el territorio brasileño, transforma su rostro en un lienzo. En su cara vemos dibujarse la geografía de la ciudad de Río de Janeiro, un mapa que la ayudará a encontrar las líneas de fuga, que están en las trenzas del pelo de su amiga Kieza. Muanza significa ‘océano’, o sea, es en el mar, en el caso de la diáspora afroatlántica, donde está el punto de fuga. Es a través del agua, donde las líneas se trazan desde otros códigos, que se puede escapar de la cartografía dominante, la misma que dispersó las vidas de las personas esclavizadas por la América Ladina (González 1988).



Imagen 8. *Praia Formosa* (De Simone 2024).

En el contexto de las luchas del siglo XIX, los *Lienzos de Zacatepec* también sirvieron como líneas de fuga para los tacuate. Sus dibujos —es decir, sus escritos— no mostraban al mar como salida, sino a la propia *tierra* que pisaban. Este lienzo documenta el pasado que los legitima como propietarios de las tierras invadidas. Desde este punto de vista, los *Lienzos de Zacatepec* son como el rostro de Muanza y el cabello de Kieza: lienzos, de algodón o de carne y hueso, que documentan y llevan el registro de muchas territorialidades diferentes²⁸. Sin embargo, los rostros, los cabellos o los lienzos no pueden ser más que registros vacíos a los ojos de quienes se consideraban con el derecho de cosificar el cuerpo del otro o de saquear los objetos y datos que no le pertenecían. Aunque fueran o se refirieran a asuntos del pasado, pero de un pasado que, en el contexto de la violencia colonial, fue “desgeografiado” (McKittrick 2006). Desde este punto de vista, lo que se produce como visible es el resultado de un choque entre este tipo de poder colonial, que pretende legitimar el espacio invadido, y las líneas de fuga urdidas en el propio territorio, marcas de la experiencia vivida en el espacio habitado. La asimetría es constitutiva de la disputa, pues ella reside en la fuerza con que se aplican e institucionalizan las lógicas del poder territorializante.

Para inventar el centro del mundo

Retirar existencias del mapa, reinventar el tiempo y reconfigurar el espacio son estrategias de guerra cuando se trata de colonizar la *tierra*, el cuerpo y el imaginario del otro. En su macroestructura, la violencia colonial es fundamentalmente geográfica. Se produce a medida que el otro es excluido del mapa de poder. En este sentido, para que un lenguaje cartográfico pueda convertirse en dominante, el otro debe ser borrado (y en lo posible, eliminado). Podemos entender a la Société de Géographie de

²⁸ Para una reflexión más profunda sobre las trenzas hechas en el cabello de Kieza y su relación con un mapa en el que estarían trazadas las líneas de fuga, ver Portugal (2025).

Paris como una institución que, en el acto de buscar conocimientos geográficos sobre el territorio usurpado, no solo ratificaba la producción de un lenguaje cartográfico dominante, sino que también colaboraba con el proceso de supresión del otro.

Se trata de un proceso que se prolonga en el tiempo: esfumar las diferencias es una acción precisa y sutil.²⁹ Basándose en la cartografía producida por el Imperio británico, Rogoff nos ayuda a comprender cuán poderoso y persuasivo puede ser el lenguaje cartográfico dominante, en la medida en que atribuye valores de referencia a otras formas de existir en el tiempo y el espacio:

La conexión entre los que colonizan . . . y los que son llevados a su órbita y a su orden existe a nivel de una circulación de recursos, mercados y fantasías. El lenguaje signifiante de estas dinámicas traduce todas las relaciones de poder y las realidades materiales y políticas y las relaciones fantasmagóricas a un *lenguaje benigno de taxonomías geográficas* (2000, 74; cursivas mías).³⁰

Por ejemplo, pensemos en la institucionalización de la idea de un meridiano inicial y de referencia ubicado en Inglaterra, como parte de la producción de un “lenguaje benigno de taxonomía geográfica”. Como un punto que divide la Tierra en dos hemisferios, Occidental y Oriental, el meridiano de Greenwich contribuyó significativamente (y continúa haciéndolo) a que el mundo se ajustara a las dinámicas de poder y a los

²⁹ Ante la imposibilidad de eliminar definitivamente la existencia del otro, se produce lo que Mignolo (2020) conceptualiza como “diferencia colonial”, uno de los atributos de valor que impulsan la empresa colonialista. Una discusión relevante sobre la memoria y las formas de borrado impulsadas por las fuerzas coloniales y capitalistas en América Latina —particularmente en relación con los cuerpos, las culturas y los territorios— puede encontrarse en Alcalá (2024).

³⁰ El texto original dice: “The connection between those who are colonizing . . . and those being brought into their orbit and their order exists at the level of a circulation of resources, markets and fantasies. The signifying language of these dynamics translate all the power relations and material and political realities and fantasmatic relations into a benign language of geographical taxonomies”. Para saber más sobre el proceso de colonización del Imperio británico, consultar a Denis Wood (1992).

intereses colonialistas. Establecido en 1851 por un lord inglés, este punto sirve, hasta el día de hoy, como divisor espacial y medidor del tiempo en el mundo.³¹ Y “¿qué es el meridiano de Greenwich?”, nos pregunta Silvia Rivera Cusicanqui, “(es) una rayita trazada en un lugar marginal, en una isla perdida en el Atlántico norte, que por azares de la historia se erigió como centro del universo” (2018, 90).

La continuidad del proyecto colonizador dependía del ejercicio de poder que tenía a la geografía como campo discursivo disciplinante. Como un saber que busca mapear territorios, clasificar relieves, climas y estratos geológicos, la geografía se convierte en un sistema de localización en que se organizan conjuntos de historias colectivas nacionales, culturales, lingüísticas y topográficas, para facilitar la comprensión y aprehensión de un espacio que se supone homogéneo (Rogoff 2000). Así sigue el camino de la homogeneización y, en buena medida, de reificación del otro. El llamado “pensamiento occidental moderno” impactó directamente sobre la organización de esta disciplina.

Si bien la relación entre la producción de conocimiento y los sistemas de poder fue, durante mucho tiempo, una marca relevante de la modernidad, no fue hasta el siglo XIX cuando el pensamiento occidental moderno tuvo su momento más prometedor. Como una forma de leer el mundo, se consolidó como un vector central del proceso de producción de conocimiento sobre el mundo que habitamos.³²

La legitimación de las disciplinas que, desde un sesgo positivista, organizaban, explicaban y justificaban los órdenes del mundo, era una prerrogativa esencial dentro de los procesos de formación y legitimación de los Estados-Nación. En este marco, la geografía, que difundía su saber

³¹ Sir George Biddell Airy (1801-1892) fue un matemático y astrónomo inglés. Como astrónomo real británico (Astronomer Royal), en 1851 estableció la línea imaginaria que divide el mapamundi en dos hemisferios, occidental y oriental, denominada meridiano de Greenwich (GMT).

³² Sobre las relaciones entre la producción de conocimiento y los sistemas de poder, ver M. Foucault, *Microfísica do poder*, 8.ª ed. (Río de Janeiro: Graal, 1989). Para ampliar la reflexión sobre este problema desde la perspectiva de las colonialidades del poder, sugiero consultar a S. Castro-Gómez, “Michel Foucault e a colonialidade do Poder”, *Tabula Rasa*, núm. 6 (2007): 153-172.

“a través de fantasías culturales de alteridad” (Rogoff 2000, 21),³³ fue una de las disciplinas más importantes.

En ese sentido, la cartografía realizada en América Latina durante el siglo XIX fue fundamental para seguir brindando a Europa las condiciones para sostener el imaginario dominante por más de trescientos años. En consideración del contexto político y cultural en que esas imágenes eran producidas, me interesa observar cómo la “propagación” espacio-temporal de los sentidos nos ayuda a comprender la configuración de las “fantasías culturales de la alteridad”. Además, nos permite ver los impactos de aquel proceso sobre la producción de una determinada espacialidad geográfica latinoamericana.

La reconfiguración del espacio y del tiempo es fundamental para sostener el mundo colonial, incluso cuando el proceso de territorialización tiene como eje la instalación de un poder que define quién es el otro dentro de la lucha. Se trata de un mecanismo de larga duración que se ha retroalimentado de una ideología colonialista, que ha logrado (re) producirse durante siglos. Blaut (1993) advierte que se trata de una ideología organizadora del mundo (o del imaginario acerca de un mundo) convencida de que su centro estaría en Europa. Se trata del “difusionismo eurocéntrico”, que se convirtió en una forma política de pensar y narrar a Europa.

Si observamos el contexto de lo que fue proyectado como América Latina, en el campo de la visualidad nos encontramos con la repetición del difusionismo eurocéntrico, dadas las formas de circulación de las imágenes, la descontextualización persistente de los temas y la falta de elementos que ofrezcan materialidad a la vida de las personas. Es decir, al reiterar la idea de un vacío —que descorporifica a las personas y homogeniza los sentidos en torno a un paisaje que solo se realiza desde una mirada externa—, el conjunto de imágenes a las que me refiero ha encontrado su apoyo en el difusionismo eurocéntrico, que ha prescrito determinadas

³³ El texto original dice: “One does not need to labor to insist that geography is knowledge underpinned by nationalism, sustained by the regulating bureaucracies of the state and disseminated through cultural fantasies of otherness”.

relaciones espacio-temporales en las que se articulan formas de ser y de estar en el mundo.

En este proceso de larga duración, el difusionismo eurocéntrico, junto al lenguaje cartográfico dominante, la ciencia, la opinión de los expertos y la educación —principalmente a través de la historia y de la geografía, es decir, las disciplinas que organizan el tiempo y el espacio—, se articuló para justificar y legitimar esa centralidad pretendida. De esta forma, Europa se posicionó a sí misma dentro de un tiempo histórico y un lugar geográfico, dejando fuera a todo y a todos quienes no fueran europeos (Blaut 1993). Estratégicamente, esta acción conjunta se convirtió en un atributo del poder colonial, mediante el que se establecieron parámetros para definir qué existencias eran más o menos legítimas.

Es así como se desarrolla un proceso completo de desterritorialización, es decir, de destrucción de mundos y de producción de regímenes de desubjetivación. Esto ocurre en simultáneo a la usurpación del territorio ajeno. Mientras se forma el imaginario colonialista, vemos cómo se reafirma el principio de la descentralización, así como también el establecimiento del lugar soberano del yo, a costa del lugar en que un otro puede ser imaginado. Es importante entender que ese otro, una vez descentrado, no es colocado fuera del sistema en el que opera el poder instituido, pues ese mismo poder depende de él para seguir actuando.

De este modo, la visualidad se convierte en un vector importante para la producción de la exclusión. De hecho, es uno de los discursos que más contribuye a la valorización de las existencias, al definir, a ojo de quienes dominan, qué formas de vida están fuera de los tiempos y los espacios producidos y vividos como legítimos. La visualidad reafirma y naturaliza la división dentro/afuera, especialmente cuando entendemos la geografía como un sistema de estratificación espacial. Desde una perspectiva macro, se trata de un proceso de demarcación espacial que se presenta como una consecuencia natural, por así decirlo, del derecho a invadir, saquear y desmaterializar (o cosificar) la vida de los otros, establecido por quienes se arrojan el ser el centro del mundo.

Tierras a la deriva en ultramar

60

MIENTRAS TIEMBLA LA TIERRA

Desde este punto de vista, cartografiar y nombrar son acciones estratégicas fundamentales, y complementarias, del proceso de (des)territorialización. La invasión de un territorio implica la reorganización del tiempo y del espacio en los términos que interesan al invasor. Cuando el proyecto es ocupar el territorio del otro, la estrategia consiste en cartografiar y denominar las existencias, tanto de quienes ejercen el poder como de los sometidos. En este proceso, borrar las diferencias y homogeneizar los sentidos producen efectos diferentes sobre ambos lados que participan de la lucha. Para quienes reivindican su derecho a nombrar, la impresión de unidad y uniformidad favorece a sostener la idea de que la cohesión es un síntoma positivo. Solo puede ser centro aquello que parece una sola unidad, indivisible. En el caso de quienes están bajo el yugo del poder (los que son nombrados), esta misma impresión sirve para reiterar la idea de que la cohesión es un síntoma negativo: no puede ser centro aquello que no tiene rostro.

Así, sin rostro, aquel otro producido por el sistema queda fuera de los campos legitimados del poder y del saber. Se lo concibe (y vive) al margen de lo que hasta ese entonces se entendía como Occidente. Desde una perspectiva estética-cultural, América Latina experimenta una “occidentalidad paradójica” (Maciel 1998, 227). El espectro de la marginalidad se materializa en el cuerpo del latinoamericano que, como habitante de un territorio usurpado, sería “un ser que (vive) en los suburbios de Occidente, en las afueras de la historia” (Paz 1990, 69). La paradoja radica precisamente en el hecho de no estar ni fuera ni dentro de lo que se concibe como Occidente. Octavio Paz nos plantea este problema al pensar la literatura y la poesía, es decir, discute la dimensión estética de aquella encrucijada.

Sin embargo, sabemos que estética y política caminan juntas (Rancière 2009). Ambas son formas de ver y experimentar el mundo dentro de la cosmopoética del movimiento (Bona 2020). En este sentido, quienes viven en los bordes de la geografía del poder colonial sufrieron un impacto político exacerbado, especialmente si consideramos el contexto histórico y el juego de intereses en el que se configura el imaginario colonialista. Para

Azoulay, que considera a las antiguas colonias como “puestos avanzados de ultramar”, la explotación colonial se formó como una extensión de la política europea. Así lo describe la autora:

Al fin y al cabo, los exploradores, colonos y gobernantes a menudo vivían aquí y allá. Sus privilegios, en comparación a los de los colonizados, así como sus privaciones en relación a las élites del continente, formaban parte de lo que mantenía unidos al continente y a sus colonias, como un único sistema político fracturado por la diferencia y el antagonismo (Azoulay 2024, 60).³⁴

En su curso de acción, la geografía del poder colonial produce un sistema político estructurado sobre la base de la valoración de la diferencia y la creación de binarismos, que alimenta divisiones y fragmentaciones socioculturales. Un sistema de organización política transcontinental que vive de las divisiones y oposiciones que corroboran la separación entre lo que se produce dentro y fuera del poder.³⁵ Con estas informaciones en mente, me parece importante avanzar en la comprensión de cómo esta condición de subalternidad, generada por la paradoja en la que viven los latinoamericanos, ha producido (y es resultado de) un problema de naturaleza política y geográfica.

Desde una perspectiva estético-política, en la que la cultura también se presenta como un terreno en disputa, la geografía del poder colonial delimita y expande las fronteras según le convenga. Si tenemos en consideración aquello que movía a Portugal y a España en el contexto de los “grandes

³⁴ El texto original dice: “After all, the explorers, settlers, and governors often lived here and there, and their privileges as compared with those of colonized people, as well as their deprivations in relation to those of elites in the mainland, were part of what kept the mainland and its outposts united as a single political system riven by difference and antagonism” (Azoulay 2019).

³⁵ En medio de esto, el proceso de racialización también puede ser entendido como un efecto de este sistema. En *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, Lélia González (1983) denuncia, de forma explícita, la neurosis cultural brasileña que sustenta al racismo, surgida de la negación de nuestra latinoamefricanidad en el país. Ver también *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*, de Aníbal Quijano (2005b).

descubrimientos”, una parte importante de su proyecto imperial consistió en arrojar sobre un nuevo tiempo (así como también hacerlo existir), en el que todo el poder emanaría del espacio que ocupaban (Azoulay 2024). La construcción de un imperio presupone, y también depende, de una espacialidad distendida. La idea de que siempre había un lugar al otro lado del borde del Imperio que debía ser ocupado era, en este caso, una prerrogativa (Nicolet citado en Rogoff 2000, 22). En ese sentido, lo que era llamado de “Nuevo Mundo” fue la parte del territorio que el Imperio luso-ibérico requería para ampliar su ámbito de acción.

Las “grandes navegaciones” o los “grandes descubrimientos” —tal como la historia europea se refiere hasta hoy a los episodios que movían la empresa imperial— representan el esfuerzo por producir las materialidades necesarias para sustentar la expansión territorial. El hecho de que la historia oficial nos cuente que la intención y el sueño de los navegantes era encontrar las Indias no reduce la fuerza y convicción de quienes partieron en busca de tierras que ratificaran su deseo de expansión.³⁶ Bajo esta perspectiva, las tierras “descubiertas” no solo se ajustaban a los objetivos del Imperio, sino que, por la “fuerza del destino”, parecían listas para ser ocupadas. De ese modo se transformaron en tierra fértil donde plantar el ideal del Imperio.

Si bien el proyecto de constitución imperial a través de esas grandes empresas no logró ser todo lo exitoso que algunos imaginaban, eso no impidió que el gesto de colonizar parte del espacio ahora ampliado cobrara nuevos impulsos en los siglos posteriores a la invasión. Pensemos, por ejemplo, en los viajes de exploración del siglo XIX como productos del proyecto imperial que, a lo largo de los tres siglos que siguieron a la invasión, se configuraron como un proyecto colonialista. A través de este proceso comprenderemos cómo, desde la visión del poder colonial, las antiguas colonias latinoamericanas fueron imaginadas, por lo menos hasta el siglo XIX, como contiguas a Europa. Extensiones, por así decirlo, del poder territorializante (y, por lo tanto, del territorio) que hizo posible su existencia.

³⁶ Ver la carta de Hans Staden, incluida en el trabajo de Gustavo Piqueira (2020, 27).

Esta forma del poder colonial para instalarse en el espacio persiste hasta el día de hoy a través de diversas formas de explotación.³⁷ Esta espacialidad distendida se explica porque, hasta el siglo XIX, los viajes de exploración no solo fueron posibles, sino que también estaban subvencionados. Sospecho que fue esta misma noción del espacio la que autorizó la violencia impuesta desde la invasión: hacerse del territorio del otro y convertirlo en un lugar a ser cartografiado y clasificado, del que se pudieran saquear objetos y personas.

Esta perspectiva busca comprender cómo se articularon los procesos de (des)territorialización y las formas en que los sentidos operaban dentro de la dinámica de la geografía del poder colonial. Podemos observar que el espacio geográfico latinoamericano también es objeto del proceso de colonización. Próximo al sistema del poder central, el espacio está fragmentado. A juicio del colonizador, son tierras adyacentes habitadas por personas y objetos disociados entre sí, dispersos en el espacio y fuera del tiempo de la historia. Pese a tener algún tipo de relaciones, estas tierras y comunidades están fuera del espacio del poder. Opera una mirada regida por el sistema discursivo visual que, como hemos advertido, también validó la producción de lógicas totalizantes.

En este sentido, el poder colonial se sirve de una concepción espacial absolutamente refractaria a la diversidad de formas de vida y a la multiplicidad de saberes que conforman Abya-América-Yala-Ladina. Se trata de una percepción que ultraja al espacio geográfico latinoamericano, que es entendido esencialmente de forma homogénea. Además, es una forma de concebir al espacio que reafirma el principio de descentralización, que produce la dispersión de vidas, bienes y saberes de las personas inventadas como “otras”.

Para contribuir al buen funcionamiento de los juegos de poder que mueven las piezas del proyecto de expansión territorial, las antiguas colonias fungen como enclaves: territorialidades dispersas en el espacio

³⁷ Para reflexionar sobre los conflictos y problemas impuestos por el extractivismo, ver Dilger, Lang y Filho (2016). Para acompañar el debate en torno a las rupturas, continuidades, despliegues y efectos actuales de las colonialidades del poder, sugiero consultar a Kaltmeier (2018) y a Wolfesberger, Kaltmeier y Volmer (2024).

controlado por el poder colonial. No están físicamente dentro del territorio al que pertenecen simbólicamente, sino que se las comprende como partes constitutivas del espacio expandido que pertenece al colonizador. Como enclaves, están sujetos a las leyes dictaminadas por el poder central. Funcionan como lugares en donde (y mediante los que) se ejerce el poder colonial.

En este proceso se afianza aquello que se imagina (y se desea) como el mundo en el que un determinado “yo” se arroga la prerrogativa de la centralidad. El colonialismo construye una espacialidad distendida, de la que se nutre para mantener activo su sistema político de aniquilación del otro. Aquella espacialidad se forja en el interior de las dinámicas que el mismo colonialismo crea y dirige. Esto tiene implicaciones importantes y violentas, pues el espacio, tal como recuerda Massey, “es una dimensión implícita que moldea nuestras cosmogonías estructurantes. Modula nuestra comprensión del mundo, nuestras actitudes hacia los demás, nuestra política” (2008, 15). Es decir, el espacio es la instancia de producción de mundos gestados en las dinámicas de las relaciones de poder. Y, desde una perspectiva de la economía de los sentidos, el poder colonial secuestra el espacio del otro, activando procesos de destitución y desposesión.

Esto significa desterritorializar. La mayoría de las veces es un efecto de poder que el otro tiene para expulsarnos del lugar o, mejor dicho, para mantenernos fuera del tiempo y del espacio reservados a lo que se produce y entiende como legítimo. Es también, y a cualquier costo, un efecto de producción de miradas, sistemas y lógicas que operan en favor de quien ejerce (o pretende ejercer) el dominio sobre el otro. La desterritorialización depende de gestos y palabras que, a lo largo del tiempo inventado como nuevo y en el interior del espacio construido como legítimo, sostienen los intentos de quienes pretenden territorializar(se).

En la novela *Balún Canán* (1957), de la escritora mexicana Rosario Castellanos, podemos ver una de las consecuencias directas de ese proceso. Uno de sus personajes centrales, la nana, es quien revela una de las muchas formas de violencia que sufrieron miles de personas sometidas al proceso de desterritorialización, mientras se gestaban las políticas de

destrucción iniciadas con la invención del Nuevo Mundo. Ella nos dice: “nos arrebataron lo que habíamos atesorado: la palabra, que es el arca de la memoria” (Castellanos 2004, 5). Un personaje sin nombre, “la mujer indígena”, deja en claro lo que el poder colonial puede hacer con la vida de las personas, ya sea cuando las aniquila de una vez o cuando las mantiene bajo su control. El robo de la palabra, o la usurpación del derecho a hablar, materializada en el idioma del que nos hemos apropiado desde que nacemos, es, sin dudas, uno de los efectos más devastadores de la violencia colonial. Así son los desterritorializados: sin rostros, tal como los tikuna. Sin nombres ni palabra, como la nana indígena.³⁸

El mar fue el camino que llevó a portugueses y españoles al encuentro de lo que terminó por inaugurar una nueva era y expandir el espacio que habitaban. Para las ambiciones de un imperio en construcción, fue allá en ultramar donde se depararon con los pedazos de mundos que consideraron apenas como resabios, a lo sumo “ruinas humanas de civilizaciones pasadas”, como señaló Martius en uno de sus relatos de viaje.³⁹ Desde este punto de vista, la gestión del espacio contenido y fijo implica la producción de lo disperso. Los enclaves, es decir, aquellos “territorios ultramarinos” que forman “una obra donde todo podía convertirse en materia prima” (Azoulay 2024, 25), son pedazos de tierra dispersos al otro lado del océano. El espacio-tiempo que atesoran solo cabe fuera de las legitimidades del poder-saber, del poder-estar y del poder-ver.⁴⁰

³⁸ El lenguaje es un instrumento de dominación política y cultural. Por ello, la prohibición de las lenguas originarias y la imposición de la lengua del colonizador fueron algunas de las primeras prácticas de subordinación en el proceso de colonización de un pueblo y un territorio. En el contexto latinoamericano, esta regla fue ampliamente difundida por España y Portugal. No deben pasarse por alto las disputas internas entre España y Portugal al momento de intentar comprender las idiosincrasias e intenciones de cada país. Sin embargo, busco construir una argumentación que nos ayude a entender cómo funcionan las macroestructuras de lo que denomino poder “colonial”.

³⁹ La cita de Martius fue tomada de un fragmento de la película *Não haverá mais história sem nós* (Brasil 2024).

⁴⁰ Aquí establezco un diálogo con Azoulay al referirme a las colonias como “puestos avanzados de ultramar” y de las luchas por la independencia como un esfuerzo para salir de una asfixiante posición geográfica y política (Azoulay 2024, 60-62).

Enclaves: depósitos de cosas

66

MIENTRAS TIEMBLA LA TIERRA

Entre 1975 y 1984, en uno de esos lugares imaginados como “enclaves”, fue construida la central hidroeléctrica de Tucuruí, como parte de un proyecto de creación de un polo industrial compuesto por empresas de capital japonés. El objetivo era el procesamiento de la bauxita extraída del río Trombetas, un mineral fundamental para la fabricación de aluminio.⁴¹ Esta construcción dio origen al embalse Tucuruí, “creado artificialmente para represar las aguas de un tramo del río Tocantins, el 25° más largo del planeta, con sus 2.200 kilómetros”. La central, que entonces se abastecía del embalse, se localiza en el municipio de Tucuruí, a 480 kilómetros de la ciudad de Belém, en el sur-oriente del estado de Pará, en Brasil. Su instalación “tuvo (y aún tiene) impacto sobre 13 municipios de la Amazonia” (Silveira 2013, 35).

Los conflictos surgidos a partir de la construcción de la represa de Tucuruí fueron registrados en la película *O reflexo do lago*, de Fernando Segtowick (2020). Mediante el relato de las personas que viven en la zona, el director nos adentra en el mundo sumergido por el embalse. A bordo de un barco, al amanecer, con poca luz, en un silencio casi absoluto, recorreremos el vacío de la inmensidad de la represa. En una de las islas producidas por efecto del dique, el director le pregunta a don Vicente, un habitante del lugar, si aquella isla tiene nombre. “No le tenemos nombre”, responde. Antes de la construcción de la represa, cuenta don Vicente, “aquí había muchos peces”, que picaban “con cualquier anzuelo que les tiraras”. Un enclave también puede estar conformado por pequeños archipiélagos, pequeñas islas, también dispersas, en las que se alojan restos de aquellos tiempos y espacios producidos como inhabitables.

“Conquistar la tierra, dominar el agua y someter a la selva fueron nuestras tareas”. Segtowick abre su película con esta frase, un fragmento de un discurso pronunciado por Getúlio Vargas en 1945, cuando era mandatario

⁴¹ El río Trombetas nace en el norte del estado de Pará, en Brasil, y desemboca 700 kilómetros después en el río Amazonas.

de Brasil. La referencia a la Amazonia brasileña como un lugar a ser conquistado y dominado, un lugar de extracción, establece el tono exacto con que la selva era (y, en gran medida, continúa siendo) vista por quienes crean las políticas dirigidas hacia esta región específica del enclave-Brasil. Conquistar y “someter” la selva, términos de Vargas, son prácticas surgidas de la invasión portuguesa. La práctica extractivista es constitutiva de este enclave; está en la génesis del nombre dado al país, proveniente de un árbol llamado *pau-brasil*.⁴²

En este sentido, la Amazonia fue vista desde siempre como “un lugar sin pasado, virgen de acontecimientos y a la espera de que alguien la dotara de sentido” (Salles 2022, 31). A mediados del siglo xx, cuando las ideas de desarrollo y progreso dominaban el discurso político en Brasil, fueron creadas numerosas políticas públicas que buscaban, entre otras cosas, promover la migración hacia aquella región del país. La idea era llenar el vacío, esa idea asignada a la selva dentro del imaginario colonialista. La construcción de la carretera Belém-Brasilia, iniciada y concluida en la década de 1950, simbolizó la apertura de caminos y tuvo efectos prácticos sobre la ocupación y explotación de la región. Esto dio paso a un proceso intenso de deforestación, que tuvo su auge en la década de 1970.⁴³

La película de Segtowitz apareció tiempo después de otra obra, *Lago do esquecimento* (*Lago del olvido*), un libro-ensayo de la fotógrafa Paula Sampaio (2013). En ambos trabajos, la represa es el personaje a través del cual vemos desarrollarse la historia. El filme y el libro se complementan, pues nos confrontan con los tiempos y espacios contenidos en ese cuerpo

⁴² El *pau-brasil* (*Paubrasilia echinata*) es un árbol autóctono de Brasil y su explotación fue la primera actividad económica que llevaron a cabo los portugueses tras su llegada en el siglo xvi. La explotación fue de tal intensidad que el árbol estuvo al borde de su extinción. El trabajo de tala del *pau-brasil* era realizado por los indígenas como parte de las relaciones económicas basadas en el trueque.

⁴³ Algo que también debe considerarse es el efecto devastador que tuvo la construcción de esas carreteras sobre los yanomamis. Además, “el desarrollo demográfico y económico de la Amazonia, citado como la principal causa de la deforestación y resultado, en gran medida, de las políticas económicas, es un proceso heterogéneo en el tiempo y el espacio, que genera una deforestación desigual entre los estados que componen la región, como dentro de cada estado” (Prates y Bacha 2011).

de agua o, mejor dicho, nos enfrentan con aquello que el embalse produce y refleja. En ambos casos, sabemos que la represa dejó sumergidas, simbólica y materialmente, las vidas y objetos de la población local. En las imágenes de Sampaio vemos brotar árboles secos del fondo del agua, como si fueran cuerpos casi humanos resecos, marchitados por el olvido. Allí se muestra lo que restó, pese a todo. Así, en la película y en el fotolibro, el embalse da paso a la muerte, produce el olvido y deposita en su fondo aquello que queda del enclave, disperso.

Casi inmóvil de tan inmenso, el lago es también un depósito de troncos secos, muertos o casi vivos. Nosotros y los propios troncos miramos hacia el agua y a la oscuridad del cielo que la cubre. En la película vemos, desde el suelo donde estamos parados, algunos de esos troncos secos, los mismos que están muertos o casi vivos en *Lago do esquecimento*. Son troncos que hacen que el embalse parezca un desierto. Se sabe que fueron dejados allí porque, cuando aún eran árboles, no les interesaron a los madereros que participaban en la construcción de la central hidroeléctrica.

Allí todo parece *asombrar*. En un enclave, el paisaje restante está siempre al acecho. El espacio colonizado impone al enclave una condición de existencia injustificada. Lo que hay en él, es decir, el tiempo que no cabe en ninguna parte, debe mantenerse bajo el agua. O de la tierra, pues enterrar también es una práctica habitual. El olvido, uno de los artificios de la memoria, es una muerte no consumada: en lo que se concibe como enclave, la muerte-presencia está en todo lo que falta.

Si queremos entender al espacio como una categoría política, entonces debemos comprender las diversas maneras en que ha sido concebido, que estructuran y viabilizan formas (autoritarias o no) de operación y disputa del poder.

El espacio es el producto de las dificultades y las complejidades, de los entrelazamientos y los no entrelazamientos de las relaciones, desde lo inimaginablemente cósmico hasta lo íntimamente pequeño. El espacio es el producto de las interrelaciones (Massey y Keynes 2004, 17).

Así, colonizar el espacio —sustraer los sentidos de las posibles interrelaciones de las que es constitutivo— se ha convertido en una de las estrategias centrales para la articulación del poder colonial.

Para este tipo de poder, la eliminación de la diferencia es un principio y las interrelaciones solo existen sobre la base de la verticalidad. Recordemos que una de las fuerzas políticas del colonialismo reside precisamente en imaginar y pensar las relaciones a partir de lógicas binarias, universalizantes y esencialistas. Para que estas lógicas pudieran ser puestas en práctica fue necesario apresar los sentidos, reteniendo todo aquello que fuera resultado de las interrelaciones al interior de los enclaves. Por ejemplo, reprimir el derecho a usar la propia lengua y (crear formas para) no ver el rostro del otro fueron estrategias específicas y determinantes. Estas tácticas privaron a los organizadores del poder dominante de una ética en la relación con aquel otro que se empeñaban en inventar.

Para el colonialismo (entendido como un sistema orientado hacia la dominación y la ocupación territorial) y para quienes creían llevar en sus cuerpos los signos del mundo civilizado (léase “avanzado”), la relación con el otro diferente ni siquiera se configuraba como un presupuesto. Desde la perspectiva de la geografía del poder colonial, aquellas personas y cosas constituían bloques homogéneos de significado. Tal como para los que quisieron inventar un “nuevo mundo” en el siglo XVI, quienes detentan el poder de crear una represa y sumergir vidas en el siglo XXI siguen viendo a las personas como seres sin rostro, nombre o voz. Son simples objetos destinados a ocupar un lugar fuera (y debajo) del tiempo del poder.

Para el ejercicio de un poder que depende fundamentalmente de la contención de los sentidos y de la verticalización de las relaciones, imaginar el espacio-tiempo como un sistema cerrado y fijo era decisivo. Qué lugar ocupan las personas y las cosas que el colonizador “encuentra” en la cola de la historia ni siquiera es un asunto para quien invade el espacio del otro. El tiempo, en su aspecto lineal, es el hilo que teje la geografía del poder colonial. Por lo mismo, es al tiempo al que se le da otorgar la primacía para definir quién y qué (no) existen en determinado lugar. Así, bastaría con reordenar las diferencias espaciales en términos de secuencia temporal, es decir, habría que encontrar el lugar donde el enclave encaja en

el tiempo del poder. Con esto queremos decir que cartografiar, catalogar y clasificar el territorio del otro es, ante todo, temporalizar el espacio que ese otro ocupa. Tiempo y espacio, como categorías y conceptualizaciones, están siempre “coherente o incoherentemente relacionados” (Massey y Keynes 2004, 12). Y en los términos que intento comprender, el concepto de espacio cerrado solo adquiere un verdadero valor cuando se asocia fundamentalmente a la idea de tiempo secuencial.

En este sentido, la historia lineal es uno de los constructos modernos que ratifica el imperativo colonial de modo más eficaz, al organizar el espacio según la secuencia que interesa al poder dominante. Pasado, presente y futuro son constituidos en función de las dinámicas de instalación y ejercicio del poder colonial, como instancias disociadas artificialmente. Esto termina por validar sustantivamente a las sumersiones o soterramientos a los que siempre están sometidas las personas y las cosas del enclave.

Una concepción del espacio de este tipo, que ve el tiempo como determinante de la diferencia, es devastadora. Tal como afirman Massey y Keynes, “[Si] la diferencia se define como cambio (de una cosa en el tiempo, más que como la existencia simultánea de una multiplicidad de cosas), entonces el tiempo . . . se convierte en el único *vehículo de la creatividad*” (2004, 12; cursivas mías). Por lo tanto, podríamos pensar que, cuando el tiempo se vuelve dueño de todo, disminuye el poder político de las interrelaciones que, en la dinámica de la espacialidad (y en su multiplicidad constitutiva), crean sentidos.

Desde esta perspectiva, concebir al tiempo como determinante de las relaciones es fragmentar y dispersar las existencias de los que se encuentran en posiciones subalternas. En este juego de poder, estas existencias funcionan como si dependiesen fundamentalmente de las acciones de quienes, material o simbólicamente, tienen (o pretenden ejercer) el “control” del tiempo. Inhibidas las relaciones o interrelaciones posibles, el pasado sufre un proceso de represión, mientras que el futuro comparece como un tiempo interrumpido.

Esta manera de concebir el espacio —y, por tanto, de articular el poder— fue decisiva para el proceso de creación y mantenimiento de las antiguas colonias como anexos del centro. La creación y subsistencia del

enclave es producto de los imperativos del tiempo colonial y del espacio colonizado. Se instala y acomoda sus restos en la parte que resta del tiempo que le sigue. Todo en él es el pasado que no encaja al tiempo del poder. El futuro puede incluso existir si es que el pasado, sometido al dominio del presente colonial, queda sumergido o bajo *tierra*. Si entendemos la colonización como un sistema de poder que se articula en torno al deseo de modernización del mundo, entonces todo enclave, al estar fuera de la lógica modernizadora, puede ser entendido como un depósito de pasados sumergidos (o enterrados), transformándose irremediabilmente en un *guardafantasmas*.⁴⁴

Este recorrido me lleva a creer que el enclave se ajusta a un lugar en que el espacio está fragmentado y estratificado. En efecto, el propio espacio se vuelve un lugar. Rogoff me ayuda a sustentar este argumento cuando analiza la conexión existente entre los discursos acerca de la geografía —lo que se piensa sobre la disciplina— y los que tratan de dar sentido al espacio. A su juicio, ella radica en comprender que “el poder produce un espacio que luego se materializa como lugar” (Rogoff 2000, 22)⁴⁵. Desde el punto de vista discursivo y por la forma como se articula el poder colonial, el espacio —como si fuera posible— deja de ser un punto de producción (Lefebvre 1991). Esto corrobora el imaginario respecto a que en este espacio-lugar el enclave se constituye como un depósito de cosas.

Volver operativo lo disperso y sumergir el presente

El poder, en este caso nos referimos a aquel que produjo las colonialidades que nos persiguen hasta hoy, utiliza los artilugios de que dispone para colocar las cosas —o *geografizarlas*, si se quiere— en el lugar que le interesa (Quijano 2005a, 2005b). Es por esta tortuosa y eficaz vía que este poder convierte al espacio geográfico latinoamericano en una aglomeración de

⁴⁴ Aquí utilizo la figura del guardafantasmas como si fuera un guardarropa o un galpón, en donde quedan bajo custodia los fantasmas de aquellos pasados que no caben en los tiempos del poder.

⁴⁵ El texto original dice: “power produces a space which then gets materialized as place”.

enclaves, presentándolo (y refiriéndose a él) como si fuera un lugar constituido por esta configuración imaginada. Como sabemos, tal configuración ha sido lo suficientemente fuerte como para que muchas otras represas sigan construyéndose en estos instantes, sumergiendo (o sepultando) las vidas y las cosas en Abya-América-Yala-Ladina.

Imaginado como si hubiera sido dividido en pedazos de tierra esparcidos en ultramar, todo lo que ocurre en el este lugar, desde la geografía del poder colonial, sucede de forma aislada. Es decir, en el espacio geográfico latinoamericano, en el que un territorio descentrado políticamente ha sido constituido imaginariamente por enclaves que sobreviven, entre asaltos y espantos, las experiencias sociales, culturales y políticas son aprehendidas como fenómenos sin lastre. Para completar y complejizar este razonamiento, vale volver a Massey y Keynes, quienes señalan que fragmentar el espacio es también organizar la sociedad, de un modo que clasifica las cosas, atribuyéndole a cada “cultura” su debido lugar.⁴⁶

Existe, por tanto, una dinámica de compartimentación de experiencias y modos de vida: ¿a quién pertenecen determinadas partes del enclave?, ¿dónde situar los saberes y vidas que lo habitan? Estos procedimientos corroboran, en los términos que nos interesan, el presupuesto proceso de constitución, conformación y consolidación de una lógica legitimada por la temporalización y fragmentación del espacio geográfico latinoamericano. El despojo político y cultural de los sentidos evocados y producidos por las multiplicidades espacio-temporales experimentadas en Abya Yala —o en América Ladina— es determinante para la *producción de lo disperso* en América Latina. Es una dinámica que funciona muy bien dentro de lo que entendemos como un aglomerado de enclaves.

Colonizadora en su base y colonizante en los gestos que provoca —como en las sumersiones y entierros que autoriza—, la producción de lo

⁴⁶ Massey y Keynes señalan que fragmentar el espacio es pensarlo “en relación a una forma particular de organización de la sociedad: en Estados-Nación, comunidades locales, *tribus locales de los antropólogos, culturales regionales de los sociólogos y geógrafos*”. En otras palabras, se asume un isomorfismo entre cultura/sociedad, por un lado, y lugar, por el otro. “*Las culturas tenían sus propios lugares*” (2004, 16; cursivas mías)

disperso ratifica el uso de determinadas denominaciones temporales, como “en vías de desarrollo” o “avanzado”, cuando se busca interpretar y atribuir significados a lo que sucede en este espacio. Produce políticas de exclusión y crea innumerables desigualdades sociales en nombre, por ejemplo, del “progreso” o de lo que es leído como “moderno”. Como producto y efecto del imaginario y del poder colonial, la producción de lo disperso replica para el enclave —es decir, para lo que ocurre allí dentro y para quienes lo habitan— la condición de estar por debajo y fuera del tiempo inventado como legítimo. De diferentes maneras y a través de diversas ramificaciones, la producción de lo disperso se constituyó como uno de los efectos de la violencia colonial.

Esta violencia tiene al tiempo como determinante y a la historia lineal como su hilo conductor. Y, cabe señalar, perdura en el tiempo, como suele suceder con las violencias producidas en el transcurso del proceso de territorialización establecido por el colonialismo. O sea, desde el punto de vista discursivo, y respecto a lo concerniente a la disputa de los sentidos, la colonización y sus efectos —sus violencias— continúan siendo objeto/tema que repercute notablemente sobre las prácticas políticas de la actualidad. El ideario que alimenta la producción de lo disperso, que aísla y aliena a los enclaves, sigue operando en el tiempo en que vivimos.⁴⁷

En la lógica del enclave, sustentada por la producción de lo disperso, no existe ocupación que valga más que aquella que funcione a favor del futuro imaginado por el poder. En esos términos, la disputa es parte de una asimetría inevitable. En rigor, no existe tal disputa, sino más bien un desmantelamiento de vidas, cosas y saberes de quienes no se ajustan al espacio demarcado. Desde esta perspectiva, el territorio latinoamericano

⁴⁷ Un podcast del diario portugués *Expresso*, emitido el 27 de abril de 2024, es un ejemplo de cómo la lógica de lo disperso sigue operativa para discutir la relación metrópolis/excolonias. En un debate centrado en las reparaciones históricas, la intervención de João Pedro Marques, un reconocido historiador portugués que ha escrito bastante sobre la esclavitud y las reparaciones, dejó en claro que la responsabilidad por los crímenes en una determinada época solo parece justificable si es que el hecho se reconoce como propio del tiempo en que sucedió. Tal como sucede en el enclave, todo hecho es aislado, no encaja en el tiempo del poder (ver *Expresso* 2024).

quedaría para siempre confinado a la lógica de una espacialidad de operación meramente funcional, al margen, como si fuera posible, de la dinámica de las interrelaciones.

Para la geografía del poder colonial, los lagos contruidos artificialmente —o los mundos contruidos encima de otros— son justificables. Cumplen la función de sumergir, o de enterrar, las vidas y las cosas que no encajan en la planificación del poder. En la película de Segtowitz, las imágenes actuales se yuxtaponen a otras de archivo. Estas últimas muestran la riqueza de la región antes de la represa, pero sobre todo enseñan, en tono propagandístico, la importancia de la central hidroeléctrica en construcción. En uno de esos pasajes oímos: “Tucuruí significa progreso regional acelerado, luz verde para el país”. Acelerar el tiempo, es decir, sumergir el hoy, convirtiéndolo en un pasado que no existió, es llegar pronto al mañana que se establece, una vez más, como el principio que instaura y vuelve operativo a lo disperso.

Movilizar los tiempos conflictuantes

El agua

O reflexo do lago es también el ruido del motor del barco entremezclado con la variedad de sonidos de la selva y las conversaciones de las personas. Existe una dimensión multisensorial que envuelve el espacio ocupado por la represa. Tal como en el libro de Sampaio, las imágenes captadas de la selva o del embalse cobijan, de muchas formas, a los fantasmas que viven en el enclave. “¿Se llamaba de otra manera antes de ser Tucuruí?”, pregunta el director a doña Rosa, habitante de una de las islas. “Sí, se llamaba Alcobaça, Tucuruí era Alcobaça”, responde. “Había un tren, pero se acabó el ferrocarril. Había maíz, frijoles, arroz, plátanos, castañas. No había carretera, no había hidroeléctrica, tampoco había represa”. Cuando le preguntan cómo hacía para llegar a la capital, ella dice: “viajaba tres días en barco hasta llegar a Belém”. Antes de que se construyera el dique, el camino era el agua. Es decir, tal como vemos en las trenzas de Kieza, en las aguas se encuentran los caminos que atraviesan las personas y las cosas que viven en eso que se considera como un “enclave”.

Justo al principio de la película, en una escena que muestra a Segtowitz revisando el guion, el director le dice a su equipo: “Lo primero que quería hacer era grabar imágenes de árboles. La primera imagen podría ser la de un castaño⁴⁸, sería genial. Si encontramos un castaño, lo filmamos de

⁴⁸ N. de T.: se hace referencia al *Bertholletia excelsa*, árbol endémico de la región amazónica. También se lo conoce como castaño de Brasil, castaño de Pará o castaño amazónico, entre otros.

inmediato”. “¿Todavía hay castaños?, pregunta el conductor. “No lo sé”, dice Segtowitz, “quizá haya uno o dos”. Están en un automóvil y siguen por la carretera hacia un barco que los llevará a la isla en donde grabarán. En la pantalla, una vista aérea muestra la inmensidad del embalse y la selva a su alrededor, aún frondosa, aún exuberante.

A través de los ojos de la cámara volvemos al suelo. Pronto vemos un castaño. Solo él y el silencio de la selva. Inmediatamente después vemos al equipo del rodaje, todos frente al árbol que emerge de la exuberancia del bosque. No es la primera imagen de la película (y volverá de vez en cuando), pero es la que tenemos intercalada con la imagen del embalse. Entre todas las imágenes que mezclan diferentes tiempos y espacios que hallamos en la película de Segtowitz, hay una que me llama especialmente la atención. En el fondo hay un cielo casi completamente oscuro, que contrasta con los árboles muy vivos que se destacan en primer plano, entre troncos ya secos o casi muertos. La imagen está compuesta de muchos grises, negros y blancos, lo que también la impregna de un silencio rotundo. La vida y la muerte ocupan el mismo espacio dentro de la imagen, me atrapa su silencio y grandeza. Es una imagen que me lanza fuera del enclave. En ella, todo es. Todo puede llegar a ser.

Entonces me percaté que el enclave, que solo cabe en lo que está represado, no cabe dentro de esta imagen. Nada puede ser retenido en ella. Siento que hay algo que me deja en “estado de alerta”. Intentaré explicarme de otra forma. Una vez le pregunté a Ricardo Aleixo sobre qué le enseñaba la poesía y me dijo: “Lo más importante que me enseña la poesía es a vivir en estado de alerta . . . Pues siempre puede pasar algo” (2022a, 82). Mi invitación es esta: quedémonos con esta imagen, en estado de alerta.



Imagen 9. *O reflexo do lago* (Segtowick 2020).

Habitar las liminalidades

Los rostros de las Muanzas, los cabellos de las Kiezas, los lienzos de muchos otros “Zacatepecs” y los castaños alrededor de las represas y de los mundos sumergidos son ejemplos de formaciones no coloniales, sobrevivientes a la masacre perpetrada por la producción de lo disperso. Ellas nos permiten ver que en el espacio y el tiempo, que son múltiples e indomables, las fuerzas actúan en relación. En las reexistencias, en la fricción que estas formas de ser y de vivir crean entre sí, así como en los conflictos que detonan al chocar con la lógica impuesta, se revela un espacio habitado más allá de lo construido por el poder colonial. Es aquí donde ahora nos adentramos.

Estamos rodeados por el sonido de la selva peruana, sin diálogos, en un único plano secuencia de 64 minutos de duración. Hay muchos silencios, también movimientos de cámara aleatorios. Nunca sabemos qué verán a continuación nuestros ojos. Encontramos fósiles, troncos de árboles, insectos, trozos de telas, cuerdas deshilachadas, mandíbulas, restos de figuras humanas y animales. Estos últimos, vivos, entre muchos huecos y cortezas de árboles, ofrecen vistas que a veces parecen grandes panorámicas de un bosque denso, de una selva plena, viva y poderosa. *Liminal*,

de la artista peruana Maya Watanabe, es una videoinstalación realizada en 2019, en la que nos internamos por los efectos de la violencia política en los conflictos internos de Perú. Interesada en las formas de narrar el horror vivido en el país, Watanabe busca dar alguna respuesta a, como ella misma señala en la sinopsis, “las 6.000 fosas comunes que no fueron exhumadas y a los 16.000 desaparecidos del conflicto interno en Perú, entre 1980 y 2000” (*La Vanguardia* 2019). Además de arrojarnos directamente sobre la *tierra* del territorio peruano, *Liminal* radicaliza la manera de narrar la violencia vivida en ese territorio, al promover una experiencia sensorial que, en mi opinión, es fundamental para comprender las complejidades del espacio habitado o, más bien, del espacio visto a partir del presente que habitamos.

Mediante sobrevuelos de cámara, intercalados con momentos en los que tocamos el suelo para ser levantados nuevamente, entramos en este territorio y comenzamos a habitar un espacio limítrofe —lo que explica el título del filme—, moviéndonos entre la vida y la muerte. Aludiendo al poder que Didi-Huberman (2012) atribuye a las imágenes, lo que vemos y lo que nos mira en la película es una selva muy viva. Y esto se debe justamente a que nos muestra un espacio liminal. ¿Podría ser esta una característica del espacio habitado? ¿Un espacio donde sujetos, objetos, tiempos y poderes, pasado y presente, existen e irremediablemente se cruzan?

La forma en que la película de Watanabe nos muestra el conflicto de la selva peruana rememora otros conflictos y genocidios que hemos conocido y a partir de los cuales nos hemos constituido de forma indeleble. En este sentido, la película retrata el exterminio continuo de los pueblos originarios y de otras subjetividades subalternizadas, y activa en nosotros una memoria sobre las luchas que se extienden en el tiempo. Asimismo, gracias a su forma de narrar el horror, *Liminal* nos sitúa ante (y dentro de) una selva poderosa. Estamos en un territorio vivo, en un espacio en el que inevitablemente vivimos.

En el absoluto de su único plano secuencia, *Liminal* nos pone en contacto con la violencia y la fuerza de un tipo de poder que se ejerce para eliminar las diferencias. Y es la misma liminalidad a la que apunta la película la que me lleva a pensar que *Liminal* es también una manifestación de las

distintas luchas que siguen vivas en el territorio usurpado. No tengo ninguna duda de que la vida y la muerte son parte de la selva que *observoímos* durante 64 minutos, que forman parte del mismo espacio-tiempo. Me siento atrapado por la maraña que teje esta película y la multisensorialidad que evoca, que, de alguna manera, me lleva a sugerir que asumamos la siguiente premisa: la liminalidad es un lugar de potencia, un lugar de producción, un lugar donde encontramos la fuerza que nos mueve.

Silvia Rivera Cusicanqui (2018) habla sobre la posibilidad de pensar a partir de un mundo *ch'ixi*, “gris con manchas menudas de blanco y negro que se entreveran”, como señala en el glosario del libro. Y lo hace desde una perspectiva sugestiva, que me ayuda en el desafío de leer América Latina desde (y en) el *aquíahora* en que vivimos.⁴⁹ Con Bolivia y muchos otros mundos que habitan aquel territorio como punto de partida, la autora advierte la importancia de

liberarnos de *la esquizofrenia colectiva*, por qué tenemos siempre que estar en las disyuntivas de lo uno o de lo otro, o somos pura modernidad o pura tradición. Tal vez somos las dos cosas, pero *las dos cosas no fundidas*, porque ese fundido privilegia a un solo lado (Rivera Cusicanqui 2018, 153; cursivas mías).

Me seduce la idea de que el movimiento, gestado en la liminalidad, nos constituye como sujetos que habitan un territorio usurpado. En este concepto resuena el pensamiento de Rivera Cusicanqui, especialmente cuando considero las cosas conflictivas y “no fundidas” presentes en el *aquíahora* en que vivimos. A América Latina le cabe la potencia de este lugar. Incluso es la única condición posible (y básica) para también ser Abya-América-Yala-Ladina. Hecha de contradicciones, heterogeneidades, multitemporalidades y yuxtaposiciones de espacios, cosmogonías y

⁴⁹ Respecto a la trama del mundo *ch'ixi*, Rivera Cusicanqui reflexiona: “¿Cómo asumir cotidianamente la contradicción entre comunidad y persona individual? ¿Cómo asumir el particular-universal, el jiwasa, el nosotrxs como cuarta persona del singular? El problema no es cómo superar esa contradicción sino cómo convivir con ella, cómo habitar en ella” (2018, 151).

culturas diversas, nos corresponde a nosotros, quienes nos movemos por este lugar, asumir el desafío de habitar (y de lidiar con) las diferencias que nos constituyen.

Pero sigamos en estado de alerta, todo puede suceder. A los ojos del poder colonial, aún seguimos siendo enclaves. Las represas y la violencia que supone la inundación de mundos nos acechan. Además, en este mismo lugar están los dualismos y la exigencia de que seamos una cosa u otra. En otras palabras, la creencia en la fusión o en la separación absoluta, así como en la idea de que la salida está en la búsqueda de un estado puro. Una esquizofrenia colectiva que funciona como ajuste a las máquinas que nos mueven y estructuran. En muchos sentidos, este camino forma parte de la lógica colonialista, que hoy, quizá más que nunca, se busca combatir bajo la bandera de la decolonialidad. Así, el desafío me parece aún mayor: ¿cómo ocupamos, pensamos y actuamos en (y desde) la liminalidad? Quizá esta sea una buena pregunta.

Con esto en mente, imagino que quizá antes que superar las contradicciones, la clave esté en saber lidiar con ellas, asumiéndolas como partes fundamentales de nuestro pensamiento y de nuestras prácticas cotidianas.⁵⁰ Es una posición que nos impone grandes retos, que pueden estar vinculados tanto a nuestras experiencias más íntimas como a asuntos estructurales de orden estatal, social y colectivo. En México, en una conversación que tuve con el artista Xun Pérez, me surgió esta perspectiva. Fue cuando él me contó cómo fue para su familia, y para la comunidad tsotsil de la que proviene, que se hubiera convertido en cineasta.

Estábamos en San Cristóbal de las Casas. Yo ya había oído hablar de él, pero aún no había visto la película *Vaychiletik*, que produjo en 2020. También lo había escuchado hablar. Fue en febrero de 2023, en la Universidad

⁵⁰ En *Staying with the trouble*, Donna Haraway (2016) reflexiona sobre la vida en la Tierra, invitándonos a pensar en diferentes configuraciones posibles de vida, que incluyan a todos los habitantes, a todas las especies del planeta. A partir de una crítica al concepto de Antropoceno, Haraway propone en su lugar el término Chthuluceno, que, a su juicio, definiría esta era. Su conceptualización da cuenta de la urgencia de estar juntos, de los intercambios y entrelazamientos entre especies. Para discutir sobre la posibilidad de otras comunidades planetarias, ver Achille Mbembe (2023).

Intercultural de Chiapas, en un evento llamado Jornadas Académicas y Culturales, organizado en conmemoración del Día Internacional de la Lengua Materna. Junto a otras y otros jóvenes “hacedoras y hacedores de imágenes”, cineastas de aquella región de Chiapas, participó de una mesa en que se discutió sobre lenguas indígenas y “quehacer cinematográfico”.

Xun Pérez no solo me llamó la atención por su papel en las artes, sino también por sus reflexiones respecto al movimiento artístico que protagonizaba y ayudaba a nacer en Chiapas. “Hemos sido objeto de estudio, creo que ahora ha comenzado una nueva historia. Ahora los tsotsiles viajan, cantan, hacen cosas que nunca nos habíamos atrevido a hacer”, me dice. “Cuando terminé la universidad en 2012, empecé con un amigo a grabar todo lo relacionado con mi comunidad y mi familia, porque desde el principio sentía que había algo importante que tenía que compartir”, piensa.

Pérez era estudiante de Comunicación en la Universidad Intercultural de Chiapas, lo que, según cuenta, le permitió descubrir otro mundo. “Empecé a tomar fotografías de todo, a acompañar a mi padre a las ceremonias, a registrar todo lo que veía”, cuenta el artista. “Pero fue a partir de 2016, cuando me inscribí a una convocatoria y formé parte de la escuela de cine, que aprendí gran parte de lo que sé ahora”. CCC, como se llama a la escuela, fue por donde también pasó la mayoría de los jóvenes que debatió sobre los desafíos, sentidos y motivaciones para producir películas en sus respectivas lenguas maternas.

Sigue relatando:

Yo me atrevía a grabar fiestas, pero cuando supe que teníamos que hacer un corto, yo le dije a mi mamá, es que vamos a hacer un documental pequeño de tu vida. Ella me dijo: “No, no quiero, me da pena”. Yo le dije: “Nadie lo va a ver”. Esta fue la condición. Y más tarde, cuando ya les planteé a los dos, mi papá y mi mamá, que estaba haciendo otra película —que acabó convirtiéndose en *Vaychiletik*— ahí como que también se molestaron un poco. “Ya hiciste una, ya grabaste mucho”, dijo mi mamá. Entonces fue un largo proceso, hubo mucha negociación para convencerlos, les platicaba muchísimo.

En San Cristóbal existe una fuerte presencia de la arquitectura colonial española, lo que la ha convertido, en el lenguaje turístico, en una ciudad “histórica”. Sin embargo, me parece que es diferente de las pequeñas ciudades que la rodean, asentamientos multiétnicos, en los que se hablan varias lenguas diferentes. Sancri, como también se denomina a la ciudad, es un centro desde donde opera el turismo regional. En diversas circunstancias aparece como una ciudad excluyente, segregadora. Pese a depender de ella y dada la compleja organización del turismo y de su estructura colonial, quienes viven en los alrededores de la ciudad se sienten discriminados. Las dinámicas espacio-temporales del poder colonial —dentro y fuera del tiempo del poder— también son conflictivas en el interior de esta circunscripción geográfica. Xun Pérez es de Zinacantán, uno de los muchos *pueblos mayas* situados en las cercanías de San Cristóbal. Allí creció y es donde viven sus padres. También es el lugar donde se desarrolla *Vaychiletik*. Es en esta geografía, marcada fuertemente por diversos poderes y tiempos en conflicto, donde Xun Pérez se encuentra atravesando mundos.

Si consideramos la premisa de que la liminalidad es central para el proceso de producción de subjetividades (y, por lo tanto, de identidades) latinoamericanas, tomo esta circunscripción geográfica como “lugar” de referencia. Como señala Haesbaert, “el lugar es creador de conexiones, afectividades e identidades” (2017, 14). Todo lugar puede ser “promotor de diferencias” y, al estar “dotado de una positividad amplia”, puede crear lo nuevo, siempre y cuando esté impulsado “por la confrontación y/o el diálogo” (2017, 16). Las disonancias, las multitemporalidades y las disputas de poder son constitutivas de las dinámicas que, en este caso, rigen todo el estado de Chiapas, incluyendo las vidas de las personas que lo habitan. Es desde este lugar, en donde coexisten geografías y afectos en conflicto, que Xun Pérez nos cuenta cómo enfrentó los desafíos incubados durante su *paso* por la universidad.

Tan pronto como se enfrentó al “otro mundo” (el *aquíahora* al que entonces se vio perteneciendo), Xun Pérez decidió escapar del imperativo lineal y asumir el poder de la liminalidad: estar en relación y en múltiples formas. Para llevar el mundo que imaginaba a la dimensión de las imágenes, era esencial que se observara a sí mismo en la zona fronteriza

que habitaba. “No sé si nosotros tenemos más retos que las personas que vienen de fuera a investigar”, reflexiona Pérez.

Porque a veces los que estamos en las comunidades haciendo cosas nuevas, o sea, teniendo las cámaras o haciendo música mezclando los cantos tradicionales con el rock o filmando en las calles de tu pueblo, la gente te cuestiona porque ahí está la concepción de que nada más los blancos pueden hacerlo. Eso es lo que me he dado cuenta en mi comunidad, mi papá me lo ha dicho también: “Hijo, déjate de perder el tiempo, dedícate a otra cosa. Mejor estudia para maestro”.

“Ser maestro es la profesión a la que siempre se dedica la mayoría de la gente de los *pueblos*”, me dice Xun Pérez. Recordando a Massey y Keynes (2004), en la materialidad de un lugar organizado por la lógica de un espacio producido por el poder —en este caso, el poder colonial—, podemos suponer que todos sabían (o deberían haber sabido) dónde encajaban. Sin embargo, Xun Pérez quería romper con esa lógica creada por el poder, que imponía el dictamen del deber-ser y sus respectivos encajes como única alternativa posible. Ya existía un mundo en donde vivía y, por lo mismo, tuvo que organizarse en torno a las diferencias constitutivas que separan a las visiones y multitemporalidades inscritas en el espacio-tiempo al que él, un recién salido de la universidad, se veía perteneciendo.⁵¹

⁵¹ Varias de las y los jóvenes cineastas con los que hablé en Chiapas, que tuvieron la misma formación que Xun Pérez, relatan recorridos similares. De alguna manera, todas y todos deben enfrentarse a las liminalidades que habitan. Sin duda, existen particularidades, problemas diferentes que deben ser encarados. Florencia Gómez Sántiz, de San Andrés, también ha producido trabajos muy importantes. Además de convocarnos, desde una perspectiva de género, a pensar el trabajo de las jóvenes cineastas en sus comunidades, ella destaca que el hecho de convivir con colegas de otros pueblos y etnias la ha hecho darse cuenta de la necesidad de “desnaturalizar la idea de que serían iguales por ser indígenas”. Su interés está en “cambiar las narrativas sobre estas personas, generar reflexiones y visibilizar los conflictos sociales y las injusticias, incluidas aquellas relacionadas al género”. Estos son algunos principios que movilizan su cine. Su cortometraje *3 días, 3 años* (Gómez Sántiz 2022), premiado en varios festivales de cine, cuenta la historia de una mujer que se transforma en síndica municipal, un cargo político con bajísima participación femenina. Su obra

Roberto DaMatta (2000) comprende la liminalidad como un valor positivo, basándose en los ritos de pasaje que suceden dentro de lo que denomina como “sociedades tribales”. Consciente de las diferencias de tiempos y de las formaciones sociales con las que trabaja el antropólogo brasileño, recurre a su pensamiento para pensar a Xun Pérez en aquel momento de su vida, en que llevaba adelante su propio “rito de pasaje”, que, de algún modo, también involucraba a su comunidad. Tomo este camino porque me interesa entender, por el momento, el papel de la negociación en el caso del músico-cineasta, en términos de las dinámicas de las interrelaciones siempre presentes en la constitución del espacio geográfico latinoamericano.

El antropólogo brasileño realizó una crítica profunda al modo en que el problema (así como el concepto) de liminalidad fue tratado por autores clásicos de las ciencias sociales y la antropología. Desde una perspectiva negativa, fue pensado, sobre todo, a partir de “una visión tipológica y relativamente estable del asunto” (Da Matta 2000, 15).⁵² El autor sugiere que en los sistemas relacionales —o en “una sociedad constituida por espacios múltiples” (2000, 8), como es el caso de Brasil—, la liminalidad debe ser pensada desde una perspectiva positiva. Los ritos de pasaje demarcan la liminalidad —un lugar entre la separación y la incorporación— y la definen como una “fase fronteriza, marginal, paradójica y ambigua” (DaMatta 2000, 11).

Consciente de que la experiencia del individuo aislado del grupo se vuelve norma solo en la civilización occidental, DaMatta centra su crítica en aquello que entiende como los aspectos aún no discutidos de los ritos de pasaje. Para eso reflexiona sobre la relación entre liminalidad e

es, además, un material relevante para pensar su propia presencia en el movimiento artístico que está ocurriendo en la región.

⁵² Existe una larga tradición de investigaciones sobre la liminalidad y su relación con la individualidad y los procesos de individuación, tanto en las ciencias sociales como en la antropología. Para Damatta, “una verdadera antropología de la ambigüedad” (2000, 9) engloba estos estudios. Efectivamente, se ha avanzado bastante desde que DaMatta abordó este problema, pero me parece importante detenerme en este aspecto para analizar la relación entre liminalidad y ritos de pasaje, tomando en consideración el caso que nos ocupa.

individualidad. A su juicio, se trata de “discutir prácticas y valores sociales que coexisten y que, en ocasiones, se oponen a la nación, engendrando colectividades características, marcadas por la disonancia” (2000, 12).

DaMatta destaca que los procesos de individualización ocurren frecuentemente en los lugares de frontera, que pasan a formar parte de las negociaciones y transacciones sociales marcadas por la disonancia. Son las “experiencias de la condición humana”, y no necesariamente el individualismo⁵³, las que entran en juego. Es ahí donde residiría el poder de la liminalidad: en este lugar paradójico y fronterizo también se constituye la individualidad.

En su tránsito desde la universidad hacia la vida profesional, Xun Pérez no se excluye de la comunidad tsotsil a la que pertenece. Dice: “Cuando decidimos que íbamos a grabar no podía llevar tantas personas de mi equipo, fuera por mi familia, por el contexto, por la gente del pueblo. Por esto también hice *Vaychiletik* con un equipo reducido”. Y añade: “Yo pensaba que no iba a tener problemas con la comunidad, porque no estoy mostrando algo, es solo la historia de mi padre, es algo pequeño. Sin embargo, claro que hay un riesgo”.

Pérez sabía que lidiar con las multitemporalidades impuestas por la liminalidad implicaba riesgos. Su intención de abrazar el mundo vislumbado contrastaba con los valores éticos y estéticos que se manifestaban en la negativa de su madre a ser objeto de las imágenes producidas por su hijo o en la aparente seguridad con que su padre le decía que debía seguir el camino prescrito. De todas formas, puso sus deseos y los valores de sus padres sobre la mesa de negociación, sin perder el contacto con la comunidad a la que pertenece ni desligándose de los valores sociales y culturales que la conforman.⁵⁴

⁵³ DeMatta se refiere al individualismo como “una ideología (así como un valor y una determinación social coercitiva y consciente) central dentro de la llamada civilización occidental” (2000, 9).

⁵⁴ Para la filosofía maya, la idea del “nosotros” es uno de los conceptos (y principios) de “acción inclusiva”, que da sentido a la vida comunitaria (González Arenas 2024). La noción de “nosotridad” como principio de organización política, contrario al

Xun Pérez comenta:

Cuando estrenamos la película en Francia, tenía mucho miedo porque no sabía cómo iba a reaccionar la comunidad, y a mi papá le comentaban: “Ah, eres famoso, tu hijo es un artista”. Yo pensaba que iban a decir algo malo, pero no, “qué bueno que tu hijo va a ir a Francia”. Y la gente entendió, . . . la comunidad lo ha entendido y ahora me piden que filme las ceremonias.

A mi juicio, Pérez combina su individualidad con la colectividad a la que pertenece. Atravesado por las multitemporalidades, transforma en acción su gesto de habitar las diferencias. Al combinar individualidad y colectividad, que no le parecen dimensiones dissociables, materializa el mundo que imagina sin tener que desprenderse de aquel donde ha crecido y quiere continuar viviendo. “Los sonidos e imágenes de mi pueblo están impregnados en mi piel”, concluye el realizador tsotsil. En este lugar liminal, tomado por la dinámica de la disonancia, Xun Pérez decide reterritorializarse.⁵⁵

La liminalidad es un lugar de disputa, así que mantengámonos atentos. El ejemplo que traje nos indica que negociar en la liminalidad (es decir, habitar las diferencias) implica rebatir al individualismo. Por lo tanto, no habría lugar para que ninguna postura ingenua nos hiciera pensar en este proceso como algo simple. Cuando el imperativo de la lógica (ese mismo que nos moldea) establece que el espacio que habitamos está regido por

individualismo, es discutida por Castellanos et al. (2015). Aquel concepto puede servirnos para pensar la trayectoria de vida de Xun Pérez.

⁵⁵ DaMatta (2000) puede ayudarnos, una vez más, a comprender este proceso. A su juicio, “en los ritos de iniciación, . . . se reafirma que lo colectivo y lo individual se construyen simultáneamente, sin fisuras, discontinuidades ni separaciones . . . Podría decirse que allí ellos comprenden que el yo no existe sin el otro, y que en el centro de los ritos de iniciación está el descubrimiento (o, más bien, el desvelamiento) del misterio, según el cual tanto la dimensión individual como la colectiva son construidas por el mismo conjunto de valores”. Por otro lado, Anzaldúa (2021) también trabaja con la idea de que la individualidad y lo colectivo son inseparables en las sociedades fronterizas. La liminalidad y las formas de negociación también son relevantes para pensar el caso latinoamericano.

lugares y secuencias temporales predefinidos, avanzar a cualquier precio se vuelve la norma. De todas formas, el recorrido del cineasta nos sirve como una advertencia, pero también como indicación de los caminos posibles, si es que deseamos comprender algunas de las condiciones desafiantes que se presentan en el espacio geográfico latinoamericano. Un espacio que, como cualquier otro, está regido por las interrelaciones.

Creo que esta es también una de las posibilidades que tiene el sujeto para asumir la agencia en la dinámica del espacio-tiempo que habita. El potencial de este camino, y en esto coincido con Haesbaert, reside en la posibilidad de convertirnos en agentes que hagamos del espacio un lugar donde efectivamente pertenezcamos. Como agentes, actuamos en contraposición al poder que se articula de manera tal que convierte el espacio en el lugar que le interesa, excluyendo a las personas que lo habitan. Por el camino que busco delinear, somos nosotros quienes hacemos del espacio que habitamos un lugar que sea nuestro, “viviéndolo plenamente, como en una inmersión en el aquí y ahora” (Haesbaert 2017, 15).

Negociar tiempos dispares

Volvamos a la imagen del lago con la que sugerí que nos mantuviéramos en estado de alerta. Debemos sospechar de la idea de que las multitemporalidades que experimentamos en los lugares que elegimos habitar son una simple ratificación de la separación prescrita por los imperativos del poder colonial. Inmersos en el aquí y ahora del que habla Haesbaert, puede ser más fácil percibir tanto la maraña de tiempos (hecha de cruces y simultaneidades) del paisaje (no) humano dejado por la represa de Tucuruí, como la “toma” del territorio por parte de las personas que lo habitan.

Si el enclave inventado por el poder colonial es un *guardafantasmas*, son ellos —los fantasmas— quienes reviven en los troncos secos que emergen del agua. Esos fantasmas son, en este caso, el mismísimo tiempo que se intentó borrar. En esta imagen, los troncos a medio morir están al lado de árboles muy vivos, lo que nos permite ver cómo se conforma una yuxtaposición, sin amalgamas, de tiempos dispares. Allí se confrontan el

tiempo de un poder colonizador y el de las vidas dentro y fuera del embalse. La maraña de tiempos desiguales que experimentamos en el espacio habitado nos obliga —pero especialmente a quienes cargan en su cuerpo las marcas de la violencia colonial— a enfrentarnos constantemente a los límites definidos por fuerzas opresoras (simbólicas y materiales), orquestadas desde el Estado.

En el caso brasileño, las acciones del Estado no sorprenden cuando se trata de aplicar políticas orientadas a producir inundaciones y entierros en nombre del progreso y la modernización. La construcción de la represa de Tucuruí afectó dramáticamente a las poblaciones indígenas y a los pequeños agricultores ribereños de la región. Por ejemplo, en esta confrontación de tiempos dispares, los Movimientos de Afectados (*Movimentos de Atingidos*) buscaron actuar contra la fuerza del Estado, a través de manifestaciones y la producción de una “amplia gama de documentos . . . desde informes, catastros y planillas, hasta comunicados a la opinión pública y cartas . . . que funcionaron como una poderosa herramienta de su proceso de movilización social” (Weitzman 2019, 124).

También considero a lo que sucedió entre Xun Pérez y sus padres como un choque de tiempos dispares. Detrás de lo que podría ser entendido como un asunto generacional, están, en una perspectiva micro, el tiempo de un poder colonizador y aquel que se abre para quienes se ven descubriendo un mundo. Tanto en Pará como en Chiapas, la trama de los tiempos desiguales es algo constitutivo del espacio-tiempo en el que se despliega. Aunque soy consciente de las diferentes fuerzas que allí operan, este aspecto me parece relevante, pues forma parte de esa maraña —la heterogeneidad histórico-geográfica, como dice Haesbaert— en que se produce el espacio geográfico latinoamericano.

Las fuerzas colonizadoras chocan contra otras surgidas de las dinámicas culturales y las vidas de quienes habitan este espacio. Busco relacionarlas, sin abstraerme de las diferencias. Lo que sucede en el estado de Pará —el hundimiento de las vidas y las cosas del otro por parte del poder instituido— es el efecto de la acción de un Estado que se vale de prácticas y principios colonizadores para convertir al espacio en el lugar que le interesa. En Chiapas, podemos observar a un individuo haciendo

de su circunscripción geográfica, de su espacio habitado, el lugar que le pertenece. Se trata de fuerzas incomparables (el Estado y el individuo), pero aun así interdependientes.

En el caso chiapaneco, el choque de tiempos desiguales está presente en las palabras del padre a su hijo: “Hijo, déjate de perder el tiempo, dedícate a otra cosa”. Visto desde una perspectiva macroestructural, se trata de una prerrogativa colonial actuando a nivel micro, en el espacio doméstico y en la vida íntima de las personas. Una fuerza poderosa, derivada del imaginario colonial, que opera en el (macro)territorio latinoamericano desde hace más de cinco siglos. El imaginario es un artefacto poderoso, que nos ofrece una manera de ver y de estar en el mundo. Y, como podemos apreciar, el imaginario colonial perdura en el tiempo y se enquistaba en nuestros hogares, moldeando nuestras subjetividades y vidas.

La idea de que hacer cine sería una “cosa de blancos” es el contrapunto que moviliza al artista mexicano a rebatir las colonialidades del poder. Al proponerse negociar y dar materialidad a lo que veía en el mundo descubierto, Pérez se rebela contra la prerrogativa colonial que se extiende hasta los días actuales en nuestros territorios inventados como enclaves. En el campo de los imaginarios y de las prácticas, se opone a un modelo de Estado, al realizar lo que no está diseñado *a priori* por las prácticas y políticas estatales colonizadoras.⁵⁶

De alguna forma, también en el caso brasileño existen formas de enfrentar el poder estatal colonizador, como sucede con las manifestaciones en contra de la construcción de la represa. Es cierto que el Estado venció, que las vidas y las cosas quedaron sumergidas. Sabemos que el enfrentamiento es asimétrico, que el Estado aplica un poder regulatorio sobre

⁵⁶ Tanto en Brasil como en México, las políticas públicas de fomento al cine tienen el poder para actuar como una fuerza contraria a las prácticas colonizadoras, al impulsar, mediante incentivos fiscales, la producción de películas nacionales, la diversidad cultural, la exhibición de filmes y la organización de festivales. Cabe destacar, en esos dos casos, el rol importante y la existencia de órganos reguladores de la producción cinematográfica, como ANCINE e IMCINE, respectivamente. Entre los estudios sobre el cine como herramienta político-cultural, destaca Bruno Petzoldt (2022), quien analiza su papel en el rescate de la memoria y la reparación colectiva en América Latina.

nosotros y que, ante este ejercicio de poder, los tiempos desiguales aparecen como si estuvieran marcadamente separados entre sí. De este modo, los tiempos se configuran por la determinación y la fuerza de la opresión del poder estatal, lo que reafirma la violencia hacia los subalternizados. ¡Debemos estar atentos! En el espacio-tiempo que todos vivimos, en que el imaginario colonialista y sus ramificaciones continúan siendo, en buena parte, imperativos, la regulación y la opresión estatales dificultan la lucha.

Es importante saber que la separación es propia de la idea de enclave, pues ratifica las lógicas de un espacio colonizado donde se inunda y entierra. Sin embargo, esto no basta. Hay que entender el juego de fuerzas que hace posible los cruces y simultaneidades que, además de producir tiempos desiguales, configuran las interrelaciones que urden el espacio en que vivimos. El trabajo de Segato me ayuda a ampliar la discusión sobre las fuerzas que movilizan tiempos dispares. Al referirse a la violencia del Estado y sus leyes respecto a las disidencias de género, la autora señala:

A través de la producción de leyes y de la conciencia por parte de los ciudadanos de que las leyes se originan en un movimiento constante de creación y formulación, *la historia deja de ser un escenario fijo y preestablecido*, un dato de la naturaleza, y *el mundo pasa a ser reconocido como un campo en disputa, una realidad relativa, mutable, plenamente histórica* (Segato 2003, 13; cursivas mías).

Si volvemos a Zinacantán, es fundamental destacar el papel de las luchas y de la implementación de determinadas políticas públicas. Las universidades interculturales en México son el resultado de una demanda del levantamiento zapatista de 1994.⁵⁷ La formulación de una política pública que acogiera a indígenas de los *pueblos* originarios en las universidades, en cuya propuesta pedagógica estuviera la discusión e inserción de las distintas lenguas habladas en el país y donde se abordaran temas de interés para las comunidades en sus respectivos programas disciplinares,

⁵⁷ Existe un vasto cuerpo de trabajos sobre el Levantamiento Zapatista. Entre ellos, sugiero a Guiomar Rovira (2024) y a Jérôme Baschet (2021).

fue central para acoger a muchos de los cineastas de hoy. Muchos de los alumnos y alumnas de aquella zona de Chiapas se formaron en el curso de Comunicación Intercultural de la Universidad Intercultural de Chiapas:

Es interesante ver cómo las políticas, y en este caso a través de la universidad, van creando espacios de acción. El movimiento Zapatista, de hecho, causa un gran impacto en muchos órdenes y permite que hayan surgido universidades como en la que trabajo, que es un sistema de universidades públicas no solo para las personas de los pueblos originarios, sino también para los demás que tienen poco acceso a la educación pública en el nivel superior.

Estas son reflexiones de María Gabriela López Suárez, con quien conversé cuando realizaba mi trabajo de campo en San Cristóbal de las Casas.⁵⁸ Ella agrega:

Es importante mencionar que en el inicio alrededor de 85 % de nuestros alumnos venían de las comunidades, de los pueblos, esta es la generación pionera, que traía algo notable: en el final del siglo xx iniciaba un movimiento de jóvenes de pueblos originarios volviendo la mirada a cuestiones artísticas como música, literatura, cine.

Esto puede contribuir a la revisión de la historia, para que ella misma, como dice Segato, deje de ser *un escenario fijo y preestablecido*. El mundo es un campo en disputa y el cine que se realiza hoy en Chiapas ha tenido un impacto enorme en la región. Ha recibido premios nacionales e internacionales, y también ha impulsado cambios simbólicos y estructurales en

⁵⁸ María Gabriela López Suárez es profesora y, en la época de nuestro encuentro, coordinadora del programa de Comunicación Intercultural de la Universidad Intercultural de Chiapas. Es autora de la tesis “Las manifestaciones de las artes desde las identidades juveniles”, de 2017. También estuvo a cargo de la organización del encuentro en que se discutió el uso de las lenguas maternas en los filmes recién producidos por las y los cineastas egresados de la universidad. A su juicio, tanto el Movimiento de Cine Ambulante como el Centro de Capacitación Cinematográfica (ccc) (ambos mencionados por Xun Pérez) fueron fundamentales para la interlocución con las políticas implementadas por las universidades interculturales.

esta circunscripción geográfica atravesada por diversos tiempos. “Además, estamos ahora en la generación número 18, donde ya se mezcla gente de todos los sitios, incluso de otros estados de México”. Gabriela López Suárez afirma: “un movimiento genera otros movimientos y es eso lo que vemos pasar ahora con jóvenes cineastas como Xun Pérez, Xun Sero, Néstor Jiménez y Florencia Gómez, entre otros”.

En ambos casos, la desmesura de las fuerzas actuantes es lo que hace interesante y rico al enfoque que aquí propongo. Correlacionadas, estas historias nos ayudan a consolidar lo que puede ser una premisa para el espacio geográfico latinoamericano: en el *aquíahora* de América Latina, la lucha es constante y, muchas veces, sucede simultáneamente tanto a nivel micro como macro. Además, los dos casos nos permiten observar que las fuerzas que operan en la maraña en que vivimos producen efectos diferentes y exigen acciones diferentes. El rito de pasaje de Xun Pérez, que ahora sabemos que no solo tuvo su origen en el levantamiento zapatista, sino que también en la formulación de determinadas políticas públicas, es una línea de fuga. En términos políticos y estéticos, este fue el camino que pudo ser construido en aquel contexto.

Volvamos a Pará. Si consideramos que seguimos tratando de ver el problema desde la imagen del lago y lo que nos deja como reflejo y olvido, me parece importante utilizar la película de Fernando Segtowick, así como también el libro de Paula Sampaio, como instrumentos de lucha. Tal como los documentos y otras herramientas de movilización social que tensionan las disputas en torno a la “ley de Estado”, *O reflexo do lago* también se erige como un arma —la imagen es un instrumento de poder— en el enfrentamiento cotidiano provocado por (y dentro de) la maraña de tiempos en que vivimos.⁵⁹

Estos dos acontecimientos (y movimientos) pueden ser vistos como manifestaciones de una lucha fundamental contra el poder colonizador.⁶⁰

⁵⁹ La película *O reflexo do lago* fue estrenada en el Festival de Cine de Berlín, en 2020, y fue una de las nominadas al premio al mejor documental de ese año.

⁶⁰ Desde hace algunos años que el cine indígena se ha vuelto más presente en Brasil gracias a la formación de cineastas indígenas y a la articulación de colectivos de diferentes productores. Así hemos visto surgir películas en las que los indígenas ya

El movimiento pendular del que participan, que abre la puerta a una lucha por el derecho a vivir y a no ser un elemento desechable en el interior de los tiempos desiguales, me parece muy significativo, especialmente al momento de pensar desde una perspectiva de las prácticas cotidianas en los lugares inventados como enclaves. Ellos forjan las piezas claves para el proceso de rearticulación de los poderes dentro de nuestras sociedades poscoloniales (Mbembe 2001).

El recorrido de Pérez y la película de Segtowick son maneras diferentes de convertir el espacio en un lugar habitable. Desde esta perspectiva, ambos son líneas de fuga que, en mayor o menor medida, contribuyen tanto a la reformulación de la historia como a la construcción de una “conciencia desnaturalizadora del orden vigente”, que es, como dice Segato, “la única fuerza que lo desestabiliza” (2003, 13). Más que invitarnos a vivir las diferencias en las liminalidades del espacio-tiempo latinoamericano, ambos casos son el resultado de actos de apropiación del tiempo presente en América Latina.

Reivindicar el presente habitado

Rivera Cusicanqui encuentra en Bolivia “la condición multi-temporal de la heterogeneidad social”, lo que le ofrece motivos y recursos para pensar un mundo “en devenir” (2018, 19). La multitemporalidad también aparece en *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz. El poeta y pensador ya fijaba su atención en los choques de tiempos en conflicto en el México de la década de 1950, base de las interrelaciones que movilizaban ese territorio, en el que “varias épocas se enfrentan, se ignoran o se entredevoran sobre una misma tierra” (Paz 2019, 15-16). Por un camino diferente, DaMatta recalca que las disonancias son constitutivas de la heterogeneidad social, al observar prácticas y valores sociales que escapan de la asfixiante y colonialista

no son vistos a través de los ojos de otros, sino que se miran a sí mismos, filman a sus comunidades y cuentan sus historias, reivindicando derechos, como la demarcación de tierras indígenas en el país.

idea de la nación. Su trabajo muestra la productividad de los espacios liminares para el caso brasileño.

En diálogo con estos autores, busco articular una reflexión comprometida con las dinámicas políticas y estéticas que urden las interrelaciones en el espacio-tiempo latinoamericano. Siguiendo este razonamiento, me parece importante observar críticamente eso que puede ser comprendido como una particularidad de la experiencia del tiempo presente en el territorio usurpado. Por ejemplo, me pregunto, ¿cómo se puede pensar este tiempo particular en América Latina cuando recién comenzamos a descubrir que la Amazonia brasileña es un artefacto cultural? Ni siquiera es necesario que vayamos tan lejos. Podríamos preguntarnos por ¿cómo imaginar la maraña de tiempos y sus efectos sobre el presente que compartimos, cuando en el Zócalo, en el centro de la Ciudad de México, nos encontramos con que los “lugares poderosos están debajo de las principales iglesias” erigidas por la colonización española? (Rivera Cusicanqui 2018, 62).

El pasado reprimido y el futuro interrumpido, marcas fundacionales de lo que se constituyó como enclave, son también piezas de un presente confiscado. Este hecho, como bien nos recuerda Quijano, transforma para siempre nuestras vidas: “Nadie, ninguna persona, ningún acto, ninguna relación, volverán a ser los mismos. Cambiarán las referencias, los horizontes” (2019, 327). Quijano discute la relación entre las colonialidades del poder y las subjetividades forjadas en medio del secuestro al que me refiero. Nuestras prácticas vitales, o, mejor dicho, las maneras en que estructuramos nuestras existencias, organizamos nuestras políticas y lidiamos, por ejemplo, con el problema de la alteridad, están entrelazadas. Nuestra cotidianidad sufre los efectos de los procesos de desterritorialización en los espacio-tiempos que habitamos.

Para esta reflexión, que sucede mientras la *tierra* tiembla, es importante saber de la imposibilidad de definir el presente. Este es un problema planteado por Milton Santos, al discutir las ideas de una “revolución global inconclusa” y de la velocidad con que ocurren los cambios estructurales que el capitalismo produce en nuestra era (M. Santos 2012). En esta *tierra* que pisamos, el presente es movimiento. Las cosas y las vidas se propagan

y se mueven constantemente. Frente a esta realidad, el desafío es escapar de los encuadres y definiciones que paralicen el movimiento. No podemos eludir que el presente en que vivimos es siempre e inevitablemente problemático, pero sí podemos intentar permanecer en el flujo del tiempo que se mueve, mientras tratamos de asumir los efectos de las experiencias desterritorializantes vigentes, que impactan sobre las formas posibles de habitar los espacios liminares.

Tomemos en consideración algunos datos relevantes sobre la selva tropical en Latinoamérica. La Amazonia brasileña fue considerada por el imaginario colonial como un vacío dentro de un tiempo sepultado. Creo que descubrirla hoy y entenderla como “nuestra pirámide”, como afirmó el arqueólogo Eduardo Neves,⁶¹ tiene un impacto sobre el presente y, me gustaría creer, respecto a nuestro modo de comprenderlo y tratarlo. Este dato refuta radicalmente el imaginario construido en torno a la idea del vacío como carácter esencial de nuestra selva.

No hace mucho tiempo que el eslogan “Una Amazonia sin hombres, para hombres sin tierras” fue utilizado frecuentemente por el régimen militar brasileño para promover la ocupación y colonización de esa región del país. Tal como confirma el discurso de Getúlio Vargas al comienzo de la película de Segtowitz, de esta misma idea proviene el hundimiento de vidas como resultado de la construcción de la represa de Tucuruí. En gran medida, la región amazónica siempre ha sido “lo que Brasil olvida” (Moreira Salles 2022, 15). Mediante diversas acciones y la aplicación de varias políticas de destrucción, la Amazonia ha sido siempre un remanente y una periferia, como señala el documentalista João Moreira Salles.

Sin embargo, estudios arqueológicos recientes han contribuido enormemente a la revisión de esta historia: “En el pasado, la Amazonia fue un centro independiente de innovación cultural”, ha sido reiterado por Eduardo Neves (2022, 186). Según el arqueólogo, esta idea ha sido ratificada por hallazgos recientes que demuestran que el suelo amazónico es el resultado de grandes transformaciones impulsadas por la actividad humana en

⁶¹ Ese fragmento apareció en “A Floresta é a pirâmide”, reportaje de Bernardo Esteves (2024) para la revista *Piauí*, publicado en julio de 2024.

el pasado, lo que impacta “de lleno sobre las premisas del determinismo ambiental, invalidándolo por completo” (Neves 2022, 124).

“Fracciones significativas de los territorios de estos (de nuestros) países son desconocidas” (Neves 2022, 44). Creo que este dato no debe ser tratado como un aspecto curioso de nuestro tiempo, sino, más bien, como algo que también nos moviliza y afecta nuestra relación con el presente en movimiento. De forma elocuente, este problema planteado desde la arqueología nos lleva a comprender cuánto tenemos por aprender no solo de lo que está en la *tierra* donde pisamos, sino también de lo que permanece enterrado (o sumergido) en nuestros territorios. La Amazonia es un artefacto cultural que redefine el pasado atribuido a ella y reconfigura profundamente nuestro presente.

Como un “campo que estudia los fenómenos del presente” (Neves 2022, 16), la arqueología puede aportar a la lectura y la crítica de los tiempos que vivimos en nuestras tierras que no son enclaves. Lo que se espera de estos estudios es que tengan la fuerza para sostener la lucha contra las verdades establecidas por disciplinas organizadas bajo el alero colonial, por los mismos que secuestraron el presente de los pueblos inventados como “otro”. Por ejemplo, luchar contra el determinismo ambiental y el culturalismo histórico no es un esfuerzo cualquiera.⁶² Es un camino que activa una parte importante de la lucha, pues, al considerar perspectivas

⁶² Respecto al culturalismo histórico, Neves advierte que “permanece vivo y fuerte, como una especie de paradigma silencioso, en buena parte de la arqueología practicada en los países periféricos” (2022, 44). El autor se refiere a lo que podría denominarse de una “arqueología tradicional”, que sería “aquella que, a partir del siglo XIX, difundida en la estela del movimiento imperialista europeo, se caracterizó por su vínculo con el coleccionismo y se volcó a la búsqueda ‘incierto’ y desordenada de ‘objetos aislados’. Su colección de monumentos se inscribió en el tiempo jerárquico y homogéneo de la historia universal de la civilización”. La discusión y crítica que intento realizar sobre los sentidos atribuidos al tiempo, desde la perspectiva de la historia, también se encuentra en el trabajo de Marlon Salomon, en particular en su libro *Heterocronias* (2018).

y pensamientos no coloniales, se sitúa en el centro de la disputa por la producción de conocimiento.⁶³

Luchar contra un Estado colonial y oponerse a un imaginario (todavía muchas veces predominante) que excluye a los sujetos de las lógicas del poder-saber son solo algunas de las dificultades con las que debemos lidiar a la hora de habitar las diferencias en el territorio latinoamericano. Además, se debe enfrentar todo aquello que este sistema establece como legítimo dentro del espacio-tiempo que hoy habitamos y compartimos. Son muchas las urgencias que vivimos en el tiempo presente latinoamericano y es difícil definir cuál es más prioritaria que otra. Sin embargo, en los ejemplos que he presentado existe un determinante común que los conecta: son luchas contra la validez de la idea de sumergir o enterrar. O, mejor dicho, todas son luchas contra el principio de legitimidad del secuestro del tiempo, instituido por la geografía del poder colonial desde hace más de cinco siglos y que ha tenido como resultado la confiscación del presente.

Dada la yuxtaposición sin amalgamas de tiempos, así como la asimetría de poderes y saberes en el espacio geográfico latinoamericano, que también incluye a Abya-América-Yala-Ladina, tiendo a pensar que la película de Segtowitz, el recorrido vital de Xun Pérez y el compromiso de Eduardo Neves son acciones que se convierten en gestos fundamentales. A mi juicio, esta perspectiva niega y escapa de la lógica del soterramiento como recurso para un presente que solo cabría fuera del tiempo del poder. Mediante estos gestos logramos recuperar el tiempo presente de América Latina; mientras tanto, nos transformamos en agentes y nos posicionamos fuera de la lógica del enclave. Son actitudes que nos permiten comprender la sumersión y el entierro como piezas de un juego político que nos constituye, pero que no nos define y restringe.

⁶³ “En los últimos años se ha observado una notable maduración académica, resultado, en alguna medida, del mayor compromiso de arqueólogas y arqueólogos sudamericanos en la conducción de investigaciones, en la formación de nuevos programas de pregrado y postgrado, así como a las políticas de acción afirmativa, que han permitido el acceso a la universidad de estudiantes indígenas, quilombolas y ribereños” (Neves 2022, 25).

Desarchivar el tiempo secuestrado

Después de la invasión nada pudo ser igual. Entonces, ¿cómo no imaginar que aquel acto de confiscar el presente de aquellas personas, con sus objetos, saberes y mundo, pudo haber dejado sus marcas sobre el presente que hoy habitamos? Hasta puede que sea posible vivir el hoy sin establecer una relación con el enclave y la sombra que proyecta. La geografía del poder colonial también produce olvidos y afasias. Sin embargo, parte del dilema de la lucha que vemos desplegarse también reside en la urgencia por *pensar-actuar* dentro y fuera del espacio colonizado y del tiempo secuestrado. Me parece que las cicatrices que cargamos son fisuras en donde las luchas del tiempo presente latinoamericano también ocurren.⁶⁴

Enterrar y hundir no fueron las únicas tácticas del poder colonial. También lo fue el archivar el tiempo secuestrado. Cosificar a las personas y sus vidas también implicó idear maneras para archivar y aislar el presente confiscado. Clausurado *ad eternum*, como si fuera un pasado ajeno al tiempo vivido, no hubo mejor lugar que los museos europeos para depositar el presente de aquellos individuos, junto a sus objetos “pintorescos” y sus modales “extraños”. Sin embargo, la artista brasileña Glicéria Tupinambá *piensa-actúa* impulsando lo que denomina “Encuentro de los Mantos”. Su trabajo reactiva nuestra memoria sobre la violencia de la invasión que sufre Abya Yala, como del saqueo y la explotación del siglo XIX.

Como una de las lideresas de la tierra indígena tupinambá, ubicada en la Serra do Padeiro, en los alrededores de la ciudad de Olivença (Bahía, Brasil), la artista visitó, en 2018, uno de los mantos tupinambá que están bajo custodia del Museo del *Quai Branly* de París, Francia. En un reportaje, ella cuenta que “todavía no conocía la historia de los 11 mantos tupinambá que se conservan en museos de Europa”.⁶⁵ El gesto de la artista

⁶⁴ Busco establecer un diálogo con Grada Kilomba, para quien “el colonialismo es una herida que nunca ha sido tratada. Una herida que siempre duele, a veces infectada, a veces sangrante” (Kilomba 2019, 1).

⁶⁵ Los once mantos están en museos de Dinamarca, Suiza, Bélgica, Francia e Italia. Una importante charla de la artista sobre este trabajo fue publicada en “Onçamentos”, editado como parte del libro *Encontro de práticas* (Tupinambá 2024).

es desarchivar el presente. El *ad eternum* no era más que una parte del deseo de conquista. Esto es fundamental para comprender otro de los modos de ocupar (y de dejarse ser apoderado por) el tiempo presente de América Latina.

En una de sus redes sociales señala:

El manto me estaba esperando. Dormía. Se despertó apenas llegué . . . En ese espacio, el manto me mostró las imágenes de cuando había sido confeccionado por la comunidad. Vi a las mujeres, vi a los niños, vi a los ancianos, a las personas dentro de la aldea, las plumas, vi los materiales. Vi que se producían muchas cosas en aquella imagen que traía el manto . . . Luego vi una segunda imagen. De cuando el manto salió de la aldea en manos de otra persona y fue subido a un barco. Mucha gente veía al barco desde la playa, mirando cómo desaparecía en el horizonte (Tupinambá 2022).

Indumentarias centrales dentro de la cosmología del pueblo Tupinambá, los mantos han sido el objeto de su investigación, o más bien los sujetos con los que la artista trabaja. Con la ayuda de su comunidad, y en particular de las mujeres, Glicéria Tupinambá comenzó a confeccionar mantos, como una forma de traer a nuestros días estos seres-ropas, que fueron convertidos en objetos dispersos por Europa.

En abril de 2024, la artista visitó el Museo de Antropología y Etnografía de la Universidad de Florencia (Italia). Vestida con uno de los mantos que confeccionó, se paró delante de uno de los que estaban expuestos. Al contrario de los viajes de exploración del siglo XIX, Glicéria Tupinambá realiza otro de sus “viajes de misión”, como ella misma los denomina. A mi modo de ver, su gesto activa una forma específica de experimentar el tiempo. Ella propone que en nuestras experiencias individuales y colectivas entendamos el soterramiento como un hecho y que asumamos la posibilidad de confrontar al tiempo confiscado. En el encuentro de los mantos, la artista promueve un enfrentamiento de tiempos.

Si se toman en cuenta las formas en que los tiempos se yuxtaponen en el espacio geográfico latinoamericano, se entenderá este enfrentamiento como un acontecimiento político-estético fundamental. Al discutir

América Latina, Milton Santos aborda el espacio de una forma bastante precisa, como una “acumulación desigual de tiempos” (2014, 89). Esto nos sirve para comprender que, en el *aquíahora* que compartimos, no existe la posibilidad de archivar ni amalgamar aquellos tiempos acumulados, pues lo que nos toca es vivir el conflicto. Desde esta perspectiva, pienso que el gesto de Glicéria Tupinambá es tanto una forma de desarchivar el tiempo secuestrado, como un modo de mirar de cerca el presente que vivimos en el territorio latinoamericano.

Intentaron condensar el tiempo

Me parece importante hacer un paréntesis breve antes de seguir discutiendo el gesto Tupinambá. Gruzinski nos muestra cómo el proceso de colonización “siempre fue una operación de *reducción*” (2021, 22-23; cursivas mías). Son los documentos del siglo XVI, en los que *reducir* es una de las palabras clave, los que llevan a este autor a relacionar este término con los principios universalistas que sirvieron de base para la definición de las ideas sobre el tiempo y la historia en el interior del proyecto colonial.

Como analicé en el primer capítulo de este ensayo, los europeos fabricaron el tiempo histórico mediante relatos, imágenes y mapas surgidos de una determinada cosmovisión. En esta política de imposición, “el tiempo de las élites europeas se presenta como tiempo del globo terráqueo, un tiempo universal orientado hacia todas partes y dividido en pasado, presente y porvenir” (Gruzinski 2021, 23). Se trata, por así decirlo, de una política de reducción cognitiva que, desde una perspectiva estético-política, impacta sobre la manera en que se experimenta el tiempo en América Latina.

Esta forma de problematizar y entender la empresa colonial ratifica la idea de que la homogeneización del espacio, resultado del imperativo de su colonización, también significó activar un proyecto de condensación del tiempo. Dicho de otra forma, implicó producir como verdadero el imperativo de la existencia de un tiempo continuo y lineal, del que quedan excluidas las diferencias no programadas por el sistema. Si el poder hace del espacio el lugar que le conviene, entonces debemos

pensar que ese mismo poder captura y hace del tiempo el absoluto que le interesa.⁶⁶

En esta reflexión, pienso también en el tiempo como una de las piezas fundamentales utilizadas por la máquina colonial para activar un proceso de producción de olvidos y de reducción de las diferencias. Desde esta perspectiva, condensar el tiempo, un acto propio del poder y la violencia coloniales, implicó también un esfuerzo por domesticar el espacio-tiempo imaginado por la geografía del poder colonial. Todo y todos fuera del tiempo absoluto, lineal y continuo, pues no cabían en el espacio-tiempo latinoamericano. Desde un punto de vista subjetivo, y no por ello menos estético-político, son evidentes los efectos de este proceso hasta el día de hoy, especialmente si consideramos que el territorio latinoamericano tiene a la exclusión, el racismo y la desigualdad social como algunos de sus rasgos más característicos.

Retorcer el tiempo

Volvamos al gesto de Glicéria Tupinambá. En su condición de indígena vive los efectos de los entierros del ayer, rechaza la domesticación, se resiste a que su diferencia sea anulada y se ve empujada a mover las piezas y enfren-
tar los tiempos dispares. El gesto, activado en su propio cuerpo, también es una forma de negarse a que le confisquen el presente. A través de él nos dice que, en el tiempo vivido, las marcas temporales no son disociables. Con su gesto percibimos que el tiempo también es movimiento en el aquí y ahora que habitamos, con todas sus potencias y asimetrías posibles. Su gesto evoca una experiencia temporal expandida, pues todos nos move-
mos en (y con) el tiempo.

Es posible aislar este gesto y pensar en otra interpretación, basada en una característica particular de la cosmogonía tupinambá. Una reflexión

⁶⁶ Hablo del artificio del poder colonial, sin desconocer, sin embargo, que existe una disputa de sentidos en torno a la idea de continuidad y discontinuidad del tiempo en el campo de la historia, tal como señala Marlon Salomon (2018).

de Manuela Carneiro da Cunha y Eduardo Viveiros de Castro me ayuda a comprender el gesto de Glicéria Tupinambá como específico de la relación que se establece en su etnia entre la venganza y la temporalidad. Ambos antropólogos nos proponen entender que, para los tupinambás, la “venganza” es una “mnemotecnica . . . que pone en movimiento la producción de futuro” (1985, 201).⁶⁷ Ellos afirman:

Lejos de estar remitida a aquellas máquinas supresoras del tiempo presentes en la fábrica social primitiva (mito y rito, tótem y linaje, clasificación y origen), la venganza Tupinambá es una máquina del tiempo, impulsada por el tiempo y productora de tiempo, constituyendo integralmente la forma Tupinambá en esta dimensión (Cunha y Castro 1985, 205).

Es decir, los antropólogos han concluido que, para los tupinambás, venganza, memoria y tiempo se confunden entre sí. La venganza es una herencia legada por los antepasados, por lo que dejar de cumplirla significaría romper con el pasado y, sobre todo, no tener futuro.

Desde este punto de vista, la “visita” realizada por la artista Tupinambá a los lugares donde fueron “guardados” los mantos sustraídos por los europeos es, fundamentalmente, una forma de activación de lo que es la memoria (y la producción del tiempo) para los tupinambás: “un medio, un motor, para nuevas venganzas” (Cunha y Castro 1985, 201). En consonancia con una temporalidad que, por ser expandida, no acepta pasado/presente/futuro como marcadores temporales disociados, Glicéria Tupinambá cumple con el ritual de su etnia, se venga y, podría pensarse, fabrica un futuro a partir de su gesto.⁶⁸

⁶⁷ Cunha y Viveiros de Castro aclaran en una nota: “¡Tupinambá, el etnónimo que alcanzó mayor fama, abarcaba grupos locales en Amazonas, Maranhão y en la costa oriental de Brasil hasta Río de Janeiro. Aquí será utilizado en un sentido amplio, abarcando a todos los grupos que utilizan la lengua tupí de la costa, en particular a los Tupiniquins” (1985, 205).

⁶⁸ Cunha y Viveiros de Castro (1985, 205) agregan: “La guerra de venganza tupinambá es . . . del orden de la creación y de la producción: es instituyente, no instituida ni reconstituyente. . . . Es, en definitiva, un modo de fabricación del futuro”.

Pese al esfuerzo violento por condensar el tiempo, las muchas cosmogonías que siguen viviendo hoy día en el *aquíahora* latinoamericano explican buena parte de los gestos que son parte de un territorio que puede ser pensado como un contraarchivo vivo de cosmogonías distintas. En este contexto, esta lectura antropológica del problema es de suma importancia, pues nos permite entender cómo las distintas cosmogonías representan formas diversas de ver y aprehender el tiempo.

Quiero ir un poco más allá en mi reflexión sobre la lucha en su macroestructura: si el espacio ha sido ultrajado en el *aquíahora* que habitamos, un hecho que hasta el día de hoy nos afecta, deberíamos pensar que lo mismo ha sucedido con el tiempo. Desde una perspectiva universalista, el tiempo es vacío y homogéneo, tal como señalaba Benjamin (1994), y es producto de las formas de articulación de los poderes. Me parece que aquí hay un camino a seguir si es que tomamos como premisa el hecho de que solo puede haber tiempo cuando (y donde) existen sujetos, sean humanos o más-que-humanos.⁶⁹

No hay tiempo fuera de las experiencias que urdimos y vivimos. Esta idea ha sido discutida por Estevão Martins (2018), historiador y filósofo del tiempo.⁷⁰ Muchos señalan que no hay tiempo ni siquiera fuera de las cosas, una constatación asumida en buena proporción dentro del caso latinoamericano, pues, en línea con Haraway (2016), ellas y los sujetos son inseparables. Desde esta perspectiva, el secuestro del tiempo al que fue sometido Abya Yala —que también es parte de nuestro presente en América Latina— tiene un efecto determinante sobre la forma en que experimentamos el tiempo (y el hoy) en este territorio. En estos términos, lo que se intentó secuestrar fue la capacidad de agencia de quienes urden y viven

⁶⁹ En *Temporalities*, Russell West-Pavlov señaló que “[no] existe ‘tiempo’ fuera de los múltiples y continuos procesos del devenir material, de las transformaciones constantes, a menudo invisibles, que constituyen la vida de las cosas aparentemente inertes” (2013, 3).

⁷⁰ “No hay forma de dejar al margen del tiempo al único ser que elabora el concepto y la medida del propio tiempo: el sujeto humano” (E. Martins 2018, 75).

el tiempo.⁷¹ La violencia que compone el acto de reducir nuestras formas de aprehender la historia y el tiempo, que comenzó durante el siglo xvi, dejó marcas indelebles en los cuerpos de quienes continúan urdiendo el tiempo en el *aquíahora* del secuestro.

Si el territorio es también el uso que hacemos de él, entonces son las personas y las cosas las que, en los flujos y movimientos de las transformaciones, fabrican al territorio mismo y al tiempo que experimentan. Es fascinante pensar esto. Así como podemos hablar de las personas que habitan el territorio latinoamericano, también podemos entenderlo como un cuerpo vivo.⁷² Y en su proceso de configuración territorial, lo que se teje es el tiempo (y el presente) que se vive. “Una definición previa del tiempo, que anteceda a su uso, es inalcanzable” (E. Martins 2018, 76). Es decir, en la *tierra* que pisamos no existe el tiempo como un dueño absoluto, como querría el poder colonial. Más bien, en el movimiento de la vida existen personas produciendo tiempo y territorio.

De este modo, somos agentes y tejedores del tiempo. Lo hacemos junto (y pese) a los poderes. El gesto de Glicéria Tupinambá no solo me sirve para advertir la coexistencia de diferentes cosmogonías, sino para comprender el modo en que se teje y (re)activa nuestro presente vivido. El secuestro del tiempo implicó que el presente fuera confiscado. Al abrir los archivos de lo que se inventó como un pasado sin historia, la artista no solo devuelve lo que fue robado a nuestro *aquíahora*, sino que retuerce

⁷¹ Considerar el secuestro del tiempo como una forma de violencia que produce un trauma colectivo puede añadir otra capa a esta discusión. Al tratar la experiencia afrodiaspórica que atraviesa el Atlántico, Grada Kilomba (2019) nos ayuda a comprender que los traumas vividos en el territorio usurpado perduran y se extienden a lo largo del tiempo. Por otra parte, Estevão Martins se refiere a los impactos de la experiencia de la guerra en la década de 1940 y la inscripción del trauma en el tejido del tiempo. “El impacto del trauma, cuyos grados de incidencia varían sobre los individuos o sobre las colectividades, es, a menudo, el motivo de la búsqueda frenética del sentido del tiempo y del tiempo del sentido” (E. Martins 2018, 78-79).

⁷² Respecto al territorio, Haesbaert (2008) señala que “no se trata de espacio en un sentido genérico y abstracto, mucho menos de un espacio natural-concreto. Se trata de un espacio-proceso, un espacio socialmente construido”; un cuerpo vivo como lo que intento pensar.

los tiempos y nos ayuda a entender que el presente que habitamos está profundamente entramado en el presente confiscado.

Podemos pensar el espacio como multifacético y ligado inexorablemente a múltiples tiempos. Y no solo eso, pues nuestros tiempos, y me refiero a los tiempos de la experiencia humana, son heterogéneos.⁷³ Solo las formas totalitarias (y colonizadoras) del poder se articulan en torno al objetivo inalcanzable de dismantelar este hecho. La geografía del poder colonial moviliza diversas fuerzas para convertir el tiempo en un hecho sin nexo ni lugar, infligiendo otra violencia sobre el territorio que usurpa. Esta geografía imagina una América Latina fuera de Abya-América-Yala-Ladina, como si algo así fuera posible. Una América Latina que nace de la falta de sentido y de la ausencia de lugar.

En la confrontación de tiempos, Glicéria Tupinambá desdobra y retuerce los marcadores temporales. Pasado, presente y futuro son experiencias interdependientes e indisolubles entre sí. Desde la perspectiva de un territorio nombrado a partir de la carencia (la civilización no está aquí) y la exigencia de correr para alcanzar al tiempo del poder (el progreso está allá adelante)⁷⁴, su rechazo al orden impuesto se constituye en un acto político y estético. El gesto de la artista también dejó en evidencia la ingenua creencia de que confiscar el presente de las personas y de las cosas inventadas como fuera del tiempo lograría convertirlas, en el presente, en un archivo muerto.

La producción de la idea de que hubo personas y cosas fuera del *aquíahora* hizo que la lucha dentro del territorio usurpado, el mismo que habitamos, estuviera marcada por gestos que hurgan en los archivos. No hay carencia ni ausencia, sino más bien todo un mundo debajo de la *tierra* aún por conocer. Hay muchos otros porvenires sobre la *tierra* que pisamos. Recordemos: en estado de alerta todo puede suceder. Tal como en *Liminal*, la videoinstalación de la peruana Maya Watanabe (2019), las cosas vienen y van. Lo que hay son movimientos, a veces contrarios (o no),

⁷³ “El tiempo en que vivimos no es . . . un vacío en el que simplemente se pueden situar los individuos y las cosas. Es un tiempo heterogéneo” (Salomon 2018, 22).

⁷⁴ Para Salomon, civilización y progreso son conceptos sintéticos que lograron unificar, por la vía del poder, las multitemporalidades (2018, 11).

a veces dispares (pero tampoco tanto). Las idas y venidas no siguen necesariamente una linealidad, o un trayecto que pudiéramos llamar “evolutivo”. Lejos de constituirse por fenómenos dispersos, una perspectiva que solo encajaría dentro del enclave, el territorio generalmente sucede en la relación entre lo que va y lo que viene. Recordemos a los troncos de los árboles muertos, así como a los árboles muy vivos que emergen del embalse en el que fueron sumergidas vidas y cosas de la gente de Pará.

Nuestras temporalidades constitutivas no ocurren fuera de los determinantes de los poderes. Sin embargo, tampoco se subordinan necesariamente a ellos. Ellas emergen en el espacio-tiempo que habitamos y cumplen un papel importante dentro de la lucha que acontece en el *aquíahora* de América Latina. A través de estas temporalidades podemos rebatir a los determinantes espacio-temporales que han sido legitimados como absolutos y a las marcas temporales vistas como insuperables. “En las espirales del tiempo, todo va y todo vuelve” (L. M. Martins 2021, 84). No hay pasado que no cargue su propio lastre. Y es con este peso que lidiamos al momento de urdir el tiempo en el *aquíahora* que habitamos. Asimismo, la relevancia del gesto de Glicéria Tupinambá está en su poder para activar una experiencia temporal espiralada. En el contexto de la lucha que estamos librando hoy día en este territorio que también es Abya-América-Yala-Ladina, ese gesto se constituye como otro acontecimiento político-estético, como manifestación de la lucha en el territorio habitado.

Una experiencia espiralada

Un joven neoyorquino cava un agujero en la nieve, rompe el hielo y luego vemos el agua. Desde este lugar saltamos junto a él hacia un barco, en un río (o quizá sea uno de sus afluentes). Nos movemos de un sitio a otro, luego nos encontramos en un tercer lugar, ahora en una aldea, en la *tierra* de los kuikuro, en el Pantanal del Mato Grosso, en Brasil. Estamos junto a una mujer kuikuro, quien, en su propia lengua, nos cuenta su vida cotidiana en la aldea donde vive, mientras enseña su idioma al joven que antes, en Nueva York, cavaba un agujero en la nieve. *Luz nos trópicos*, película

brasileña de Paula Gaitán (2020), nos lleva del siglo xx al xxi —de hecho, mucho antes y, tal vez, también después—, así como del norte al sur de las Américas, a través de simples cambios de planos cinematográficos, lo que nos da la sensación de ni siquiera necesitarlos para transitar por el tiempo y el espacio.

En las imágenes que vemos —es decir, en los espacios y tiempos a los que fuimos llevados—, así como en los ojos y los lugares que nos miran de vuelta, todo forma parte del mismo movimiento. La película dura cerca de cuatro horas y nos hace experimentar el tiempo y el espacio (porque ambos son inseparables) como si estuviéramos viviendo nuestras propias idas y venidas. El joven que cava el agujero en la nieve es el nieto de un kuikuro. En su propio rostro ve el rostro de ese abuelo que nunca conoció. En la aldea, la mujer kuikuro que le enseña la lengua de su abuelo es la misma que le corta el pelo y le pinta su cara con achiote, convirtiéndolo en un cuasikuikuro, un poco más cercano al abuelo que nunca conoció.



Imagen 10. *Luz nos trópicos* (Gaitán 2020).

Apenas comienza la película somos advertidos: “esta es la historia del mundo”. En realidad, es la historia de un ir y venir, de una ida y vuelta. La historia de un movimiento de muchas lenguas y cosmovisiones, de cuerpos, tiempos y espacios diversos. Además de la lengua kuikuro, escuchamos

portugués, francés e inglés, tres de las principales lenguas colonizadoras del mundo que vemos desarrollarse en el filme. Los exploradores del siglo XIX, hablantes de estas tres lenguas, también están allí, en un vano esfuerzo por apoderarse del objeto-mundo que buscaban cartografiar y catalogar. Mientras nosotros experimentamos ese mundo a través de múltiples sentidos, son ellos quienes van apropiándose de la grandeza que tienen (y que no tienen) en sus manos.

Del mismo espacio-tiempo existen imágenes de archivo de *Uaká*, también realizada por Paula Gaitán, en 1987, una película que retrata al pueblo kamaiurá. De este mundo que se desarrolla en la película también vemos rituales yanomami. *Luz nos trópicos* rompe con la espacialidad y temporalidad proyectadas e idealizadas por la geografía del poder colonial. En el mundo que se desarrolla en la película, los espacios y los tiempos heterogéneos configuran un mismo territorio, pese a que Nueva York y el Parque Indígena de Xingu se encuentran a varios miles de kilómetros de distancia. No existe un espacio que pueda ser colonizado. El tiempo no se condensa, lo que hay es historia —del mundo—, sucediendo en el mismo *aquíahora* que todos habitamos.

La experiencia espiralada que vemos suceder mediante el cuerpo (y el gesto) de la artista Tupinambá también está presente en *Luz nos trópicos*, a través de la multisensorialidad activada por la yuxtaposición, sin amalgamas, de los tiempos y espacios que componen la historia del mundo en que vivimos. También está en el cruce de tiempos y espacios realizado por el cineasta tsotsil, así como en la película que cuenta la historia de la represa que sumerge vidas y objetos en Pará. Estas personas e historias tejen el tiempo en el territorio en que viven. En nuestras formas de experimentar el tiempo, existe un ir y venir en la maraña que nos constituye.

El tiempo es como una espiral porque así es como lo experimentamos. Somos los agentes y tejedores del tiempo que vivimos. Y en esta temporalidad espiralada me deparo con algo parecido a la definición precisa de Massey y Keynes (2004) respecto a la espacialidad: es una simultaneidad de *stories so-far*, de historias sucediendo. Por lo tanto, creo que es en la espacialidad y temporalidad expandidas donde luchamos para poder urdir

eso que podríamos llamar “espacio geográfico latinoamericano”. Y dados los juegos de poder que estructuran el territorio usurpado, habitar este espacio implica entender que lo visible, o lo que allí se produce como visible, es un campo de disputa.

Desmontar y dar cuerpo al ojo que ve

Un sistema de producción de (in)visibilidades

Una iglesia en medio de la nada. Cables eléctricos que parecen líneas en el cielo. Un alambrado delimita el espacio entre la carretera y el resto de la nada, justo por donde pasa el cableado eléctrico y está la iglesia. La luz del sol cae sobre el suelo amarillento, donde la tierra seca se mezcla con la vegetación. Todo es (casi) del mismo color: el suelo, las plantas, la iglesia, la red eléctrica y los trenes que atraviesan esa inmensidad. En un punto o en otro, los vagones cruzan el espacio. A veces parecen ir junto a los cables eléctricos o a las líneas del horizonte. Son muchas las líneas, aunque a veces parezca solo una, que vemos desde el camino que rasga el desierto de Atacama.

Los trenes transportan minerales, litio o sal. Todo es extraído del suelo que, visto desde la carretera, está del otro lado del alambrado. Este cerco divide un lugar de paso (el camino) del espacio donde se encuentra aquello que genera ganancias a muchas de las empresas mineras que se instalaron en esas tierras. Hay montañas, muchas de ellas formaciones volcánicas, mezcladas con los relaves mineros, acumulaciones de residuos del proceso extractivo. Dejamos la ciudad de Antofagasta y, al cruzar esta parte chilena del desierto de Atacama, recuerdo algunos relatos sobre el saqueo durante el siglo XIX. Son registros de la inmensidad, aquí todo es enorme. Y es “la explotación la que organiza el territorio”, tal como me dice Nelson Arellano, investigador chileno que nos acompaña durante el viaje.⁷⁵

⁷⁵ Nelson Arellano Escudero es académico del Instituto de Humanidades de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, en Santiago, Chile. Sus áreas de

En aquellas travesías a lomo de mula, los exploradores del siglo XIX se encontraron con un lugar de clima extremo y árido. Sus descripciones, como tantas otras de aquella época, ratificaban el imaginario colonialista: una vez más el territorio latinoamericano era retratado como un lugar fuera del tiempo. Al llevar a cabo la tarea de cartografiar el desierto para convertirlo en enclave, las expediciones reiteraban la idea del vacío,⁷⁶ con el mismo sentido que otros viajeros le atribuían a la selva amazónica. En este caso, mapear implicó inventar maneras de observar el desierto, aquel imaginado y visto a través de los ojos de quienes aún se entendían a sí mismos como colonizadores. Situado entre los Andes y el océano Pacífico, el desierto de Atacama ocupa parte de Chile, Argentina, Bolivia y Perú, en una extensión de cerca de 105 000 km². Es realmente inmenso, pero el vacío solo puede estar en los ojos de quien mira. O de los quienes quieren que así sea visto.

Continuamos por la ruta 5 hasta llegar a Baquedano. En uno de los lados de la calle principal de este pueblo hay unas casas cuyas fachadas están pintadas con colores intensos, que contrastan con el amarillo ocre que las rodea. También hay un hotel, algunos kioscos y casi ninguna persona. Del otro lado de la calle está la estación de ferrocarril. Marcada en Google como uno de los monumentos históricos de Sierra Gorda, en esta estación vemos varios camiones estacionados, cargados con montones de sacos blancos con litio. Seguimos por la carretera y, un poco más adelante,

investigación son la sustentabilidad, la historia de la tecnología y los conflictos tecnoambientales. Junto con otros investigadores, participó en el estudio de campo que realizamos por el desierto de Atacama en julio de 2024, como parte del proyecto interdisciplinar “Images of the invisible territories: transects of the Corridor Bioceanico Capricornio Brazil/Chile” (financiado por la Universidad de Tübingen, Alemania, y el Baden-Württembergisches Brasilien-und Lateinamerika-Zentrum).

⁷⁶ Entre otros trabajos de Carlos Sanhueza, ver *Objetos naturales en movimiento. Acerca de la formación de las colecciones del Museo Nacional de Chile (1853-1897)* (2016) y *The transcontinental birth of a species: scientific discussions and Natural History Museums in the second half of the nineteenth century* (2017).

vemos la Oficina Salitrera Chacabuco, construida en 1922 por una compañía minera inglesa, sobre las ruinas de la antigua Oficina Salitrera Lastenia.⁷⁷

Por el mismo camino nos encontramos con Mantos Blancos, una de las minas a cielo abierto más importantes de la región, propiedad de otra empresa minera, también europea, en operaciones desde 1960. Seguimos adelante y a la derecha nos deparamos con un cartel, también dentro del alambrado, que informa sobre un expueblo, Pampa Unión, fundado en 1911 durante el ciclo del salitre chileno, en donde vivieron cerca de dos mil habitantes. Un expueblo es una ciudad fantasma. Las ruinas de los muros recuerdan la existencia de un mundo que ahora forma parte de la historia no programada, e invisibilizada, del circuito turístico de Atacama. Llegamos a Calama, que se presenta como un “pueblo precolombino”. Por allí pasamos antes de seguir hacia el núcleo del turismo del desierto. Es una ciudad que parece haber sido construida para atender las necesidades de las empresas mineras y de sus trabajadores. Es árida, de calles rectas. Una ciudad ortogonal, hecha para servir de paso, bien ajustada al vacío imaginario del desierto.⁷⁸ Es conocida por sus 3 P, como nos señala el investigador que nos acompaña: “polvo, plata y putas”.

Como podemos percibir, la extracción es la lógica que impera en la dinámica de la vida en Atacama. María Elena, La Negra, Flor del Desierto, todos son nombres de otros pueblos, algunos de ellos fantasmas, o de minas. Aquí pueblos y minas se mezclan. Aquí se explota, o un día se explotó, la *tierra* del desierto. Nada de lo que la industria minera supone que tiene valor de mercado permanece intacto. Y es la extracción la que, al dejar huellas, restos y ruinas, vuelve todo más evidente: no existe, ni nunca existió, un vacío en la inmensidad del desierto. Antofagasta, la ciudad desde donde

⁷⁷ Se trata del ciclo económico, social y político que vivió Chile en torno a la minería y la industria del salitre, entre 1830 y 1930. Durante este periodo, la economía del país se estructuró sobre la base de la extracción y de otras actividades vinculadas a este mineral.

⁷⁸ Los trazados ortogonales son frecuentes en diferentes ciudades del mundo y existen desde la Antigüedad como modelo arquitectónico y urbanístico. Ver Louise Ganz (2015).

comenzó nuestro periplo, es “la perla que brilla en el corazón del norte chileno”, tal como decía el titular de un diario local a fines de la década de 1960. Enmarcado y colgado en la pared de un restaurante típico, este periódico celebraba el centenario de la fundación de Antofagasta. Aquella primera página también cuenta que allí nació una ciudad “pujante frente al más promisorio porvenir”, y agrega que “cobre, salitre y mar son como tres vigas maestras del desarrollo económico de todo el Norte Grande”. Es, en definitiva, según las palabras del diario, una ciudad que nació para luchar “contra el desierto”.

Tal como sucede en muchas partes del territorio latinoamericano, la inmensidad del desierto guarda tiempos. Y fantasmas. Atacama es un archivo de ruinas, que también organiza la *tierra* sobre la que se funda América Latina. Nuestra ruta, un viaje que reúne muchos tiempos y espacios yuxtapuestos y (*des*)encontrados, es la que une a la ciudad de Antofagasta con San Pedro de Atacama, el gran centro turístico del desierto. Allí llegamos, pero no vimos las “características geográficas sorprendentes” que, según una de las agencias turísticas de la zona, “el desierto esconde”: “géiseres activos y salares blancos, lagunas multicolores, termas, volcanes y dunas”. Los “bellos paseos por los paisajes lunares de Atacama”, indica la agencia, nos hacen sentir como si estuviéramos “explorando un planeta diferente”. Da lo mismo si estás a uno u otro lado del alambrado, lo que te espera es otro planeta. El imaginario del enclave impera, pues, como recalca la publicidad, se trata de uno de los “territorios más remotos del mundo”.

No haber visto el Atacama que aparece en las redes sociales o en las agencias turísticas capaces de vender el paraíso en forma de imágenes brillantes y transparentes, podría habernos llevado a creer que el desierto esconde algo. Sin embargo, quizá sea más pertinente desconfiar de esta personificación del desierto y, sin dudar de que siempre tiene algo para decir, preguntarnos respecto a qué poder tendría para ocultar algo dentro de un sistema tan complejo de producción de (in)visibilidades. Quién oculta qué, bajo qué circunstancias y mediante qué estrategias pueden ser buenas preguntas si es que tomamos en cuenta las geografías del poder. Es necesario aclarar que lo que no vimos no fue

exactamente lo que oculta el desierto. Bastaría con no ceñirse a los límites que impone el alambrado, pasar por el lado de los expueblos y a los cerros de relaves sin verlos, seguir lo más rápido posible hacia San Pedro de Atacama para encontrarnos, en su calle principal, con las imágenes exactas que replican lo que la publicidad denomina “características geográficas sorprendentes”. Se dice que producen la sensación de estar en otro mundo. Esas imágenes están ahí, multicoloridas y brillantes, a vista de cualquier persona.

Las imágenes pueden cegar a quien no quiere ver el infierno que también habita en el desierto de sus sueños. No existe un solo Atacama, son muchos. Sin embargo, el desierto puede ser producido como si fuera uno, el único, en función de un sistema que produce (in)visibilidades. De naturaleza moderno-colonial-capitalística, este sistema escenifica y transforma en imágenes a Atacama, pese a que el mismo desierto ratifica la presencia de las compañías mineras. La región de Atacama que ven los turistas corrobora el imaginario del desierto inmenso y vacío que está en la mira de la gran minería. Al capital y a la lógica colonial-extractivista le interesan que coexistan el turismo, tal como es hoy, junto a las mineras que explotan la *tierra* del desierto. El turismo y la minería producen ganancias y, para que esto siga ocurriendo, una actividad debe ser exhibida, mientras la otra continúa existiendo. Nada está escondido. Con el objetivo de *poder ver* el Salar de Atacama, una de aquellas geografías sorprendentes, decidimos regresar a Antofagasta por el camino que más se adentra por el otro lado del alambrado. Lo vimos. Para nuestros ojos acostumbrados a la minería, el Salar pareció ser más una excepción que una regla en la geografía del desierto.

Ya íbamos de vuelta hacia Antofagasta, no sabíamos muy bien cuál era la ruta. Tampoco había anuncios publicitarios que prometieran bellas imágenes. Nos topamos con la garita de una minera. El guardia nos señaló que “sería mejor que volviéramos por donde habíamos llegado”. El camino que teníamos al frente podría haber sido más corto, pero era complicado. Aunque no estuviera prohibido transitar por ahí, cruzarlo habría sido muy difícil. Sin embargo, decidimos continuar, con el polvo de la actividad minera invadiendo nuestras fosas nasales. Un camino lleno de baches que

nos hicieron parar varias veces. Nos vimos cortando el suelo ya desgarrado del desierto. Enseguida nos dimos cuenta de que allí no hay vacío. Está lleno de camiones, tractores, maquinaria pesada, que atraviesan y explotan incesantemente el desierto de Atacama. Hay hombres, solo hombres, que con sus narices cubiertas y los ojos casi vendados operan las máquinas que despedazan el desierto sin ser vistos por los turistas. Todo está ahí, el desierto no esconde nada. Las agencias de turismo y las compañías mineras solo ven y muestran lo que quieren (o pueden). Y me parece, una vez más, que lo que está en juego es un sistema moderno-colonial-capitalístico de producción de (in)visibilidades.

Es un sistema antiguo, por lo que vale la pena insistir en la relación entre capitalismo, modernidad y colonialidades. Este surgió y ganó fuerza durante el siglo XVI; las grandes invasiones fomentaron y ratificaron su existencia. La América colonial fue “un fabuloso laboratorio de imágenes”, así como también “un crisol de la modernidad” (Gruzinski 1994, 13). En el proceso de colonización del “Nuevo Mundo por razones espirituales la imagen ejerció . . . un papel notable” (Gruzinski 1994, 12). Para este historiador, se trataba de una “guerra de imágenes”, que sucedía mientras el llamado “viejo mundo” proyectaba sus empresas coloniales hacia las tierras que elegía ver como salvajes.

Dada la asimetría, *guerra* no parece la palabra más adecuada. Quizá sea mejor hablar de una disputa en la que la imagen —o la producción de (in)visibilidades— funciona como un dispositivo mediante el cual se articulan los poderes. En el contexto de la (des)territorialización, ella se constituye como un espacio donde los distintos modos de ver el mundo, las diversas cosmovisiones, entran en conflicto. En otras palabras, la disputa por la hegemonía y la legitimidad de lo que se produce (y se producía) como visible también moldea al territorio inventado por la geografía del poder colonial. En el transcurso de esta disputa (totalmente asimétrica, vale repetir), ya estaba en marcha el sistema al que estoy refiriéndome, alimentando el proceso de colonización del imaginario. Su existencia transforma a las denominadas sociedades “tradicionales”, pues también promueve “la revolución de los modos de expresión y de comunicación, el trastorno de las memorias, las transformaciones de la imaginación, el

papel del individuo y de los grupos sociales en la generación de expresiones sincréticas” (Gruzinski 1991).⁷⁹

Eliminar al otro del mapa de poder implicaba borrar —o, como mínimo, ocultar— las imágenes que habían sido preconcebidas como fuera de los límites de la geografía del poder colonial. Por lo tanto, el éxito de aquella empresa no solo dependía de la confiscación del presente a los propietarios de las tierras invadidas, sino también de todo lo que imaginaban, o más precisamente, de las imágenes que nacían del mundo que veían y vivían. Para esta operación, que buscaba dar legitimidad a una determinada manera de ver el mundo, era crucial nutrir la reproducción (y repetición) de imágenes que harían efectiva la usurpación del territorio. El proyecto solo tendría éxito si operaba desde un régimen de visualidad de carácter totalitario, excluyente de la visión y la memoria de las personas que habitaban el territorio que los invasores querían ocupar.

Al describir el proceso de creación del tribunal de la inquisición en la Ciudad de México, en 1571, Gruzinski cuenta que el Santo Oficio —“institución” fundamental en el proceso de territorialización e implantación del poder colonial— se reservó el derecho de *supervisar* las imágenes. Durante siglos, hasta el fin de la dominación, una proporción importante de la política de las imágenes consistió en “examinar las representaciones de cualquier origen, sagrada o profana”. El “calificador eclesiástico”, dice Gruzinski, era llamado “celador” o “examinador de las imaginерías”, o incluso “expurgador de imágenes” (Gruzinski 1994, 108-109).

La *super-visión* que los colonizadores intentaban poner en marcha —una forma de control y disciplina de la mirada— implicaba no solo la examinación y corrección de las imágenes, sino también, entre otras cosas, la catequesis, máquina fundamental para la legitimación y producción de

⁷⁹ Respecto al papel de la imagen en este mismo proceso, Gruzinski señala: “El final del siglo xv no sólo fue la época de difusión de la imprenta por toda Europa, sino también la del auge de la imagen grabada. Los horizontes abiertos por la reproducción mecánica constituyen una revolución sin precedentes en los medios de comunicación, comparable en amplitud a la difusión de la letra impresa; corresponde, asimismo, al descubrimiento y a la colonización del continente americano, al que ofrece, muy oportunamente, los medios de una conquista por la imagen” (1994, 81).

creencias. No se trataba simplemente de frenar la elaboración de imágenes, sino de educar la mirada de a quienes querían controlar, promoviendo la reproducción de una visión de mundo que era construida en el mismo acto de la usurpación.⁸⁰ Más que decir que solo se podía adorar a único Dios en el territorio usurpado, se trataba esencialmente de enseñar a hacer de esta imagen, así como de la visión de mundo que ella engloba, una forma de vida. El colonialismo quiere estar seguro de ofrecer todo lo que le interesa dentro de su visión. Imagen y semejanza, binomio constitutivo de la lógica cristiana, es el eje de control.

Vinculado al poder dominante, es un sistema que crea y vive de las oposiciones. Opera y produce formas de ver, al mismo tiempo que oblitera la mirada de quienes miran más allá del encuadre propuesto. Lo que los europeos entendían como “idolatría” y que se oponía directamente a su concepción cristiana de la imagen —es decir, los objetos de culto— definía los límites de las dicotomías que producían. Gruzinski advierte:

El ídolo era, al mismo tiempo, lo contrario de la imagen pues miente, engaña, lo que explicaba que, a ojos de los conquistadores, el enfrentamiento entre las culturas y las sociedades pudiera ser comprendido, interpretado y pintado en forma de representaciones: *imágenes contra ídolos, imágenes verdaderas contra imágenes falsas*” (1994, 55; cursivas mías).

Por lo tanto, era necesario dejar fuera del encuadre a todo aquello que no encajara en el mundo que estaban fundando. Puesto al servicio del proyecto de colonización, el sistema moderno-colonial-capitalístico de producción de (in)visibilidades separaba a lo verdadero de lo falso,

⁸⁰ A lo largo del proceso de dominación fueron implementadas varias series de políticas de la imagen. En específico, existió una fase de los conquistadores y luego una de los evangelizadores. La lectura de Gruzinski (1991) nos permite seguir la implantación de una imagen didáctica, una evangelizadora y otra que integra una estética afirmativa. Quiero destacar el principio común que existió al instalar y consolidar un régimen de visualidad en el que prevalecería la cosmovisión occidental.

versiones del mundo que también fueron construidas en la refriega de la disputa, como parte del *modus operandi* del sistema.⁸¹

Una perspectiva binaria —clave de lectura importante para la formación del pensamiento occidental moderno— se ajustó rápidamente a la lucha que tenía a lo visible como campo de disputa. Mientras se fabricaba el tiempo histórico, también se diseñaba, mediante imágenes, el mundo que validaba el presente que estaba siendo inventado. De esta forma, el deseo de conquista traía aparejado el deseo de verdad de la imagen cristiano-colonial. En este sentido, la operación vetaba la *relación* que los habitantes de la *tierra* invadida establecían con *las imágenes*, artefactos fundamentales para la producción de lo humano. Una violencia que significó, para los colonizados, la prohibición e interrupción de su acceso a lo divino, privándolos del mundo que habitaban subjetivamente. Así, la imagen se estableció como un problema estructural y constitutivo de la formación de América Latina. Me parece importante plantear el problema en estos términos. Si la violencia colonial es, en su macroestructura, fundamentalmente geográfica, en su microestructura tiene al sistema de producción de (in)visibilidades como un operador nodal.

“Prohibido fotografiar”

Al pisar la plaza principal de un *pueblo* ubicado en el estado de Chiapas, a las afueras de San Cristóbal de las Casas, me encuentro frente a una iglesia católica —lo que sería la expresión más común del catolicismo en toda América— y percibo lo importante que continúa siendo la imagen como

⁸¹ La idea de lo “verdadero” construida por el poder estaba basada en “la doble mirada de los europeos”; es decir, “una en el lugar de los hechos, distorsionada por el prisma de lo demoníaco; la otra en España, diletante, curiosa, que no interpretó, que casi no se preocupó por el sentido, que apenas se inquietó por la función y en cambio se atuvo a consideraciones exteriores, materiales y ‘estéticas’” (Gruzinski 1994, 36). De este modo, “al trocar sus ‘malditos ídolos’ por verdaderas imágenes, el conquistador alteró la simbiosis entre los indios, el mundo y los dioses” (51).

dispositivo. En esta plaza se encuentra la iglesia de San Juan de Chamula, un edificio de arquitectura colonial española, identificada así por cualquier turista atento a las imágenes publicitarias de las agencias turísticas que, tal como en San Pedro de Atacama, proliferan en San Cristóbal. Para este mismo turista acostumbrado a las imágenes brillantes, los dibujos de flores de colores en los muros exteriores de la iglesia no serían más que una fiel representación de un México también imaginado, en que los colores son siempre el sello más evidente. No obstante, las superposiciones religiosas, las dinámicas territoriales, las restricciones del cuerpo y el problema de la imagen, creo, se presentan de una forma absoluta en este lugar único.

Durante una visita realizada en el Día de los Muertos, vi a varios turistas con sus cámaras fotográficas en la mano, uniéndose en el atrio de la iglesia a los habitantes de Chamula, muchos de los cuales vestían sus ropas tradicionales.⁸² Por tratarse de un lugar turístico, en una fiesta de gran importancia nacional, se esperaban las campanadas, como también el uso de aquellas vestimentas. Sin embargo, atravesar el pórtico de la iglesia no significaba entrar en un ambiente que hiciera justicia a la impresión previamente construida. Los objetos religiosos, no solo los santos, se colocan en fila, en paralelo a las paredes laterales de la iglesia; también los bancos, los altares, las velas y las flores, que ofrecen al ambiente una visualidad y una configuración espacial diferente a la que usualmente se espera para un templo católico.

Había leído sobre la iglesia y también había recibido comentarios sobre lo que sucedía en aquel ambiente. Sin embargo, mi curiosidad inicial se movía casi únicamente por la idea de que allí vería una superposición de tiempos, algún tipo de sincretismo, si se puede decir así, que combina, a veces de modos casi imperceptibles, los valores y creencias que componen las culturas que se mezclaron en el contexto del colonialismo. No obstante,

⁸² Las vestimentas tradicionales de los chamulas son utilizadas tanto en ocasiones especiales como en la vida cotidiana. Los hombres usan un chaleco bordado junto a una camisa y un pantalón blanco. El atuendo es acompañado por un sombrero de paja. Por su parte, las mujeres visten blusas bordadas, en tonos blancos y negros, y faldas largas (Benítez 2018, 73).

me impactó entrar en esa atmósfera, percibir la diferencia a partir de los elementos visuales y la disposición espacial de los objetos. La cuestión no era tan solo tener disposición a acceder a diferentes capas de tiempos, sino, sobre todo, dejarse llevar por las diferentes camadas de espacios y sentidos que se despliegan allí dentro.

Todo parecía borroso, ya fuera por la penumbra que dominaba el interior de la iglesia, por la disposición de los objetos, que nos impedían caminar seguros, o por las hojas tiradas en el suelo, que hacían que avanzáramos a un ritmo fuera de lo habitual. Había que esforzarse para poder seguir lo que el ojo veía, lo que inevitablemente me hizo buscar otros caminos para comprender la trama en la que me había enredado. El espacio abrió mi percepción, mi cuerpo se enfrentaba a determinadas restricciones, tenía que encontrar otras maneras de moverme. Pisaba un suelo en que las capas del tiempo y el espacio me recordaban las superposiciones religiosas. Todo estaba mezclado, no había ajuste posible entre lo que veía y lo que imaginaba. En ese momento, y aún inconscientemente, se activó en mí la relación entre aquel lugar y las dinámicas de poder que se instalaban mediante (y junto a) la visualidad y las luchas territoriales.

Durante nuestra visita a la iglesia, el guía —uno de los llamados “mayordomos”, las personas que manejan la política religiosa de la comunidad— nos ofreció una panorámica histórica del lugar, junto con una descripción de los cultos que allí se realizan. También nos habló sobre la importancia de aquel lugar para la vida social de los habitantes de Chamula.⁸³ Chiapas, tierra de los levantamientos zapatistas y estado fronterizo con Guatemala, es una región atravesada por los conflictos territoriales. Es también una marca nacional importante, fundacional del imaginario sobre los mayas,

⁸³ El guía se refería a las estructuras político-religiosas comunitarias, existentes desde la época precolombina. En *La herencia maya en San Juan Chamula*, de Raúl Sánchez Benítez, leemos: “Los alcaldes tradicionales representan la mayor autoridad de una comunidad, de un pueblo o del paraje. Los ancianos han intervenido en la vida política. Quiero decir que . . . la comunidad da autoridad a los ancianos. La autoridad de nuestro Pueblo es elegida, no públicamente, sino en privado, en una ronda interna” (2018, 73).

tsotsiles, zoques y muchos otros pueblos indígenas de la zona. Si queremos pensar esta iglesia como un microcosmos del territorio al que nos estamos refiriendo, las huellas de las luchas se vuelven aún más llamativas, probablemente porque la hebra religiosa entreteje, de modo evidente, la trama imagen/cuerpo/territorio. En cierto sentido, el hecho de que en esa iglesia se realicen rituales, como el sacrificio de gallinas, con fines de sanación y devoción, o que los santos lleven un espejo en sus pechos, haciendo que nos veamos a nosotros mismos cuando los contemplamos (¿imagen y semejanza?), cobra aún más fuerza gracias a la atmósfera (visual y sensorial) que allí se experimenta.

Antes de llegar, me advirtieron que no estaba permitido fotografiar en el interior de la iglesia. También me señalaron que tampoco era recomendable hacerlo en su exterior. Esto hizo que mis ojos quisieran estar aún más atentos a lo que vería dentro de la iglesia. Semejante restricción impuesta a mi cuerpo, habituado a querer producir imágenes de casi todo lo que ve, me dejó sin la opción de un registro visual que me asegurara haberlo visto todo. Junto a los demás turistas nos preguntábamos qué podíamos fotografiar y qué no, mientras veíamos las advertencias que había en el ingreso a la iglesia. El respeto al lugar suponía que no produciríamos imágenes de lo que viéramos en su interior. El guía de la iglesia insistía en este principio. Quebrantar la norma suponía pagar multas o penas de cárcel. Y varios avisos estaban pegados en los muros interiores de la iglesia, a vista de quien quisiera leerlos.

El caso de la iglesia de San Juan de Chamula es significativo por las restricciones impuestas a la producción de imágenes. Y la norma se aplica severamente. Mientras escuchábamos al guía que nos acompañaba, vimos cómo detenían a una pareja de turistas por haber sido sorprendidos tomando fotos y luego haberse negado a entregar sus teléfonos móviles. El guía interrumpió su relato para mirar a su colega, validando la detención y dejándonos en claro la importancia de respetar las reglas internas. Intenté averiguar el motivo de la restricción, que, según el propio guía, estaba relacionada con la religión allí reconocida como “católica”. Cuando le señalé que no conocía este procedimiento en el catolicismo al que tengo acceso, reiterando las diferencias entre ese lugar y lo que reconozco como

el espacio interno de una iglesia católica, el guía me respondió: “aquí también están las tradiciones mayas”.⁸⁴

Sin embargo, la restricción a la producción de imágenes en el espacio interior de la iglesia es algo reciente. Una consulta a la colección Na Bolom, en San Cristóbal, me permitió acceder a muchas imágenes interiores de esta misma iglesia, tomadas durante la primera mitad del siglo xx. Al parecer, se trata de un procedimiento vinculado a la política local, que involucra experiencias y dogmas religiosos vividos en el pueblo. La prohibición es muy afín al problema que discuto al pensar la disputa sobre el espacio geográfico donde esta iglesia se inscribe. Y, como medida coercitiva, ella demuestra la relevancia del control de la imagen para la política. Se trata de una estrategia de poder, centrada en la producción de lo visible. En un acto de revancha o de réplica, si nos basamos en el sistema de producción de (in)visibilidades en marcha desde la época de la colonización, los chamulas se valen del mismo instrumento de lucha, la imagen, para imponer una política visual.⁸⁵

⁸⁴ En *Sobre cámaras y prohibiciones. Fotografía y turismo en Los Altos de Chiapas (México)*, Eugenia Bayona Escat (2015) realiza una importante incursión etnográfica en la región, centrándose tanto en Chamula como en Zinacantán. Ella analiza el funcionamiento de un complejo sistema en la región, que incluye tanto al turismo, que lucra con la prohibición, como a las lógicas de poder locales, que también utilizan la norma como forma de poner en marcha su propio régimen de producción de visualidades. Sobre Chamula, afirma: “lo que parece ponerse en cuestión no son solo los efectos que el acto de fotografiar tiene ante el cuerpo y el alma, sino el uso que hacen los extranjeros . . . de la producción, distribución y consumo de imágenes indígenas. Aquí, cuando los fotógrafos son indígenas o personas que han pagado una cantidad elevada de dinero para poder utilizar la cámara, no pesan las prohibiciones ni aparecen los imaginarios sobre cámaras que roban almas”.

⁸⁵ La respuesta a la pregunta que planteo sobre la restricción es, en gran medida una evasiva. En Benítez (2018), tampoco se aborda el problema. Y las largas conversaciones que sostuve en San Cristóbal de las Casas con el historiador Gregorio Vázquez, de quien estoy profundamente agradecido, tampoco fueron aclaratorias respecto al procedimiento. La historia político-religiosa de Chamula involucra muchos conflictos que abarcan diferentes épocas, lo que la convierte en un lugar muy especial. Por ejemplo, el periodo prehispánico y las luchas relacionadas con la incorporación del estado de Chiapas a México se entrelazan de una forma muy compleja con la tradición religiosa que se extiende intensamente por el *aquíahora* del pueblo. Junto

Desde esta perspectiva, volver a la experiencia de Atacama puede ayudarnos a comprender algunos aspectos importantes de la visualidad en el contexto de la lucha en el territorio latinoamericano. Al relacionar ambos casos, nos percatamos de que tanto la imagen como la visión son elementos que atraviesan las dos tramas. A veces, la *visión* es un contrapoder. Y el sistema sabe reconocer esta *potencia*. Por lo mismo, debe crear formas (e imágenes) que le pongan límites. En ese sentido, ya sea para disimular la práctica colonial-extractivista vendiendo la sensación de que las “geografías sorprendentes del desierto te llevan a otro planeta”, o cargando una prohibición vinculada (o no) a los dogmas religiosos, es la imagen la que se presenta como un recurso que organiza el funcionamiento del sistema de producción de (in)visibilidades. Si en el primer caso ella aleja nuestra mirada de la *tierra* destrozada del desierto, en el segundo ni siquiera puede existir.

El enmascaramiento y la prohibición son, en estos casos, los artilleros que utiliza el poder para (des)organizar el campo visual. Ambos casos comparten algo que me parece importante de subrayar: pretenden eludir la producción de imágenes, es decir, buscan inhibir la visión que producirían las imágenes que, de una forma u otra, podrían desafiar a la lógica del poder, económico o religioso, que gobierna tanto al desierto de Atacama como a Chamula, respectivamente. Indefectiblemente, esto nos conduce a pensar en la *potencia de la visión* que se pretende cohibir.

Quisieron comprimir la visión

Toda imagen está inscrita en un tiempo y un espacio, ya sea en la pared de un museo, en la página de un periódico o aparentemente flotando en redes sociales. Todas ellas son portadoras de intenciones y cargan intereses, proyectan deseos o intentan vislumbrar futuros. Las imágenes pueden

al libro ya mencionado, recomiendo *La ira de los murciélagos*, de Mikel Ruiz (2021), quien, a través de la literatura, reconstruye la trama que estructura actualmente al territorio donde se ubica la iglesia de San Juan Chamula.

ser lisas, brillantes y transparentes, ajustadas a las lógicas dominantes y a las formas de articulación de los poderes que las circundan. Pero también pueden ser rugosas y opacas, para provocar al *statu quo* y convocarnos a desmontar las operaciones que soportan las lógicas de exclusión.⁸⁶ Y es que “no se filma ni se observa impunemente”, como alerta Jean-Louis Comolli (2008, 30). Los poderes están inscritos en las imágenes y, al mismo tiempo, pueden ser reescritos a través de ellas.

Las imágenes nos atraviesan y, tal vez ahora más que nunca, desempeñan un rol importante en nuestra formación: somos quienes somos porque también observamos y somos observados. En el caso de América Latina, donde la imagen es uno de los fundamentos del poder que funda al territorio usurpado, parece determinante seguir abordándola como un terreno en disputa. A favor de la lógica de exterminio y de la violencia extractivista que aún hoy día destruye vidas y continúa violentando la *tierra* que pisamos, la imagen no solo se ajusta, sino que reverbera sobre las verdades inventadas que interesan a las colonialidades del poder.⁸⁷ En muchos casos incluso las valida.

Así, en consideración de las condiciones y del contexto de la lucha que estamos librando, me parece importante establecer la idea de una imagen muy cercana a lo que busco entender por territorio. A pesar de las personas que lo tejen, todo territorio se rodea de verdades construidas a la luz de los intereses del Estado que ejerce soberanía sobre él. Sin embargo, cada territorio también almacena sus propios tiempos y fantasmas, así como

⁸⁶ Por ejemplo, los diferentes nombres que Didi-Huberman da a la imagen remiten a las muchas formas posibles de pensarla (ver *Imagens apesar de tudo*, 2012, y *Le-vantes*, 2017). Para ampliar el debate, es importante recordar a Vilém Flusser y su reflexión acerca de las imágenes totalitarias y de las que buscan abrir el diálogo, en *O Universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade* (2008).

⁸⁷ León (2012) levanta una crítica importante al lugar de la imagen en el contexto latinoamericano. Su argumento parte de la necesidad de resignificar el concepto mismo de imagen: “La noción misma de imagen requiere ser descolonizada ya que ésta es producto de la retícula óptica, la perspectiva renacentista, el concepto occidental de representación y el sujeto trascendental moderno”. Otro autor relevante en esta discusión es el mexicano Joaquín Barriandos (2011), quien critica la matriz visual de las colonialidades.

camadas de vida sobre y bajo la *tierra* que lo configura. En la dinámica de un doble régimen, los de la verdad y la oscuridad, las imágenes fabrican y (des)organizan mundos. Ellas también son un conflicto de tiempos (Didi-Huberman 2012). Desde un punto de vista conceptual, las relaciones entre imagen y territorio parecen ser nodales: ambos son lugares donde los tiempos entran en conflicto y la lucha (también) se desarrolla.

En los casos que he analizado, el capital y la religión son las fuerzas que impulsan al sistema que deja a la vista (solo) el mundo que desea mostrar. Antes que nada, el ojo es un recurso del cuerpo. Sin embargo, estas fuerzas insisten en convertirlo en recurso exclusivo de la mente. De este modo, imagen y semejanza —eje de la *super-visión* y control en el ámbito de la disputa— se vuelven un binomio inseparable.⁸⁸ El ojo que produce la imagen también se constituye de intereses, deseos y poderes. Puede incluso funcionar como un dispositivo de proyección y así activar el deseo de reflejo, aunque el ojo nunca sea un espejo.

La fuerza del capital, así como las dinámicas de poder que rodean a las religiosidades, intenta que el deseo de reflejo se convierta en la verdad de la imagen. Para oponernos a ese impulso necesitamos un ojo que no vea —o, mejor dicho, un ojo que vea más allá de lo que la visión anuncia de inmediato— a primera vista. Por ejemplo, en el caso chileno fue necesario recorrer el reverso del desierto que fue prometido para ver (y para producir imágenes), transitar por las geografías que la fuerza del capital busca ocultar. En el caso mexicano, para reconfigurar la restricción impuesta, fue necesario ir en busca de las imágenes, disponibles en Casa Na Bolom, que terminó transformándose en un contraarchivo. Allí también fue posible desvelar la dimensión político-religiosa que sostiene la norma.

De este modo, los casos de Chile y México muestran uno de los determinantes que, hasta hoy día, desde la perspectiva del poder dominante,

⁸⁸ El oculo-centrismo, que en nuestras sociedades sustenta la supremacía de lo visual, es uno de los principios que rigen a la geografía del poder colonial. La revolución del proceso de reproducción mecánica de las formas de expresión es una parte importante del imaginario europeo posrenacentista que invade Abya-América-Yalla-Ladina. “El final del siglo xv no sólo fue la época de difusión de la imprenta por toda Europa, sino también del auge de la imagen grabada” (Gruzinski 1994, 81).

rige la lógica de producción de (in)visibilidades: para que el todo pueda ser visto, se ofrecerá la luminosidad de lo visible. El lado más oscuro —el pueblo del desierto triturado por la gran minería o la penumbra que recubre el mundo interior de la iglesia—, que solo interesa a quien comanda y organiza el territorio, será protegido en la medida en que sea posible, aunque por motivos y estrategias diferentes. La operación consiste en visibilizar aquello que interesa que sea visto, ya sea por la fuerza del capital, la industria del turismo o por motivos religiosos, por ejemplo.

Para el aparato colonial, recordémoslo, todo es imagen y semejanza, o espejo y transparencia, si queremos decirlo de otra manera. En este caso, el principio consiste en producir una visión estereoscópica del mundo de las imágenes transparentes.⁸⁹ Aquí vale la pena recordar a Lefebvre, quien, al hablar sobre el espacio como lugar de producción, entiende que la transparencia es la ilusión de que “todo puede ser captado por la perspectiva única de un ojo mental que ilumina todo lo que contempla”.⁹⁰ Lefebvre otorga a la ilusión de la transparencia un lugar esencial para reformular la comprensión del espacio en el campo de la geografía. Su perspectiva es muy útil para seguir discutiendo las relaciones entre poder, territorio y visualidades.

Ubicada dentro del campo visual —que todo poder intenta obnubilar—, la ilusión de transparencia naturaliza las disputas y las desigualdades, por ejemplo, descuidando las interrelaciones que producen el espacio.

⁸⁹ Esta reflexión se inspira en *Ojos que no ven*, trabajo de Paz Errázuriz y Jorge Díaz (2018), que critica al oclocentrismo y al dispositivo ocular como productor vernáculo de un mundo transparente, a partir de una contraposición a la mirada de los ciegos.

⁹⁰ N. del T. Si bien existe una edición de este clásico libro publicada en español, se optó por una traducción directa desde la edición en inglés. Esta señala: “everything can be taken in by a single glance from that mental eye which illuminates whatever it contemplates” (Lefebvre 1991, 27). Por su parte, la edición española dice: “todo puede ser captado por una simple mirada del espíritu que esclarece todo aquello que contempla” (Lefebvre 2013, 87). En conversaciones con el autor de este ensayo, privilegiamos mantener la figura del “ojo mental”, en vez de “aquel espíritu que esclarece”, pues se vincula mucho mejor con la idea de un sistema de producción de (in)visibilidades.

Sean las que dan materialidad a los “paisajes lunares” de Atacama o las que muestran a la iglesia vista desde su atrio, las imágenes que interesan a la geografía del poder (colonial o no) son las que legitiman al territorio que se supone luminoso y transparente, libre de cualquier obstáculo que pueda revelar la estrategia de producción de visibilidades utilizada por las agencias turísticas de San Pedro o San Cristóbal. Desde esta perspectiva, creo que la ilusión de transparencia, que organiza y estructura la manera colonial de ver el mundo, continúa en funcionamiento, al servicio de las colonialidades y del poder colonizador.

Descentralización de la mirada

La imagen y el territorio pueden hacer resonar la falta, pues son efectos, así como también productores, del poder y del deseo. Nada funciona necesariamente como un espejo del poder. Por eso, la forma colonizadora de ver el mundo choca con lo vivido. Ya sea en la opacidad de la imagen o en las dinámicas que (re)configuran cada territorio, estas instancias tienen al cuerpo entero como guía.⁹¹ Tal como piensa Lefebvre en relación con el espacio, la imagen y el territorio también son lugares de reconfiguración. Y, con ellos, las geografías del sur tienen el reto de descentrar la mirada. Volvemos al asombro: hay que querer verlo, permitirse estar en alerta, para entonces poder imaginar.⁹²

⁹¹ La idea de la opacidad como un recurso que pone en acción una forma de ver es fundamental (Glissant 2021).

⁹² Esta es una idea que se acerca a lo que afirma Silvia Rivera Cusicanqui cuando discute la mirada y la importancia de dar al otro un espacio para la imaginación. A su juicio, es fundamental “trabajar con la mirada despercudiéndola de la tentación de dominar lo que mira” (Rivera Cusicanqui 2015, 317). Me interesa también lo que dice Didi-Huberman cuando habla sobre el tiempo que lleva trabajar las imágenes y de la importancia del montaje, tarea de quien mira y produce la imagen. Hay que dedicarse al trabajo, señala, “así pues, para saber, hay que imaginar: la *mesa de trabajo* especulativa debe ir acompañada de una *mesa de montaje* imaginativa” (2012, 177).

Una imagen de inicios del siglo xx, tomada por un fotógrafo afrobrasileño en el interior del estado de Minas Gerais, nos ayuda a comprender algunas de las posibles formas de funcionamiento de esta operación. Chichico Alkmim utiliza su mirada y su cuerpo, produce rupturas y reconfigura el ojo, el territorio y la imagen que las colonialidades se empeñan en domesticar. En su fotografía vemos a un hombre sentado con un niño en sus brazos, una mujer a su lado, de pie, y otro niño delante de ella. El fondo es un panel, un hermoso cuadro-paisaje de una selva; un lienzo que sirve al encuadre de la familia de personas blancas. La pintura está colocada justo en el centro de la fotografía. Este podría ser su encuadre final: el paisaje-selva-pintura que marca los límites de la visión que interesa a muchas de las familias blancas que vivían en el interior de un país latinoamericano en la década de 1910.

Sin embargo, nuestra mirada se desplaza hacia fuera del paisaje-selva-pintura. La imagen va más allá al dejarnos ver aquello que también puede ser entendido como “fuera de campo”, como un “espacio *off*”: en uno de los costados aparece una niña afrobrasileña, del otro una mujer indígena. Ambos sostienen el lienzo que abriga a la familia. Ambos están de pie, detrás de ellos hay una pared sucia, polvorienta y llena de agujeros. Al observar atentamente también se puede ver (y, ahora sí, en el borde del encuadre que enmarca nuestro campo visual) la mano de un niño agarrada a la mano de la mujer que sostiene el cuadro-paisaje. Eso es lo que muestra esta imagen: un contraste radical entre lo que el poder desea ver dentro y lo que quiere mantener fuera. Hay algo aquí que escapa a lo previsto, algo que sobrepasa al imaginario colonialista que vive en Abya-América-Yala-Ladina.

Hay otro detalle: todos pisan el mismo suelo de tierra, donde también vemos montones de hojas secas que parecen haber caído del cuadro-paisaje. Chichico Alkmim coloca en el plano de lo visible a lo que la lógica del poder colonial enaltece, pero también a lo que intenta borrar. Y lo hace todo en el mismo espacio. No hay nada luminoso en esta fotografía. Sí está aquello que no encaja en las imágenes transparentes que corroboran la visión de mundo que el colonialismo quisiera proyectar. De esta forma, Alkmim materializa un territorio mediante una imagen que va más allá

de lo esperado. Ese territorio no es descorporificado, su imagen tiene cuerpo precisamente porque expone el juego del poder. Y tiene un suelo, está enraizada en el territorio usurpado. La fuerza de su imagen reside en que nos permite ver tanto el encuadre como lo que queda fuera de esa delimitación, todo en el mismo *aquíahora*. En una ciudad del interior de un país latinoamericano hay cuerpos-objeto que sostienen un cuadro-paisaje y que sirven de apoyo para otros cuerpos. Unos cuerpos, estos sí, que aparecen dentro del encuadre que interesa al poder.⁹³



Imagen 11. Chichico Alkmim (Diamantina, Brasil, década de 1910).

Su obra es extensa, son todas fotografías en blanco y negro. Dentro de ella, existe un conjunto de imágenes en las que son afrobrasileños quienes ocupan el centro del encuadre. Y tienen los mismos cuadros-paisaje como telón de fondo, los mismos que tanto sirven al poder. Alkmim observa y nos invita a mirar lo que está fuera del centro. *Desmonta* el sistema, invierte el juego cuando quiere y, al *montar* una escena desde la perspectiva que le interesa, dispone los cuerpos del modo que le conviene. Sus fotografías

⁹³ Una reflexión importante sobre la obra de Chichico Alkmim fue escrita por Silviano Santiago (2017), en su texto *Familia*.

de estudio exponen y, al mismo tiempo, reconfiguran los juegos de poder, ofreciéndoles a los cuerpos la posibilidad de alternar. Así, su obra rompe con el predominio de la mirada colonial.⁹⁴

Hace más de un siglo, este fotógrafo ya producía lo que he denominado como un acontecimiento político-estético. Su trabajo, como tantos otros a los que me he referido, evidencia que ningún territorio existe sin los cuerpos con los que se configura, así como ningún cuerpo existe sin el territorio, el mismo que le permite reconfigurarse continuamente. Tal como dijo alguna vez Muniz Sodré (1988), “el territorio existe donde hay aliento, donde hay respiración, es decir, es en el pulso de la vida donde un territorio y un cuerpo ocurren”.

“Todas las imágenes tienen cuerpo”, piensa Gloria Anzaldúa, quien, desde una perspectiva contraoccidentalizante, se niega a separar el espíritu de la mente. De esa forma, Anzaldúa (2021) amplía la noción de imagen y nos lleva a la dimensión de la imaginación como parte del proceso de producción de aquello que vemos. Esta idea se suma a lo señalado por Gruzinski (1994): la occidentalización del mundo interrumpió las formas de acceso a lo divino, en nombre de lo que entendían por imagen. La occidentalización fue también un esfuerzo por impulsar *desimaginaciones*. Sin embargo, al partir de un principio no dual, Chichico descentraliza la mirada y activa la imaginación desde su cuerpo-ojo que ve-siente-pien-sa-actúa (en) el mundo. Su trabajo muestra que aquellos cuerpos existen y son materias vivas en la trama de la imagen. Y, claro, también están vivos en el interior de un país de América Latina.

Mujer debajo de la tierra

En el caso latinoamericano, desterritorializar, descorporizar y desimaginar(se) son actos-efectos de la usurpación. Están uno al lado del otro,

⁹⁴ Vale la pena volver a la imagen de Gertrude Duby encontrada en los archivos de la colección Na Bolom, en Chiapas. Es muy sugestivo colocarlas en relación, como parte de un proceso de desmontaje de la mirada colonial.

sin mezclarse, están constituidos de intersecciones. Es una tríada que fue utilizada como el cemento que sentó las bases de la geografía del poder colonial, constitutiva de la vida que se teje en América Latina. Para que se pueda, desde las geografías del sur, pensar formas de articulación del proceso de (re)territorialización es fundamental reconocer el entrelazamiento territorio-cuerpo-visualidad. En el espacio geográfico latinoamericano, donde lo aparentemente disperso solo existe bajo el dominio de la mirada colonial, las identidades, las pertenencias y los desplazamientos son problemas centrales de la lucha que se sostiene. Nuestro desafío sigue siendo asumir la complejidad de la trama.

En la lucha que sostenemos al vivir en este territorio, el cuerpo, que es un ambiente cuyas memorias siguen vivas mientras se produce el presente, reverbera y da un nuevo sentido al movimiento que es y no es suyo. La *tierra* tiembla. Todos los días la *tierra* tiembla en América Latina. Y así, como habitante de la *tierra* que se mueve, todo cuerpo es un agente en el cual, con el cual y a través del cual se constituye un territorio. Y por ser un elemento central de la *tierra* que se mueve, todo territorio sufre reconfiguraciones en la medida en que existe desde, y junto a, la experiencia que conforma al cuerpo que lo habita. Como dice Achile Mbembe, el cuerpo es una “red de imágenes . . . de densidad compacta, líquida, ósea y sombría”, que está “siempre a punto de desbordar lo real” (2018, 235). Mientras el cuerpo produce y sufre de los efectos del territorio en el que se inscribe, lo que se mueve dentro él, y a través de él, no es otra cosa que lo que moviliza la vida, la lucha y las narrativas en América Latina.

A principios de la segunda década del siglo XXI, las autoridades públicas de Río de Janeiro iniciaron un proceso de gentrificación del centro de la ciudad, con foco exclusivo en la zona portuaria, con el objetivo de limpiar la ciudad de cara a los Juegos Olímpicos y el Campeonato Mundial de Fútbol. Durante las obras de remodelación del área, en excavaciones se encontraron con vestigios del Cais do Valongo, antiguo muelle que llegó a recibir, hasta fines del siglo XIX, a más de cinco mil africanos esclavizados en América. Epicentro de uno de los mayores horrores vividos por la humanidad y símbolo de la violencia que marca al territorio latinoamericano, el Cais do Valongo es un hoy, una *tierra* abierta. Más que revelar lo

que quedó enterrado, el lugar es una superposición de tiempos inscrita en los pavimentos, pisos y calles levantados entre el siglo XVI y el XXI.

La *tierra* de/en América Latina es una acumulación de tiempos y espacios vivos. Hay muchos otros mundos por descubrir en la extensa área que rodea a Valongo. En la misma época, durante el proceso de limpieza y reparación de los cimientos de un inmueble comprado para convertirse en otra de las propiedades privadas que inaugurarían los *nuevos tiempos* de la ciudad, a los dueños les llamó la atención la cantidad de osamentas halladas entre los escombros. No es casualidad que la imagen que estoy describiendo me recuerde a *Liminal* (Watanabe 2019): en el suelo de esta casa, entre restos de basura, trozos de cerámica, diversos objetos de uso personal y mandíbulas, fueron encontradas osamentas de los denominados *pretos novos*,⁹⁵ personas que no resistieron la travesía y que llegaron desfallecidas al otro lado del Atlántico, que fueron abandonadas en fosas comunes habilitadas en el puerto de Río de Janeiro durante el siglo XIX.

Los hallazgos que apuntalan los cimientos del inmueble de la calle Pedro Ernesto ratifican un hecho previsto por los historiadores: aquella zona del centro de una de las ciudades latinoamericanas más conocidas a nivel internacional fue, y sigue siendo, un enorme cementerio de personas traídas desde diferentes partes del continente africano para alimentar y consolidar las empresas colonialistas.⁹⁶ Las distintas capas de poder y de tiempo reveladas por la *aparición* del Cais do Valongo y el resto de

⁹⁵ N. del T.: tal como señala el sitio web del IPN (s.f.) de Río de Janeiro, aquella denominación se refería a los hombres, mujeres y niños esclavizados, recién llegados al puerto carioca desde África.

⁹⁶ Entre 1772 y 1830, en aquel suelo fueron arrojados los cadáveres de hombres y mujeres esclavizados. En otro proceso de “limpieza”, el marqués de Lavradio, virrey de la época, ordenó la remoción de un cementerio ubicado en medio de la ciudad, relocalizándolo lejos del centro. Fue así como los huesos depositados anteriormente en las tumbas del Largo de Santa Rita, junto a la iglesia de Nuestra Señora del Rosario y San Benedicto de los Hombres Negros, se trasladaron a la zona pantanosa de Valongo. Existe una extensa bibliografía sobre la historia del muelle de Valongo, así como sobre los procesos de lucha que este acontecimiento, que también considero estético-político, ha suscitado en la actualidad. Detalles importantes de este proceso están en el trabajo de Simone Vassalo y André Cicalo (2015).

los hallazgos en sus alrededores no solo movilizaron al poder público y a especialistas, como arqueólogos, antropólogos e historiadores, sino que también trajeron a la palestra a movimientos sociales afrobrasileños y a grupos religiosos de matriz africana. Estos colectivos comenzaron rápidamente a convertir esa zona de la ciudad en un (micro)territorio desde donde podemos pensar al espacio geográfico latinoamericano.

Esta zona del centro de Río de Janeiro vuelve a desgarrar la herida, nunca cerrada, del colonialismo. La lucha en el territorio *ladino-americano*, base de lo que denominamos “América Latina”, es constante. En esta circunscripción geográfica, la acumulación de tiempos desiguales activa (hasta hoy día, cuando escribo este ensayo) la disputa con el poder público por la construcción de una línea de tranvía que, al atravesar ese suelo, quiere pasar por encima de las vidas y los tiempos secuestrados, ratificando la política del soterramiento.

Sin embargo, aquello que pretendían que fuera un enclave es, en la práctica, puro asombro. Siempre. En este sentido, Cais do Valongo también nos deja en estado de alerta. Allí puede pasar cualquier cosa. En el mismo suelo de la casa comprada para uso particular, en medio del horror que intentaron soterrar y mezclado con los escombros del colonialismo, encontraron el esqueleto completo de una mujer traída desde África. Por decisión de quien la compró, el inmueble se convirtió en sede del Instituto Pretos Novos (IPN), también llamado Museo Memorial. Pese al escaso financiamiento público, el espacio sobrevive organizando seminarios y encuentros que contribuyen, en buena medida, al desarrollo de un importante proceso de (re)territorialización que ocurre en esta zona del centro de Río de Janeiro, llamada Pequeña África.

Cuando miramos el suelo en el IPN, vemos el esqueleto completo que fue encontrado allí, tal como si estuviéramos delante de un cuadro en la pared de un museo. Un acrílico en el suelo separa nuestro presente vivido de lo que fue confiscado del cuerpo de esa mujer que no conocemos, pero que es parte fundamental del *aquíahora* que habitamos. Allí también hay una confrontación de tiempos que forma y produce el espacio geográfico latinoamericano. Estar hoy frente al esqueleto de una mujer, que fue traída desde su territorio para ser una de las piezas decisivas de

la construcción del mundo moderno-colonial, es también retorcer los marcadores temporales.

En América Latina —que será siempre Améfrica Ladina, un espacio donde los tiempos no se amalgaman—, el pasado resuena en el presente vivido. Sigue vivo en nuestro *aquíahora*. En el agujero abierto en la *tierra*, el esqueleto de esta mujer muestra los escombros de la violencia colonial. Hay un esqueleto, pero también el cuerpo expoliado de una mujer. Si queremos ir más lejos, podemos remontarnos al tiempo previo al del barco que la trajo: ahí está la historia y la vida de una mujer. “Soy un cuerpo vivo” es lo que me dice aquella imagen, aquel cuerpo-territorio, cuando lo veo a través del acrílico que la mantiene bajo el suelo que piso.⁹⁷

Permítanme una conjetura. Tal vez por esta razón fue que al arqueólogo que la encontró se le concedió el derecho de darle un nombre. En la misma *tierra* golpeada por las colonialidades (o por la geografía del poder colonial), que hizo de las taxonomías su instrumento de territorialización, otros agentes, de otro tiempo y dotados de otros poderes, pusieron en marcha el gesto que ratifica la experiencia espiralada que atraviesa. Josefina Bakhita es el nombre que lleva. Creo que esa elección es un acto de revancha, o incluso de activación de un proceso de (re)territorialización. Es una importante marca territorial que sucede tras una acción articulada por el contrapoder.⁹⁸ Este gesto, que también concibo como un acontecimiento político-estético, no solo le da al esqueleto el estatuto de cuerpo y, de paso,

⁹⁷ Respecto a la relación cuerpo-territorio, dice Haesbaert: “pese a la relevante especificidad como cuerpo pensante, reflexivo (capaz, intencionalmente, de filtrar la memoria y proyectar un futuro), no puede ser leído de un modo antropocéntrico, pues *siempre aparece encarnado, y en simultáneo, tanto en nosotros como en el mundo circundante*” (2021a, 6; cursivas mías).

⁹⁸ El nombre de Josefina Bakhita fue dado por uno de los arqueólogos responsables de las excavaciones en el Instituto Pretos Novos, en 2017. En el campo de la arqueología, generalmente quien hace un descubrimiento es quien le da un nombre al hallazgo. En este caso, la inspiración fue santa Josefina Bakhita, canonizada en el año 2000. Aunque el acto de nombrar sea lo más importante en relación al tema de esta discusión, me gustaría destacar que la Santa Josefina fue una mujer africana, nacida en Sudán, que fue secuestrada y esclavizada. Tras huir, se convirtió al catolicismo en 1890, en Italia (Oliveira 2017).

legitimidad al (micro)territorio al que pertenece, sino que también encarna el (macro)territorio que, en el *aquíahora*, pretendo leer.

El funcionamiento de la maquinaria colonial encuentra en el plan de esclavización afroatlántica todas las piezas necesarias para dar continuidad al deseo de conquista —reactivado por la geografía del poder colonial toda vez que fuera posible— y al proyecto eurocéntrico de modernización del mundo. Según mi forma de comprender el territorio latinoamericano, en el área de Valongo se configura, en toda su complejidad, lo que Mignolo (2005) denomina como “sistema-mundo moderno-colonial”. Dicho de otra forma, en la Pequeña África, en el centro de Río de Janeiro —en la *tierra* que ahora exhibe la violencia colonial—, el trabajo y el cuerpo están a la vista de todos, como piezas fundamentales del proyecto de fundación del mundo que quisieron inaugurar en el siglo XVI.

La *tierra* abierta de Valongo materializa la política de soterramiento del tiempo y supresión de las diferencias, que, a costa de miles de vidas y con el fin de mantener el buen funcionamiento del proyecto capitalista, marcó la fundación de lo que denominamos América Latina. La Pequeña África encarna la violencia vivida por todo un territorio fundado con base en la cosificación de las vidas y a la usurpación de la fuerza de trabajo de quienes, desde el inicio del proceso de colonización, fueron forzados a atravesar el Atlántico. De esta forma, Josefina Bakhita y los hallazgos de la Pequeña África no solo demuestran una vez más el genocidio que marcó la diáspora transatlántica en el territorio latinoamericano y dan cuerpo a la violencia fundante de América Latina. Su existencia contribuye de forma valiosa a la reconfiguración de nuestro territorio, al encarnar el *aquíahora* en que vivimos.

Mujer con ojos de cactus

Una mujer del interior de Oaxaca, México, pide que la fotografíen con dos flores de cactus de un color rosa intenso, colocadas en cada uno de sus ojos. Esta mujer, de la que solo vemos su rostro y cuyos ojos son las flores de cactus, está parada delante de una pared (aunque también podría ser el

suelo) de tierra, (casi) del color de su piel. El encuadre confunde a la mirada. ¿Está muerta? ¿Es otra Bakhita? No lo es. No está muerta ni bajo suelo. Ella vive y es parte de una comunidad afromexicana del interior de su país.

Chona formó parte de un proyecto de la fotógrafa mexicana Judith Romero, quien trabaja y vive en la ciudad de Oaxaca.⁹⁹ Un cuerpo-vivo, fotografiado en el interior mexicano, junto a los cuerpos-imágenes de Chichico Alkmim, fotografiados en el interior de Brasil, vistos en relación con el cuerpo-enterrado de Josefina Bakhita: todos son materia. Todas son mujeres que, aunque en tiempos y espacios diferentes, llevan el continente africano en sus cuerpos. Bajo la *tierra*, en la superficie del suelo y en las paredes, vistas desde la tríada que funde y teje el espacio geográfico latinoamericano, todas son materia con la cual nosotros, los ladinoamericanos, también nos formamos.

En América Latina, el territorio (vivo, aunque usurpado) es encarnado.¹⁰⁰ Muchas cosmogonías amerindias y afro tienen la siguiente idea como principio, más allá de la variada terminología: el territorio que habitan es indisociable de los cuerpos que portan. Aparentemente, la *tierra* es el significante que produce este vínculo. Como parte de la etimología de la palabra *territorio*, el vínculo reside en el hecho de que la *tierra* —que se mezcla a la idea misma del territorio— es un lugar de subsistencia, en que las formas de ser y los modos de vida no son ámbitos separados entre sí.

⁹⁹ En la imagen, Chona se colocó las flores de cactus en sus ojos en un acto que simbolizaba “florecer”, según la fotógrafa, palabra que también da nombre al trabajo realizado en Oaxaca, México, en 2022. El verdadero nombre de Chona es Enriqueta Concepción Urrutia Astilleros y tenía 83 años cuando se tomó la foto. La obra puede verse en el catálogo *Senderos de la memoria. Fotografía y comunidad*, organizado por el curador Abraham Nahón y publicado por el Instituto de Investigaciones en Humanidades (UABJO), en 2024. Otro título importante que contribuye a esta discusión es *La modernidad como laberinto: visiones y subversiones*, coordinado por Abraham Nahón et al., publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México, en 2021.

¹⁰⁰ Al respecto, Haesbaert (2021a) afirma: “Es importante decir que cuando ‘encarnamos’ el territorio no es porque lo concibamos antropomórficamente, a partir del carácter indisociable del cuerpo y la mente (o de la naturaleza y la cultura) de nuestro cuerpo individual, sino porque extendemos esta propiedad corpórea a todos los demás fenómenos geográficos o, si se quiere, a la ‘naturaleza’”.

Al hablar de lo que aprendió con “las señoras mayores” y con “sus viejos”, Nêgo Bispo, pensador quilombola afrobrasileño, cuenta lo que siempre escuchó: “La *tierra* no nos pertenecía, nosotros pertenecíamos a la *tierra*. No decíamos ‘esa *tierra* es mía’, sino ‘nosotros somos de esa *tierra*’” (A. B. Santos 2023b, 9; cursivas mías).

Las condiciones materiales de vida en América Latina desempeñan un rol importante en la producción del territorio (Porto-Gonçalves 2015). Y es con el cuerpo que el territorio se convierte efectivamente en aquello que se conquista (Zambrano 2008). En el campo teórico, más precisamente en los estudios geográficos, ha habido avances que reconocen una concepción del territorio como algo que se constituye más allá de la soberanía del Estado. Por ejemplo, Haesbaert propone relacionar esos avances con los límites, cada vez más evidentes, “a los que están sometidas las relaciones sociales de poder, en función de las transformaciones ambientales y de las denominadas fuerzas de la naturaleza” (2021a, 1). Esto es algo significativo para la lucha de las comunidades quilombolas y de los pueblos indígenas de América Latina, que buscan persistentemente garantizar la demarcación de sus tierras, centrándose en el trabajo que realizan para preservar y cuidar la vida en la selva y el bosque.¹⁰¹ Desde la perspectiva de la lucha que vemos desplegarse en el espacio geográfico latinoamericano, Tierra—el planeta que Latour (2020) también piensa como un territorio— y *tierra* son inseparables.¹⁰²

¹⁰¹ El levantamiento de MapBiomás, realizado entre 1985 y 2022, muestra que las tierras indígenas son las más preservadas del territorio brasileño. El estudio señala que “las tierras indígenas ocupan 13% del territorio nacional, pero contienen el 19% de toda la flora nativa del país. Asimismo, sólo 1% de la pérdida de flora nativa en las últimas tres décadas ha ocurrido en estas áreas” (MapBiomás 2023).

¹⁰² Entre los asuntos debatidos, existe una importante discusión respecto a la relación entre naturaleza y cultura, en que el supuesto binarismo, que tan bien ha servido al pensamiento occidental moderno, se constituye como una cuestión central para la concepción del mundo impuesta a América Latina. Los trabajos de Eduardo Viveiros de Castro, así como los de Bruno Latour, son referencias fundamentales. Entre estos, recomiendo revisar *A natureza em pessoa: sobre outras práticas de conhecimento* (Castro 2007) y *Onde aterrar? Como se orientar politicamente no Antropoceno* (Latour 2020).



Imagen 12. *Chona*, Oaxaca, México (2022). Fotografía de Judith Romero.

Gente-tierra

La imagen que nos introduce a la película *Dioses de México* (Dosantos 2021) es la de un agujero en el centro de la *tierra*. Un cráter volcánico, mejor dicho, ubicado en la Reserva de la Biósfera El Pinacate y Gran Desierto de Altar, en el estado de Sonora, México. Visto desde arriba, el cráter del volcán parece un ojo, “es el viento el que hace que las dunas creen figuras en los volcanes”, me explica el director. “Algo que encaja muy bien con el pensamiento de la película”, agrega. “Me interesa que lo observado también se convirtiera en aquel que observa”. Es a través de este ojo como entramos en la historia, como si solo fuera posible vivirla desde adentro.

Dentro de la *tierra* nos encontramos con varias personas, cuyos ojos se fijan insistentemente en los nuestros. Muchas veces están congeladas, como si estuvieran posando para una fotografía (la película es en blanco y negro). Están en lo alto de cerros, sobre caballos, rocas y vallas. Otras están metidas dentro de ríos o afuera de sus propias casas, mirándonos

como si estuvieran interrogándonos. Los gestos son mínimos: una mano que se mueve, un animal que pasa, el viento que sopla, a veces un ruido a lo lejos o algo alrededor que se mueve lentamente. A menudo no sabemos dónde está la frontera de la *tierra* y el cuerpo.

Mujer hombre niño animal *tierra* casa bosque río cuerpo, territorio e imagen, todo es materia (muy) viva en *Dioses de México*. El tiempo se expande y el espacio se curva desde el interior de la *tierra*. Desde allí se puede ver-sentir a las comunidades afromexicanas y a diversos pueblos indígenas. Las fiestas, las tradiciones, el mar, las plantaciones de agave, el maíz, la campana que convoca a algún encuentro, las salinas y el trabajo duro de los hombres limpiando la sal. En otro momento vemos cómo dibujan un círculo y una cruz en el suelo, también una serpiente moviéndose entre los pies de alguien. De vez en cuando la cámara nos hace mirar hacia arriba, fuera del ojo del volcán. En la película casi no se habla. Sí hay sonidos del bosque, de los animales y de respiración (a veces vemos pechos acelerados, como jadeando). Son los cuerpos de las personas que habitan las imágenes. Son múltiples las especies vivas, incluyendo al volcán, que ocupan el mismo espacio. No existe una separación posible, tampoco una fusión. Salimos del filme por donde ingresamos, de dentro del agujero y desde allí de vuelta al centro de la Tierra/*tierra*. Todo es parte del México que allí encontramos. Tal vez esta película sea América Latina entera.



Imagen 13. *Dioses de México* (Dosantos 2021).

La película fue realizada colectivamente, lo que explica los extensos créditos al final, que informan sobre diferentes fotógrafos y equipos de rodaje repartidos por los lugares donde se filmó. Mientras pasaban por la pantalla, me vino a la mente la imagen del palimpsesto, una idea que sirve para pensar el territorio, así como también el espacio.¹⁰³ La decisión sobre cómo dar vida a las imágenes también se tomó de forma colectiva, según el director. “Yo tenía el deseo de incluir a los personajes y en ellos plasmar las imágenes. Se conversaron, se discutieron, qué hacer, cómo hacerlo, de qué manera te sientas más representado tú, por qué y dónde filmar entonces para que tu retrato tenga más valor, no solo para ti, pero también en el tiempo”, señala Helmut Dosantos. *Dioses de México* no fue realizada con actores ni actrices profesionales, sino con personajes locales que, como afirma el director, “son conscientes, en todo momento, de la presencia de la cámara”.

En esta película existe una intención, un interés por la mirada de quienes nos ven. Lo percibo en la pantalla del cine antes de escucharlo en boca de su director. En el ojo del volcán del desierto mexicano, las personas que durante gran parte de la película ocupan el lugar de observadores saben que, desde una cámara, pueden ver y ser vistas. En este sentido, son imágenes que se acercan a los retratos de Chichico Alkmim: todos y todas, de la misma manera, nos observan con la misma fuerza, allí presentes.¹⁰⁴ Son cuerpos —vidas, en realidad— que insisten en ocupar el territorio que les pertenece. No tengo información sobre las sesiones fotográficas en que Chichico Alkmim realizó sus retratos en el interior de Brasil. Pero, a partir de la expresión de los cuerpos que están allí, así como por el poder de la imagen y el contexto del lugar que habitan, es posible vislumbrar la

¹⁰³ Aquí me apoyo de una conceptualización de Milton Santos, quien trata al paisaje como un palimpsesto: “memoria viva de un pasado, . . . compuesto por tiempos yuxtapuestos a los tiempos superpuestos” (2006, 69).

¹⁰⁴ La discusión acerca de la mirada oposicional (o mirada de oposición) propuesta por bell hooks (2020) es muy relevante para comprender las formas en que estos cuerpos se hacen presentes. En todo caso, aquí trato una mirada que, más que confrontar, potencia una forma de ser, estar y ocupar el espacio y el territorio latinoamericanos.

misma potencia contenida en el retrato de *Chona* y en el cuerpo-esqueleto de Bakhita.

Desde esta perspectiva, el cuerpo, que tiene al territorio como vínculo y a la imagen como recurso, es eminentemente político. Y me refiero al sentido más amplio del concepto de lo político, porque es la expresión de una vida entera marcada por la usurpación obstinada y por la exclusión. Es por esto que el cuerpo se pone en marcha, articulándose, en la medida de lo posible, con el poder que proviene de las carencias que también viven dentro de él. En las geografías del sur, este cuerpo-vida, que quizá también puede pensarse como un “cuerpo-ojo” —toda denominación queda corta—, no es víctima del sistema de producción de (in)visibilidades: es un agente dentro de la disputa. Él mismo, junto a otros que también viven del mismo deseo y de la misma voluntad de poder, se articula a favor de aquello que le interesa visibilizar.¹⁰⁵ Sin embargo, no debemos olvidar ni descuidarnos de la asimetría que estructura al sistema, que muchas veces se vuelve imbatible. Pero estos cuerpos, muchos de los cuales ya fueron tratados como propiedad de otros, están arraigados en el territorio que habitan y son conscientes del poder que detentan.

“Ya me transformé en imagen. Aunque me muera, me mirarán”. La frase fue pronunciada por Agostinho Muru, en la película *Já me transformei em imagem (Ma Ê Dami Xina)*, de Zezinho Yube (2008). La obra relata la historia del pueblo hunikui, en Brasil, y la frase del *pajé* se volvió célebre en el campo de los estudios audiovisuales.¹⁰⁶ Puede leerse como

¹⁰⁵ Esta reflexión se inspira en el trabajo de Silvia Federici, en particular de su libro *Ir más allá de la piel. Repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo* (2022). En esta obra, la autora elabora su concepto de “cuerpo político”, basado en los cuerpos de las mujeres y en las luchas feministas contemporáneas. Para Federici, el capitalismo genera un movimiento que implica opresión y revuelta. A la luz de las prácticas feministas, es en la potencia de los cuerpos donde la autora encuentra un camino para pensar las revueltas y la ocupación de las calles, para pensar la dimensión política de los cuerpos que luchan y se rebelan.

¹⁰⁶ N. del T.: para el escritor, lingüista y antropólogo Daniel Munduruku, hay bastantes coincidencias entre los términos chamán y *pajé*. A su juicio, el primero de ellos es una designación dada a los sabios espirituales de todo el mundo, lo que lo dota de cierto universalismo. Por su parte, *pajé* sería un término “doméstico, nacional,

una marca, en la escena brasileña, de la *incorporación de la imagen* como elemento primordial del proceso de contar historias sobre los mundos que los invasores intentaron hacer desaparecer.¹⁰⁷

La reivindicación a través de la imagen también debe ser pensada en relación con la experiencia afrodiaspórica en Brasil. Praia Formosa es el nombre de una de las estaciones del tranvía que atraviesa la Pequeña África, en Río de Janeiro. Desde mediados del siglo XIX, las obras de relleno de la zona del Cais do Valongo —o de soterramiento de los tiempos y vidas de las personas que escribieron la historia del comercio transatlántico en América Latina— hicieron que la playa y muchas memorias del lugar fueran borradas del mapa de la ciudad. Aquel nombre se convirtió en el título de la película, en la cual están Muanza y Kieza, y cuyo guion tiene como base la demolición de una antigua autopista, que ocurrió a principios del siglo XXI durante el proceso de remodelación de la ciudad.

La demolición de la histórica autopista elevada sirve como un acto simbólico que da inicio a la remoción de los escombros del colonialismo en el centro de la ciudad de Río de Janeiro. Como ya vimos, en *Praia Formosa* (De Simone 2024) reaparecen las Muanzas y las Kiezas que aún siguen vivas, buscando las líneas de fuga que les permitan hallar las historias y los tiempos soterrados. Al reunir la imagen, el territorio y el cuerpo, la película recoloca a Praia Formosa en el mapa de la ciudad, reafirmandola

nuestro, que cumple básicamente el mismo papel de dar voz a los conocedores de la tradición”. En este sentido, “el *pajé* es un puente entre el mundo espiritual y el material, un guardián de las prácticas espirituales . . . de las ancestralidades” (Munduruku 2024).

¹⁰⁷ “Creado en 1987, Vídeo nas Aldeias (VNA) es un proyecto pionero en el campo de la producción audiovisual indígena en Brasil. Desde un principio, el objetivo fue apoyar las luchas de los pueblos indígenas para fortalecer sus identidades, así como su patrimonio territorial y cultural, mediante recursos audiovisuales y la producción compartida junto a las comunidades con las que VNA trabaja. Surgió dentro de las actividades de la ONG Centro de Trabalho Indigenista, como un experimento realizado por Vincent Carelli junto a la comunidad Nambiquara. El hecho de filmarlos y dejarlos ver el material fue generando una movilización colectiva. Frente al potencial de esta herramienta, la experiencia fue llevada a otros grupos, lo que generó una serie de registros sobre cómo cada comunidad incorporó el video de una manera particular” (Lugar do Real: documentários e outros olhares 2008).

como emblema del epicentro de la violencia colonial. En el territorio latinoamericano estamos hechos de movimientos de *tierra* y excavaciones o, mejor dicho, de soterramientos y apariciones. Son acontecimientos *político-estéticos* que operan ininterrumpidamente y reconfiguran al territorio, produciendo el espacio geográfico latinoamericano.¹⁰⁸

Un *Huey Tzompantli* y muchos cráneos en la Ciudad de México. Un montón de cuerpos en el Cais do Valongo, en Río de Janeiro. No hay dudas del impacto y las transformaciones que el proceso de excavación ejerce sobre la escena política y el campo de las manifestaciones estéticas en el espacio geográfico latinoamericano. Así, mientras la *tierra* tiembla, me tomo de una idea de Paul B. Preciado para preguntarme si estamos asistiendo a lo que denomina “Dysphoria mundi”: “la resistencia de una gran parte de los cuerpos vivos del planeta a ser subalternizados . . . la resistencia del planeta vivo a ser reificado como mercancía capitalista”.¹⁰⁹ No hay territorio al margen de las relaciones de poder, de los intereses y los deseos de las personas que lo habitan. Si queremos pensar nuestros territorios como categorías que también producen el espacio que habitamos, entonces entenderemos que son los cruces históricos, políticos y

¹⁰⁸ Se puede pensar este proceso también a partir de la reactivación del debate sobre el cine negro en Brasil. Converge con el proceso de apertura de cuotas en las universidades públicas una política afirmativa que ha colocado a muchos jóvenes en la escena cinematográfica brasileña y ha activado la discusión sobre la representatividad de los negros en el campo audiovisual nacional. Vale destacar la relevancia de los trabajos de las investigadoras y curadoras Janaína Oliveira y Kênia Freitas, entre otros nombres. La gran fuerza política de los movimientos sociales, junto a la relevancia que ha ganado la discusión en el ámbito académico, ha creado otras posibilidades para el cine brasileño. El texto del cineasta Gabriel Martins (2025), en conversación con Tatiana Carvalho Costa, otra de las más importantes investigadoras del cine negro en Brasil, es bastante esclarecedor respecto al rol de las políticas públicas en la aparición de nuevos directores en el panorama cinematográfico brasileño.

¹⁰⁹ Preciado piensa que existe una “inadecuación política y estética de . . . [las] formas de subjetivación en relación con el régimen normativo de diferencia sexual y de género”, que produce “formas de vida que anuncian un nuevo régimen de saber y un nuevo orden político-visual desde el que pensar la transición planetaria”. A su juicio, estas formas de vida pueden dar lugar a “prácticas colectivas . . . capaces de elaborar y reducir el dolor epistémico”, atribuyéndoles esa capacidad al “arte, el activismo y la filosofía” (Preciado 2023, 22).

culturales —con las respectivas asimetrías de poderes y tiempos que en ellos coexisten— los que configuran lo que he venido llamando “espacio geográfico latinoamericano”.

Una sola película, y aquí vuelvo a mis interlocutores, nunca será toda América Latina. Pero, si colocamos en la misma mesa a *Praia Formosa*, *Dioses de México*, a la mujer de Oaxaca con ojos de cactus, los retratos tomados hace más de un siglo por Chichico Alkmim y al cuerpo-territorio de Bakhita que yace enmarcado en la *tierra* de un inmueble en el centro de Río de Janeiro, quizá tengamos una buena parte de lo que es el espacio que habitamos. Desde las geografías del sur, la poética de la dispersión nos permite ver-sentir este espacio, quizás dándonos la oportunidad de imaginarlo y de encarnarlo.

Pertenecer y desplazar

Un cuerpo que ve

Cuando lo visible es un instrumento de lucha, un cuerpo-ojo, ese con el que tanteas y sientes el mundo, se convierte en una línea de fuga. Por ejemplo, conozco a un poeta que habla del cuerpo como si fuera un mundo.

Como ya he señalado, dentro de lo que yo llamo mi cuerpo pasan varias calles atravesadas por otras innumerables calles, que se mueven todo el tiempo en busca de otras calles posibles, e incluso imposibles, que puedan nacer dentro de mi cuerpo como si fueran ríos, arroyos y riachuelos. No calles (ni avenidas ni callejones ni plazas) (Aleixo 2022c, 20).¹¹⁰

Pero ¿qué es este cuerpo formado por calles que se mueven como si fueran ríos?, ¿es un río realmente?, ¿o es un cuerpo-ojo bañado por los ríos?

Ando como ando porque me *tengo que balancear*, la cabeza levantada y los brazos sueltos, para no perder el equilibrio y terminar azotándome en el suelo. . . . Ver con un solo ojo hace que la ciudad, los autos y las personas que pasan aceleradas al frente mío se conviertan en una *mancha* (video)gráfica

¹¹⁰ El texto original dice: “Como já disse, dentro do que chamo de meu corpo passam várias ruas entrecortadas por outras incontáveis ruas que se movem todo o tempo em busca de outras possíveis e até impossíveis ruas que porventura nasçam dentro do meu corpo como se fossem rios, ribeirões, córregos, e não ruas (nem avenidas nem travessas nem praças)”.

compacta de imágenes aún más escurridizas de lo que ya son (Aleixo 2022c, 21; cursivas mías).¹¹¹

Es lo que parece: un cuerpo bañado por ríos que, con un solo ojo, ve (video)gráficas, o imágenes escurridizas en las calles de una ciudad. Se balancea —y así también escribe— para mantener su equilibrio. Cuando se tiene un solo ojo, es el balanceo el que da el ritmo.¹¹² Es esto lo que lo transforma en un cuerpo-ojo, o en un cuerpo que ve con (y a partir de) recursos que trascienden la facultad de la mirada.

Errázuriz y Díaz van más allá. Para ellas, deberíamos dejar de ver si es que quisiéramos oponernos “a los discursos normalizadores de la mirada, para desobedecer lo que te obligan a ver, para abrirse a la posibilidad . . . de otras imágenes que no contienen el placer visual que el capitalismo nos enseñó” (2018, 30). En *Ojos que no ven*, “un libro sobre los desvíos ópticos, los errores, las miradas nubladas y los ojos combativos a la luz” (Errázuriz y Díaz 2018, 30), las autoras parten desde la biología y los estudios de la visión para problematizar acerca de lo que denominan la “supremacía de lo visual” en el mundo contemporáneo. A partir de imágenes de personas ciegas en las calles de Santiago de Chile, ellas ofrecen lo que yo llamaría un “elogio a la mirada que recusa la evidencia”. Conscientes de la dimensión política (y estética) que rodea a todo lo que vemos, Errázuriz y Díaz cuestionan la mirada que domina (y encarcela) al espacio de la ciudad, en contraposición a lo que potencialmente nace de los ojos que no ven.

Quizá sea más exacto decir que el libro critica el principio de que el ojo, por ser el dispositivo privilegiado de la visión, funcionaría como un agujero que devuelve al mundo la imagen exacta de lo que le llega. ¡No es

¹¹¹ El texto original dice: “Ando como ando porque preciso gingar, a cabeça erguida e os braços soltos, para não perder o equilíbrio e acabar estatelado no chão. . . . Ver com um olho faz da cidade, dos carros e das pessoas que veloziam na minha frente uma mancha (vídeo)gráfica compacta de imagens ainda mais fugidias do que já são de fato. Nem sempre eu acho ruim que seja como é”.

¹¹² El poeta y artista multidisciplinar Ricardo Aleixo perdió la visión de su ojo derecho a los dieciocho años de edad. Su condición monocular, como él la llama, se ha convertido en un elemento central de su poética y de su obra artística.

así! Por su condición biológica, el ojo es un aparato complejo que opera a partir de memorias, que activa áreas biosensoriales del cerebro ligadas a las emociones, algo fundamental en el proceso de producción de imágenes. Con esto, Errázuriz y Díaz afirman que ser ciego no es indicativo de una incapacidad para producir imágenes (e imaginaciones). Antes que nada, las producimos porque imaginamos un hecho, independientemente de la condición de existencia de un ojo que ve.

En este caso, las manchas (video)gráficas que pasan por los ojos del poeta son imágenes (siempre y “más escurridizas de lo que ya son”) capaces de activar la producción de un mundo de otras imágenes. Por su parte, estas nos llegan mediante palabras y otras visualidades que, a través de caminos y formas diferentes, alcanzan nuestros muchos ojos, tanto los que ven como los que no. En el caso de Ricardo Aleixo, los ríos son las aguas que componen su cuerpo-ojo, que es su ambiente de memoria, deseos e intereses, un medio que le da el poder de ver el mundo desde diferentes dispositivos sensoriales.

Por esto, cuando se le pregunta sobre qué es un cuerpo negro —“como si yo tuviera la obligación de definir”—, él responde: “Voy a cambiar un concepto de la física por un poema que se me ocurre siempre cuando pienso en formas de *pensar-sentir* como un animal prendido fuego en plena encrucijada, en el medio del torbellino que es la ciudad” (Aleixo 2022c, 22-23; cursivas mías). Y así, sin saber aún lo que es un cuerpo, dice:

Um corpo negro é um corpo
 hipotético
 que emite
 (
 ou absorve
)
 radiação
 eletromagnética
 em todos os comprimentos
 de onda,
 de forma que: toda a radiação

incidente é completamente
 absorvida,
 e em todos os comprimentos de onda
 e em todas as direções
 a máxima radiação
 possível para a
 temperatura
 do corpo é
 emitida.¹¹³

La invención de América Latina implicó la compresión de la mirada (y de las radiaciones electromagnéticas que experimenta el cuerpo). “Reduzca lo que ve a lo que quepa en este mundo que estamos inaugurando”, decía cualquiera de los invasores que procuraban ocupar este territorio. “Que su ojo vea solo lo que puede ser visto” es otra de esas frases que sometía a un territorio entero al control de su mirada (y de su propio cuerpo). Se trataba de arrebatarle al ojo (y al cuerpo) su poder de imaginación. Un artilugio del poder cuyo efecto era provocar desimaginaciones. Una violencia producida en paralelo al proceso de descorporización. Actos colonizadores interdependientes. Hay que admitirlo, la maquinaria colonial actúa con astucia.

Sin embargo, el ojo es uno de los canales posibles de producción de sentidos e imaginaciones. La mirada tiene su propia dimensión política que estructura y organiza nuestras formas de ver el mundo, lo que explica los esfuerzos de los colonizadores por domesticarla. En otras palabras, no es directa la relación entre lo que el ojo ve y la mirada que se desprende de ese acto, sino que está cruzada por una dimensión político-estética fundante de nuestros modos de concebir y producir imágenes. La mirada, que ni siquiera depende de un ojo que ve, es histórica y cultural. Y, quizá también

¹¹³ N. del T.: una posible traducción del poema al español: Un cuerpo negro es un cuerpo / hipotético / que emite / (/ o absorbe /) / radiación / electromagnética / en todas las longitudes / de onda, / de forma que: toda radiación / incidente es completamente / absorbida, / y en todas las longitudes de onda / y en todas las direcciones / es emitida / la máxima radiación / posible para la / temperatura / del cuerpo.

sea importante decirlo, es circunstancial si consideramos que también puede sufrir alteraciones en el tiempo y el espacio en que se produce.¹¹⁴

La preservación del espacio-tiempo que se buscó colonizar dependía de las circunstancias y del éxito del binomio desimaginar/descorporificar, pues solo un cuerpo (y un ojo) al que le fue arrebatado el poder de la imaginación podría convertirse en un cuerpo desprovisto de (o, como mínimo, forzado a no usar) la potencia del *cuerpo-ojo*. La doble violencia habría sido una empresa totalmente exitosa si es que fuera posible contener las insurgencias de las memorias y las disrupciones —o las radiaciones electromagnéticas— vividas en el propio cuerpo. ¡No es así! Desde este punto de vista, el *cuerpo-ojo* es una línea de fuga, sobre todo porque logra resignificar dos de los instrumentos básicos de la estructura colonial.

Cuando es activado por los ríos que fluyen dentro de él, un cuerpo-ojo no porta necesariamente un ojo que ve, sino canales a través de los cuales percibe (y tal vez se maravilla con) el mundo que *siente-ve*. Cuando está afincado en un territorio (en nuestro ejemplo, un cuerpo negro en el torbellino de una ciudad latinoamericana), tiene más posibilidades de escapar de la proyección y el reflejo, que lo convertirían en un cuerpo inmune a las radiaciones. En el caso latinoamericano, por razones políticas, requerimos un *cuerpo-ojo* que *piensa-sienta*. Su existencia abre las posibilidades para una acción doble: una es rebatir la supremacía de lo visual, que otorga al ojo (que ve) la primacía de los sentidos; y otra, luchar contra la

¹¹⁴ La teoría de la autopoiesis, de Humberto Maturana y Francisco Varela (1995), me sirve de base para esta reflexión. Esta extensa investigación nos ayuda a pensar en cómo nuestra percepción del mundo no es solo biológica, sino también histórica y cultural. La reacción del cuerpo a las sensaciones —el manejo de las emociones que surgen de (y junto a) lo percibido— es parte de un movimiento autopoiético, en el que se inscriben nuestros cuerpos y el ambiente en el que vivimos. La aprehensión, el proceso de significación y los modos de representación, e inclusive la producción del lenguaje, son fenomenológicas y, por lo mismo, circunstanciales. Maturana y Varela entienden al observador y al “objeto” observado —el mundo y sus cosas— como seres que habitan el mismo plano espacio-temporal. Es la interacción entre estas dos instancias la que desencadena los cambios estructurales, lo que potencia las transformaciones (y las preservaciones) de las cosas y del mundo que vivimos, percibimos y sentimos.

contención de la mirada, viabilizando un *pensar-sentir* fuera del dominio de la mirada colonizadora.

A mi juicio, esto implica adoptar una postura política y estética. Es una especificidad de la lucha en el territorio latinoamericano. Es una forma potencial de activar y producir miradas abiertas a los entrecruzamientos y superposiciones, incluso de “explorar las ‘rajaduras entre los mundos’” (Anzaldúa 2021, 70), que permean el *aquíahora* que habitamos.¹¹⁵ Se trata también de la posibilidad de posicionarse frente al mundo de un modo tal que refute la ilusión de transparencia (o de evidencia). Un acto propio del cuerpo que absorbe y emite radiaciones electromagnéticas. Porque, al funcionar como réplicas de un “temblor”, son estas radiaciones las que accionan otras múltiples temporalidades, más allá de la que sostiene el tiempo presente del ojo que (no) ve. Asimismo, son estas temporalidades las que activan una serie de espacialidades, más allá de aquella en que se inscribe el cuerpo de quien (no) ve.

La imagen es un conflicto de tiempos, como dice Didi-Huberman (2012). Y es en este nudo en el que se encuentra el *cuerpo-ojo* cuando *siente-ve* o produce imágenes (e imaginaciones). No hay videncia en la mirada producida por un *cuerpo-ojo* que *piensa-siente*. En este caso, lo que existe es una apertura hacia la activación de mundos que puedan ofrecer perspectivas que vayan más allá de lo que las lógicas de consumo y del extractivismo desearían que fuese evidente y translúcido. Fuera del juicio de la mirada, pero con ella extendida sensorialmente por todo el cuerpo, lo que ocurre es el balanceo. Es en este vaivén del cuerpo-ojo donde los sentidos y las imaginaciones ganan materialidad.¹¹⁶

¹¹⁵ Para esta autora, “debemos ver a través de los agujeros de la realidad”. Esto puede pensarse como otra manera de buscar vías de escape al “dominio de la mirada colonizante” (Anzaldúa 2021, 70).

¹¹⁶ Al relacionar el espacio y el campo de visión, Rogoff desarrolla la idea de que en (y junto a) la “arena de la visualidad” se despliega la espacialidad. Dado que la imagen es algo que nos constituye, lo que la cultura visual puede llegar a producir es la dimensión multiespacial que experimentamos en el propio cuerpo. Para la autora, en el campo de lo visual es donde las subjetividades son escenificadas, cuestión fundamental para la reconfiguración de la geografía que habitamos (Rogoff 2000).

Entramos por diferentes canales a Zinacantán, de Xun Pérez. La película del cineasta tsotsil —cuyo *cuerpo-ojo* se activó antes, cuando negoció su posición como cineasta junto a su familia y su comunidad— es fundamental para comprender la complejidad de lo que *vemos-sentimos* en el mundo (y en las imágenes) que nos presenta. Envueltos casi todo el tiempo por una bruma sonora, en *Vaychiletik* (“sueños”, en tsotsil) la música no es solo una de las protagonistas de la historia contada, sino que materializa, en todo momento, el universo multisensorial que estructura la geografía del pueblo maya, ubicado en el interior de Chiapas.



Imagen 14 y 15. *Vaychiletik* (Pérez 2021).

El sonido de los pies que golpean el suelo en pleno ritual de danza. El tambor en las manos de un hombre que enseña a un niño cómo tocarlo. El azadón moviendo la *tierra*. El chirrido de un camión que pasa al fondo, mientras se escucha una conversación íntima de la pareja protagonista de la película. Están todos al mismo tiempo y en el mismo lugar. En la trama de las imágenes creadas por Xun Pérez, no es extraño que los detalles de los cuerpos de las personas se muestren en primer plano. Son los pliegues de la piel los que nos permiten ver los dobleces del tiempo inscritos en el *aquíahora* de Zinacantán. Y la historia que cuenta la película, que en principio era la del padre del director y su relación con las tradiciones religiosas de aquel pueblo maya, también se expande.

En *Vaychiletik* se tiene acceso, sobre todo, a los efectos e implicancias de la dimensión político-religiosa sobre la vida cotidiana de una familia en aquel lugar. Mientras la película escenifica un paisaje que nos invita al silencio, percibimos que no existe una jerarquía entre los muchos mundos (y sentidos) materializados en el espacio-tiempo que habitamos en *Vaychiletik*. De esta manera, el cuerpo-ojo de Xun Pérez convierte a Zinacantán en una pieza fundamental del espacio geográfico latinoamericano: existe junto a (y a partir de) las relaciones multisensoriales entrecruzadas en los múltiples tiempos y espacios que urden su geografía.

En el ojo del volcán

No tan lejos de Zinacantán, me encontré frente a un rectángulo que enmarcaba a mi interlocutor, un cineasta zoque. Estaba en el espacio doméstico de una casa en el interior de Chiapas. Era un encuentro *online* y la pantalla de mi computador me presentaba lo desconocido. Sin embargo, toda imagen es una yuxtaposición de diferentes tiempos y espacios que inevitablemente configuran —materializan— diferentes posiciones, lugares y experiencias. La imagen que estaba viendo encerraba pasados, presentes y futuros. Tal como cualquier otra, se había formado en el intervalo entre los restos que experimentamos dentro de nosotros mismos y las huellas que fuimos encontrando en el suelo que pisamos. Habitamos un espacio

intermedio entre lo visible y lo imaginado. Todo depende del contexto, de cómo somos afectados y de las maneras que escogemos para organizar los vestigios que marcan nuestro presente.

En esta conversación con Saúl Kak, la pantalla de mi computador me lanzó hacia dentro de una casa en el sur de México, casi en Guatemala o, mejor dicho, hacia un lugar que antes fue Guatemala. Esto me puso en contacto no solo con la historia que narró mi interlocutor, sino también, y de forma manifiesta, con las disputas territoriales que habían tenido lugar en esta región. Además, esa imagen me explicitó la distancia física y simbólica entre la región de Nuevo Esquipulas Guayabal, donde estaba Saúl Kak, y la ciudad colonial de San Cristóbal de las Casas, donde yo me encontraba. También mostraba mi distancia respecto al centro del país, donde un día había estado discutiendo acerca de cuestiones relacionadas con las instituciones y el arte producido en los márgenes del poder.¹¹⁷

“Para saber hay que imaginarse”, dice Didi-Huberman (2012, 17). A su juicio, saber y ver están directamente implicados. Hay que imaginar(se) para conocer, sea lo inimaginable o sobre nosotros mismos.¹¹⁸ La conversación con Saúl Kak, que también nos habla de estas interconexiones, giró en torno al camino que tuvo que transitar para reconocerse como artista visual. Yo ya me había presentado por correo electrónico y mi ejercicio, desde mi lugar de escucha —gobernada por los sentidos accionados por

¹¹⁷ En noviembre de 2022, fui invitado a un encuentro en la Ciudad de México, por un grupo de artistas que había conocido durante un trabajo etnográfico en el estado de Chiapas. Un conversatorio, decía la invitación, titulado “Aquí estamos, ¿nos escuchan? Resonancias de artistas mayas y zoques”. Esta pregunta-título, una provocación dirigida hacia los curadores y los directores de los museos más importantes de la Ciudad de México, provenía de la Galería MUY, un espacio expositivo y un colectivo de artistas, con sede en la ciudad de San Cristóbal de las Casas. El encuentro fue organizado por y para los propios artistas de los *pueblos* originarios de aquella región de México.

¹¹⁸ El libro trata sobre cuatro fotografías enterradas en Auschwitz, vestigios de un contexto de genocidio, horror y violencia. Estos registros salieron a la luz cuando se realizaron excavaciones alrededor de los crematorios. Dejadas allí por los oficiales del Sonderkommando, son imágenes de lo inimaginable. Como dice el autor del libro, “son botellas [lanzadas] a la tierra”, que nos muestran una parte importante de la historia del horror en el mundo (Didi-Huberman 2012, 19).

la imagen en la pantalla de mi computador—, consistía en recolectar pistas. No todo lo que veía me era completamente desconocido. Junto con detectar algo de mi propia historia en su relato, ya había visto sus cuadros, así como también una de sus películas.

Ecos del volcán (Kak y Fairbanks 2019) es uno de aquellos filmes. Allí está Nuevo Esquipulas Guayabal, lugar donde vive Kak y al que emigraron algunas personas, incluidos sus padres, desplazadas por la erupción del volcán Chichonal, en 1982.¹¹⁹ En la película, el altavoz es el gran protagonista, que anuncia la compra de fierro viejo, la venta de gas y la reproducción de algunos discursos de políticos locales de cara a las elecciones municipales. Kak me dice que, durante mucho tiempo, en Nueva Esquipulas Guayabal solo recibían noticias de Tabasco y de otras regiones vecinas. Que no había noticias locales. Me cuenta que más tarde, cuando se fue a vivir al Estado de México y necesitaba hablar con sus padres, los altavoces del pueblo anunciaban su llamada. Es decir, aquel medio era la forma de comunicarse de la comunidad.



Imagen 16. *Ecos del volcán* (Kak y Fairbanks 2019).

¹¹⁹ El 28 de marzo de 1982, entró en erupción el volcán Chichonal, el primer gran evento de esta naturaleza en su historia y también parte de una serie de erupciones ocurridas durante el mismo año. Los daños fueron cuantiosos en términos sociales, geográficos y económicos. Hubo 2 300 fallecidos aproximadamente, así como miles de personas desplazadas.

Quizá esto explique que el sonido sea una parte constitutiva de la trama de *Ecos del volcán*. Kak dirige la película, pero también actúa en ella, entrevista a los niños que, mirando a la cámara, relatan las historias que les contaron acerca de la erupción del volcán. A nosotros, los espectadores, nos cabe *ver-sentir-oír* a los niños y a los altavoces, todo al mismo tiempo. Y entre los ruidos de uno y otro lado, lo que realmente escuchamos es el resonar de los ecos del Chichonal. Esta película nos lleva de vuelta al cráter de un volcán en México, esta vez localizado en el sur del país, en “Los Altos de Chiapas”, como llaman a esta región. Lo que ocurre en el ojo de este volcán son múltiples sentidos activando los cuerpos que narran y escuchan las historias de un (micro)territorio nacido de la necesidad de desplazamiento.

Otra película, *Pobo tzu* (Ximena y Gómez 2022), asume el reto, en palabras de su directora, de traducir en imágenes la cosmogonía zoque, vinculándola a un acontecimiento histórico: la misma erupción del volcán Chichonal, que sepultó al poblado zoque de Esquipulas Guayabal. “Mi ombligo te habita, uno soy en ti”, es la frase que da inicio al filme. Es dicha por Trinidad, su personaje principal, que nació exactamente el mismo día de la erupción del volcán. La película comienza desde un problema “personal”: desde la erupción, Trinidad busca su ombligo, que debe estar enterrado junto a las ruinas que dejó la lava.

Desenterrar o no a Esquipulas Guayabal es un dilema: podrían permitirle a Trinidad reestablecer su vínculo con el territorio al que pertenece, a riesgo de despertar y traer de vuelta a las fuerzas que sepultaron al pueblo. La relación con la *tierra*, activada una vez más por las imágenes que vemos, es lo que pone en marcha la narrativa de *Pobo tzu* (‘noche blanca’ en zoque). La *tierra* es el elemento que crea el vínculo —un signo de pertenencia— que también moviliza a Trinidad. Esquipulas Guayabal fue tragado por el volcán y Trinidad excava con la intención de encontrarse, o de sentirse perteneciendo. Mientras cava, reelabora los recuerdos que lo hacen ser quien es hoy.

A diferencia de Trinidad, Saúl Kak nació después de la erupción del Chichonal, lo que no le evita sentir que su ombligo está enterrado junto a los restos que dejó el volcán. “Mis padres siempre me dijeron que vengo de

un lugar que fue tragado por un volcán”, relata. Es decir, *Nuevo Esquipulas Guayabal*, el *pueblo* de Saúl Kak, nació de lo que se tragó el volcán. Fue fundado a la medida de la necesidad de desplazarse, pues escapar de la lava era una condición para sobrevivir.

Además, me cuenta que, cuando era niño, él no entendía lo que le decían. ¿Qué significaba ser zoque? No encontraba nada en los libros de la escuela ni en la biblioteca pública, tampoco en ningún otro lugar. “Nadie ni nada me podía explicar y demostrar qué era ese rasgo”, advierte. “¿Qué podía significar el venir de un tiempo que ya no existe más, considerando que ni siquiera tenía un registro visual que me ayudara a reconstruir mis huellas?”, se preguntaba. Cuando escucho a Saúl Kak, me quedo pensando en que *Nuevo Esquipulas Guayabal*, tal como muchas otras partes del territorio latinoamericano, es un lugar que contiene soterramientos. Yo me pregunto: ¿el mundo zoque o Esquipulas de Guayabal? ¿Qué fue lo que se tragó el volcán? ¿No fue también, de alguna manera, la memoria y la identidad de mi interlocutor?

El ombligo y los desplazamientos

En esta parte de su relato yo *veía-sentía* el esfuerzo que estaba haciendo para apropiarse del territorio (y del cuerpo) que le habían dicho que era suyo. Este artista, como muchos otros con los que también conversé, lleva bastante tiempo intentando darse la oportunidad no solo de encontrarse y conocerse, sino también de verse y de hacerse notar. *Nuevo Esquipulas Guayabal* es hoy un lugar de pertenencia para Saúl Kak, allí creció y es donde continúa viviendo. Sin embargo, si es que Trinidad, la protagonista de *Poboztzu*, tuviera que excavar el suelo para encontrar su ombligo, a Saúl Kak solo le cabría unírsele. Es decir, en un territorio usurpado (en esas geografías del sur), excavar —sea cual sea la manera— parece constituirse como una forma de vida arraigada en el proceso de construcción de identidades.

Pues vean, encima me cuenta Saúl Kak que, para encontrar rastros de los zoques, parte de su excavación consistió en visitar el Museo de Antropología de la Ciudad de México, donde, me dice:

Me encontré con una serpiente enroscada, me asombré y me pregunté: ¿cómo hicieron nuestros antepasados para levantar esta piedra? En esta búsqueda, después de haber visitado yacimientos arqueológicos en mi país, Palenque, por ejemplo, y de *haber tocado las piedras* que me remontaban a la época de mis antepasados, comprendí que yo mismo tendría que crear lo que buscaba, *para ver lo que ahora veo* (cursivas mías).

Saúl Kak se pregunta: “Si los zoques hacían arte sin toda la tecnología de que dispongo, ¿por qué no puedo hacerlo yo mismo y mostrar a los demás lo que nunca vi en ninguna parte?”. Para saber, sigo pensando mientras lo escucho hablar, es necesario imaginarse a uno mismo.

Con su cuerpo-ojo activado, Saúl Kak parece descubrir (y saber) que su ombligo está tanto en el mundo zoque, al cual se ve perteneciendo, como en Esquipulas Guayabal, un lugar que nunca conoció, y en Nuevo Esquipulas Guayabal, un lugar que tuvo que fundar. Al compartir y escuchar los ecos de lo que vive hoy —del volcán que se tragó lo que nunca conoció, pero que también lo llevó a lo que es hoy—, este cineasta zoque accede tanto a su lugar de pertenencia como a su necesidad de desplazamiento. Excava en su memoria produciendo sonidos e imágenes en torno al volcán que sepultó lo que solo llegó a conocer al tocar las piedras en los sitios arqueológicos que visitó. De alguna manera, al vivir las liminalidades que cruzan el territorio que habita, Kak hace del par pertenencia/desplazamiento el eje de su proceso de construcción identitaria.

En este punto, vale la pena hacer un paréntesis y volver al poeta Ricardo Aleixo. En 2019, en una entrevista dada a una publicación literaria brasileña, señaló: “Cuanto más te falta *tierra*, más intentas *excavar hacia lo alto*, donde las puntas están sueltas”. A partir de esta imagen, quizá podría pensarse a la *tierra* que le falta al poeta como algo cercano a lo que también moviliza a Trinidad y a Saúl Kak. Aleixo vive hoy en un lugar que llama las “Tierras Altas de Campo Alegre”, que se ubica en las afueras de Belo Horizonte, en el estado de Minas Gerais.

Para Aleixo, Campo Alegre es su “territoria”. Utiliza el término en femenino, porque aquel es “su mejor lugar en el mundo” (2022c, 12). El *lugar-madre* que lo acoge, deduzco. Le pregunto el motivo y me dice: “Yo

no nací aquí, he pasado por varias otras partes de la ciudad, pero fue en algún lugar de la *tierra* de esta casa donde mi madre decidió enterrar mi ombligo”. El ombligo, los desplazamientos, las pertenencias y las excavaciones. Excavar hacia lo alto desde la *tierra* que falta, eso parece ser lo que conecta al cineasta zoque de “Los Altos de Chiapas” con el poeta afrobrasileño de las “Tierras Altas de Campo Alegre”. Mientras Trinidad excava el suelo en busca de su ombligo, Kak y Aleixo excavan el aire, manteniéndose anclados a un territorio que les pertenece. Y es así como ellos, entre la búsqueda de su pertenencia y las experiencias de desplazamiento, se narran a sí mismos, pero también a los otros, quiénes son.

Hay otro ejemplo que puede ayudarnos a entender la complejidad de esta trama como parte de lo que es constitutivo de las geografías del sur. Desde la perspectiva de una cámara vemos a una mujer, de espaldas, que tiene al frente suyo la inmensidad de un río, que bien podría ser un mar. Está a bordo de un barco. La seguimos. Todo lo que vemos-sentimos es el horizonte distante hacia el que se dirige. Son los tres primeros minutos de *Para ter onde ir* (2016), película de Jorane Castro, realizada en la Amazonia brasileña. Eva, la mujer que observamos, tiene al río de la ciudad de Belém, en el estado de Pará, como su lugar de trabajo. Tras el fin de su jornada laboral va a encontrarse con dos amigas. Juntas, las tres emprenden un viaje que cruzará una parte de la selva de Brasil.

El desplazamiento también es fundamental en la historia de estas tres mujeres, que buscan aquello que (o a quien) les provoque un sentido de pertenencia: el hijo de Eva, la pareja de Keithylennye y el gran deseo de Melina, conocer una isla que solo aparece una vez al año, durante la época seca. Melina y sus amigas intentan entender una carta náutica, pero antes deben atravesar la región paraense de la Amazonia brasileña. Debido a un accidente automovilístico, se ven obligadas a pasar la noche en una aldea indígena en medio de la selva. Es allí donde cada una se enfrenta con eso que la identifica, y también debe enfrentar sus miedos, intereses y deseos.

Las tres tienen una relación muy estrecha con el agua: un lugar de trabajo para una, un hogar para otra (Keithylennye vive en una casa de palafitos en Belém). Para Melina es el lugar donde el deseo se hace realidad. El agua es el suelo que las sustenta y es en una búsqueda de sí mismas

que se dirigen hacia el mar. Al llegar, Eva y Keithylennye se dan cuenta de que, antes que su hijo o que su pareja, es la isla —o el interior de ellas mismas— el lugar al que deben ir. La película termina con las tres mujeres corriendo hacia el mar, decididas a llegar a la isla que puede estar (o quizá no) justo adelante.



Imagen 17. *Para ter onde ir* (Castro 2016).

En el recorrido, el río es el camino y el mar su destino, o su punto de partida, si queremos verlo desde otra perspectiva. Si la tierra es el signo de pertenencia en *Pobo tzu*, en *Para ter onde ir* es el agua la que nos remite al desplazamiento. Sin embargo, en ambos casos, pertenecer y desplazar(se) son los hilos, contiguos, que tejen una misma trama: construir identidades en el territorio usurpado. Es una construcción que requiere trabajo, pues la identidad, tal como la entiende Gloria Anzaldúa, es relacional.¹²⁰

En un territorio usurpado, este juego de relaciones, que también sucede mientras la *tierra* tiembla, es una condición de vida. Las camadas de tiempos y de poderes —soterrados y vivos— nos movilizan y nos hacen ser quienes somos. Constituyen nuestra identidad, que depende

¹²⁰ “Quiénes y qué somos depende de aquellxs que nos rodean, una mezcla de nuestras interacciones con nuestros *alrededores*/entornos, con nuevas y viejas narrativas. La identidad tiene múltiples capas, extendiéndose hacia todos lados, desde el pasado al presente, vertical y horizontalmente, cronológica y espacialmente” (Anzaldúa 2021, 114; cursivas de la autora).

inexorablemente de las interacciones que entablamos con las cosas y las personas que nos rodean. En este sentido, la identidad, de manera particular en las geografías del sur, es un proceso que requiere movimientos de excavación, orientados tanto al reconocimiento de uno mismo como a las condiciones de sostenibilidad de un llegar-a-ser.¹²¹

La dimensión política del proceso de construcción de identidades

Quizá el desafío esté, una vez más, en poder experimentar las liminalidades, o “habitar en las liminalidades”, como sugiere Anzaldúa (2021, 116). Sin embargo, este es un recorrido que activa dinámicas complejas que involucran cuestiones relacionadas con las formas en que opera el poder colonial y el sistema de producción de (in)visibilidades. En América Latina, el proceso de desterritorialización ha provocado rupturas traumáticas, cortando los vínculos entre las personas, sus historias y sus cosas que tejen las interacciones que la vuelven Abya-América-Yala-Ladina. En este caso, el problema de la identidad es un asunto fundamental. Es importante estar atento, en estado de alerta, a las formas en que opera el sistema colonial-capitalístico de producción de (in)visibilidades que continúa activo, agazapado detrás de diversas apariencias.¹²²

¹²¹ Para pensar lo “latino”, Anzaldúa parte desde la perspectiva de una subjetividad estructurada por lo que llama “choque de culturas”, lo que implica que tengamos que “explorar las rajaduras del mundo”. Para esta autora, esto significa acoger “un tercer punto de vista, una perspectiva desde las grietas y una forma de reconfigurarnos a nosotrxs mismxs como sujetos fuera de las oposiciones binarias, fuera de las relaciones dominantes existentes” (Anzaldúa 2021, 124). Otra reflexión importante, que piensa el problema de la identidad a partir de los conflictos generados por la experiencia afrodiaspórica y las religiones de matriz africana en Brasil, puede encontrarse en Simas y Rufino (2018, 54-55): “La identidad, como el terreiro, no puede ser comprendida dentro de los límites de una determinada reivindicación identitaria que la vuelva absoluta en términos étnicos”.

¹²² La consideración de Denise Ferreira da Silva (2022, 15) sobre las formas de hacer política en la actualidad reafirman lo que intento plantear: “Si las fuerzas represivas siempre son movilizadas de forma eficaz e inmediata contra las revueltas negras e

En el trayecto de Saúl Kak, así como también en el caso de Ricardo Aleixo, hay una intención política, en el sentido más estricto de la palabra, que vale la pena atender. La *tierra* que les falta está directamente vinculada con la violencia que provocan los esfuerzos por enterrar a grupos completos, sean los zoques en México o la población afrobrasileña. Tanto en su trayectoria personal como en las obras que produce, el artista zoque es contundente al señalar el problema que lo moviliza: “quiero mostrar lo que para mí nunca puede ser visto”.¹²³

Aunque discuta este problema desde otra perspectiva, Ricardo Aleixo presenta de diversas maneras la dimensión política que también lo afecta.¹²⁴ Por ejemplo, escribe lo siguiente en su *Diário de encruza* (Aleixo 2022b, 10):

Eu penso negro, torto,
esquerdo. Escrevo
do mesmo jeito, e é
assim, também, que vivo.
Na encruzilhada. No meio
do redemunho. Negro.
Torto. Esquerdo. Vivo.¹²⁵

indígenas, es evidente que la colonialidad (como forma de gobierno que utiliza la violencia total y letal) continúa operativa dentro del/como el Estado-Nación, tanto en las antiguas colonias como en las grandes ciudades imperiales”.

¹²³ Respecto al trabajo de Saúl Kak, la idea de “dar a ver” atraviesa tanto sus pinturas como su filmografía. Es importante recalcar que, en la conversación con este artista, él hizo hincapié en la diferencia entre ser zoque y ser de otra etnia en el contexto mexicano. Este es un problema central para las personas que cargan en sus cuerpos las marcas del soterramiento del tiempo y del espacio. Asimismo, esto hace que sus expresiones artísticas adquieran una dimensión política superlativa dentro del proceso de producción de las visualidades que su obra evoca.

¹²⁴ Su idea de “autoría negra”, derivada de la dinámica afrodiaspórica brasileña, presupone el desplazamiento. También es relacional, pues está arraigada en las *muchas-personas* que afirma ser. En *Extraquadro*, Aleixo (2021, 63) dice: “mesmo quando / só eu só / ando / em bando” (incluso cuando / solo soy solo / ando / con la banda).

¹²⁵ N. del T.: una posible traducción del poema al español: “Pienso negro, torcido / zurdo. Escribo / de la misma forma, y es / así como también vivo. / En la encrucijada. En medio / del torbellino. Negro. / Torcido. Zurdo. Vivo”.

Mis dos interlocutores actúan exactamente contra la arquitectura del poder colonial y el sistema que pretendía volverlos invisibles. Desde mi punto de vista, al excavar el aire, ellos están reimaginando la *tierra*, o el territorio que también les ofrece un lugar de pertenencia. Sus acciones son acontecimientos político-estéticos fundamentales para la lucha que se libra en el espacio geográfico latinoamericano.¹²⁶

Mediante la poética de la dispersión, al relacionar esos acontecimientos político-estéticos, podemos mostrar que, para seguir adelante en el espacio geográfico latinoamericano, se necesita excavar el suelo y el aire. Mientras la *tierra*, el cuerpo y la memoria son retorcidos y reconceptualizados, Kak, Aleixo y Castro producen reimaginaciones, en oposición a las lógicas de la geografía del poder colonial. En la vida, en la poesía o en la pantalla del cine, ellos ocupan el mismo espacio. A partir de vestigios, huellas de las materialidades de la *tierra* y de las insurgencias de la memoria, buscan tejer subjetividades en la *tierra* —en el territorio— que les pertenece.

La contigüidad que se nota en el binomio pertenecer/desplazar(se) muestra que, en un territorio usurpado, la lucha se da desde (y mediante) muchos cruces, de carácter político, estético, cultural y subjetivo. Son muchas las cosmogonías y, en consecuencia, muchos los saberes y epistemes que habitan este territorio. En definitiva, las identidades son múltiples, al igual que las maneras posibles de abordar los problemas que la política del soterramiento y el sistema de producción de (in)visibilidades suscitan en las personas que sufren directamente el impacto de la violencia perpetrada contra el territorio que hoy habitan. De todos modos, el binomio pertenencia/desplazamiento, surgido en la dinámica de las liminalidades políticas y subjetivas, carga potencialmente consigo el deseo de vincularse y la fuerza de las relaciones. En el espacio geográfico latinoamericano, la contigüidad puede generar un movimiento crucial para el proceso de reterritorialización.

¹²⁶ En conversaciones, Ricardo Aleixo siempre me indica que la disputa se produce mediante la apropiación de tecnologías como la escucha, la voz, la palabra escrita y la imagen, entre muchas otras. “El lenguaje es un fenómeno estético-político”, dice.

Excavar la tierra

¿Dónde está el ombligo del mundo?

¿Puede mi ombligo ser también el ombligo del mundo, sin que eso implique apoderarme del mundo del otro? No. Esta es la única respuesta posible, si tenemos en cuenta a la geografía del poder colonial y a toda la estructura montada en torno a los puntos cardinales escogidos para definir su forma de territorializar. El mundo colonial-moderno-capitalístico fue construido con (y desde) los binarismos y las fragmentaciones. Producir lo disperso fue una estrategia de poder para estructurar un determinado tipo de mundo que, en muchos sentidos, todavía encuentra fuentes de legitimidad para seguir sumergiendo y soterrando.

Sin embargo, esta es solo una forma de ver el mundo. Muchas otras cosmogonías —amerindias y africanas, por citar algunas— que también tejen el espacio geográfico latinoamericano, desafían el dominio de la mirada colonizadora, en la medida en que apuntan a la dinámica de la relación. Por ejemplo, para los baniwa del noroeste de la Amazonia, *nhe-engatu* es la lengua que se habla en el ombligo del mundo, por mucho que se trate de una ramificación del tupi antiguo surgida en el siglo XIX. En la percepción de los baniwa, “el universo no está aislado de otros mundos, estamos siempre en conexión”. En un relato autoetnográfico de la antropóloga Francy Baniwa —realizado en conversación con su padre, Francisco Baniwa—, aprendemos que lo grande (“el macrocosmos de la teoría de la relatividad”) y lo pequeño (“el microcosmos de la teoría cuántica”) están

conectados (Baniwa y Baniwa 2023, 28). Los mundos coexisten, así como también los ombligos.¹²⁷

En la Amazonia brasileña, doña Lausminda es un ejemplo de cuán fundamental es la forma baniwa de ver el mundo cuando se trata de luchar por (y en) el territorio usurpado. Gracias a documentos del siglo XIX, relatos orales transmitidos de generación en generación, y el apoyo de la alianza con el pueblo indígena Munduruku, ella logró que los mundos cohabitaran, al probar en la justicia la existencia de 101 familias residentes en la comunidad Beiradeira de Montanha e Mangabal. En un principio, la disputa, centrada en la construcción de centrales hidroeléctricas en la región, fue contra un *grileiro*, un propietario fraudulento del suelo que decía ser dueño de más de un millón de hectáreas de la zona.¹²⁸ Gracias a sus pruebas —“un universo de dimensiones materiales y simbólicas”, como señala Maurício Torres, geógrafo de la Universidad Federal de Pará—, la comunidad Beiradeira de Montanha e Mangabal consiguió, en 2006, que

¹²⁷ La discusión sobre el pluriverso ha adquirido importantes perspectivas para el contexto latinoamericano. Por ello sería imposible reducir la cuestión a una sola nota al pie de página. Se están haciendo esfuerzos para encontrar maneras de garantizar que las coexistencias no se devoren. El “buen vivir” juega un papel central en este debate. Ver A. Acosta, *O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos* (São Paulo: Autonomia Literária, Elefante, 2016). También contribuyen a la discusión: B. Latour, “Un intento de ‘Manifiesto compositonista’”, *Nueva historia literaria* 41 (2010): 471-490. <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/120-NLH-finalpdf.pdf>; B. Latour, “No hay mundo común: hay que componerlo”, *Politica da sensibilidade* (blog), 2011. <https://politicadasensibilidade.wordpress.com/2017/01/16/nao-ha-mundo-comum-e-preciso-compo-lo-bruno-latour/>; D. Haraway, “El reparto del sufrimiento: relaciones instrumentales entre los animales de laboratorio y su gente”, *Anthropological Horizons* 17, núm. 35 (2011): 27-64. <https://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832011000100002>. Cómo convivir “en el conflicto” me parece una cuestión central. En esta línea, Marisol de la Cadena realizó la siguiente intervención en el encuentro Ecología del Conocimiento, organizado en el Museu de Amanhã, en Río de Janeiro: “Muchas veces el concepto de pluriverso parece llegar para intentar solucionar el problema, cuando nuestra cuestión en América Latina es pensar el hecho de que la pluralidad es el punto de partida. Nuestro problema es cómo encontrar formas de convivir en el conflicto”.

¹²⁸ Según el Diccionario Michaelis, *grileiro* es “un individuo que, mediante títulos de propiedad falsos, pretende apoderarse de terras ajenas” (Michaelis, s.f.).

los tribunales brasileños prohibieran la posesión del suelo a cualquiera que no fuera miembro de las familias que allí vivían (Torres 2024).

La lucha por el territorio fue larga. Finalmente, en 2016, el proyecto de construcción de las hidroeléctricas fue archivado. Cabe destacar que entre las numerosas pruebas se encontraba un árbol que había acompañado a doña Lausminda desde que era joven, pues era el lugar elegido para sus citas románticas. Aquel árbol del caucho¹²⁹ siempre estuvo en el lugar donde doña Lausminda vivió. Ahí estaba su ombligo, podríamos pensar. Y en este caso, ese árbol fue uno de los sujetos centrales en la querella que doña Lausminda interpuso contra la construcción de las megahidroeléctricas en el río Tapajós.¹³⁰ El mundo de las represas continúa sumergiendo las vidas y las cosas de las personas. Y fue este mundo el que chocó contra

¹²⁹ N. del T.: se refiere al *Hevea brasiliensis*, comunmente conocido como árbol del caucho, seringueira, jacio del Orinoco o shiringa. La extracción del látex, una emulsión lechosa de la savia del árbol, fue un *commodity* fundamental para el desarrollo de la economía extractiva de la región amazónica durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras dos décadas del siglo XX, hasta que las plantaciones británicas en el sudeste asiático y en el África subsahariana tuvieron mejores rendimientos y terminaron por romper el monopolio amazónico de la producción de esta materia prima. La “fiebre del caucho” explica, en buena medida, el desarrollo urbanístico de localidades como Manaus, Belém, Iquitos y Río Branco, entre otras, así como también conflictos armados internacionales, como la Guerra del Acre.

¹³⁰ Doña Lausminda ha sido una “importante referente y líder de Montanha e Mangabal, un territorio tradicionalmente ocupado, que se extiende por cerca de 60 kilómetros a lo largo del margen izquierdo del Alto Tapajós”. El Ministerio Público Federal participó en la disputa en defensa de los ribereños y, mediante los recuerdos de doña Lausminda, transmitidos oralmente de generación en generación, fue posible llegar a un documento, el *Título de Posesión a favor de un cauchero*, expedido en 1892. La larga disputa llevó a doña Lausminda hasta el Congreso Nacional. Finalmente, en 2013, el territorio de los Beiradeiros de Alto Tapajós fue “reconocido como Proyecto de Asentamiento Agroextractivista Montanha-Mangabal”. La lucha contó con una “inesperada alianza con el pueblo Indígena Munduruku, con quienes los Beiradeiros, hasta dos generaciones atrás, habían estado en guerra por el territorio”. El proyecto de construcción de la central hidroeléctrica no fue archivado hasta 2016. Todo este relato es de Maurício Torres (2024), quien afirma: “Esta lucha fue el tema de mi tesis de maestría, titulada *A Beiradeira e o Grilador*. Doña Lausminda es la Beiradeira. Si hoy día puedo llamarme investigador, mucho le debo a ella”.

el de doña Lausminda y de las 101 familias ribereñas que vivían en la región norte de la Amazonia brasileña.

Las disputas son asimétricas, pero los mundos están en un proceso constante de relación. En un esfuerzo por construir una mirada que busca lo contrario a lo que produce lo disperso, la poética de la dispersión nos ayuda a ver a la comunidad de Beiradeira de Montanha e Mangabal, Campo Alegre, Esquipulas de Guayabal, Nuevo Esquipulas de Guayabal, la Selva Lacandona y la Amazonia, por solo nombrar algunos lugares, como centros del mundo, como ombligos a ser excavados. Esto es un contrapunto a la geografía del poder colonial que intentó establecer la idea de un centro único. En las geografías del sur, estos espacios son *puntos no-cardinales* de producción de acontecimientos, que vuelven permanente la lucha que sostenemos en la América Latina que habitamos. Es esta contienda, presente desde hace siglos, la que hace de esta un territorio en proceso de reconfiguración constante.

Epicentros: puntos replicantes

Las armas utilizadas en la disputa nos llevan de vuelta al *Lienzo de Zacatepec*, en México. En la lógica del enclave, no correspondería a los dibujos de un mapa la definición de a quién pertenece determinada zona de un territorio. Tampoco sería responsabilidad de la oralidad, y mucho menos de un árbol, servir de prueba de la existencia de vida en cierto territorio. Sin embargo, no somos enclaves, no somos lo que querían que fuéramos; la invasión no es un indicio de victoria. La lucha continúa. Juntos, esos dos casos nos ayudan a comprender que, en la raíz del conflicto, existen muchos instrumentos de los cuales nos podemos valer para batallar por el territorio que habitamos. En el espacio geográfico latinoamericano, somos muchas formas de vida y visiones de mundo. Y disponemos de diferentes armas para usar en la brega.

Con su vida y sus deseos, con su cuerpo-ojo, doña Lausminda también excava el suelo y el aire del territorio que le pertenece. En su excavación, se enfrenta a un sistema político estructurado para excluirla. Para

ello, utiliza armas inaceptables para ese régimen. Así, ella reconfigura las hegemonías y, con su gesto, produce un *acontecimiento político-estético* relevante para la Amazonia brasileña. Doña Lausminda, habitante del río Tapajós, también se mantuvo en estado de alerta, tal como sugerí cuando estuvimos frente a la imagen de la represa de Tucuruí, en la misma región amazónica. Puede ser que estar (pensar y dejarse ver) en el conflicto —o permanecer en el problema, como tal vez diría Haraway (2016)—, sea una manera valiosa de *actuar-sentir-pensar* (Escobar 2014). En este caso, mientras la *tierra* tiembla, miramos el conflicto sucediendo. Se podría decir entonces que doña Lausminda impidió la construcción de otras Belo Montes y otras represas de Tucuruí.¹³¹ Ella nos enseña que el ombligo es un instrumento de lucha.

Los puntos no-cardinales que observamos (puntos móviles y de excavación) son partes del mundo desde donde vemos cómo se propagan, como réplicas de un temblor, las vidas y las cosas, los deseos y los intereses de las personas, los *seres-tierra*, humanos y más-que-humanos que persisten en cultivar su vínculo con el suelo en donde viven.¹³² En el territorio encarnado latinoamericano, los ombligos son centros y están en la superficie del suelo habitado por quienes lo tejen. Pueden estar en Valongo, donde también se encuentran las Bakhitas y Muanzas. O en el centro de la Ciudad de México, en un *tzompantli*, un contraarchivo de cráneos vivos. También en Campo Alegre, “el mejor lugar del mundo”, como dice el poeta. O en Zinacatán, la comunidad a la que pertenece el cineasta tsotsil que negocia su *llegar-a-ser*.

Para algunos, ellos pueden nacer (o brotar) del ojo de un volcán, como vimos en *Dioses de México* y en *Pobo tzu*. O incluso de una paxiúba, “una

¹³¹ La central hidroeléctrica de Belo Monte se localiza en el suroriente del estado de Pará, en Brasil. En operaciones desde 2016, su historia ha estado marcada por controversias, violencias, polémicas y conflictos. Una de las historias más simbólicas es la de Tuire Kayapó, referente de la lucha indígena en la Amazonia, que desafió con su machete al presidente de Eletronorte, la empresa responsable de la edificación de la hidroeléctrica. Con su gesto, consiguió retrasar dos décadas la construcción de la represa y salvar muchas vidas (Mantovanelli 2024).

¹³² El término “seres-tierra” es utilizado por Marisol de la Cadena (2024) para referirse, por ejemplo, a montañas y ríos como sujetos, tal como los seres humanos.

palmera cuyas numerosas raíces se elevan por encima del suelo”, un árbol que, para los baniwa, es “un cordón umbilical”, cuyo tronco es “utilizado en la estructura de las casas, como *jirau* para canoa y para secar *beiju*” (Baniwa y Baniwa 2023, 98)¹³³. También pueden provenir, ¿por qué no?, de un árbol del caucho, como fue el caso de doña Lausminda, o de una montaña, el nevado Ausangate, en Perú, en cuyas faldas se localiza el Pacchanta, que impidió la arremetida chilena durante la Guerra del Pacífico, en el siglo XIX.¹³⁴ Desde la poética de la dispersión, vemos que los puntos de excavación son de diversa especie, pueden estar en lugares variados y se manifiestan de infinitas formas en el espacio geográfico latinoamericano.

No hay *un* centro, como quisieron hacernos creer al inventar el meridiano cero. Hay muchos ombligos del mundo, o epicentros, si queremos utilizar otro término, desde donde se extienden los poderes que producen acontecimientos *político-estéticos*. Estos epicentros son puntos de vida en la superficie de la *tierra*. Hacen de ella un territorio incrustado en otra geografía, cuyas coordenadas vienen dadas por *puntos* móviles, que son, ante todo, *replicantes*.¹³⁵ Los cardinales —observemos el dogmatismo presente

¹³³ N. del. T.: la paxiúba (*Socratea exorrhiza*) es una especie perteneciente a la familia de las palmeras. Son características sus raíces aéreas que le permitirían “caminar” por la selva. Sus troncos, raíces, frutas, semillas y el corazón de la palma tienen diversos usos. Tal como afirman Baniwa y Baniwa (2023), su resistente tronco es utilizado para estructuras de viviendas, pero también para el *jirau* de la canoa y el *beiju*. El primero de estos términos se refiere a una especie de palo o vara, pero también a un amazón (amarrada, seguramente) con las varas, para diversos usos domésticos. Por su parte, actualmente el *beiju* es una comida de origen indígena —cuya forma a veces recuerda a un *crêpe* o un taco, según el gusto del comensal— elaborada con una masa de almidón de fécula de mandioca, conocida como tapioca. Para obtener esta masa, primero la mandioca debe ser lavada y despulpada, para luego refinada y secada. Este último proceso puede ser realizado sobre un *jirau*, el entramado de palos y hojas que también puede servir para ahumar alimentos.

¹³⁴ El nevado Ausangate es uno de los personajes centrales en el extenso trabajo etnográfico de Marisol de la Cadena (2024).

¹³⁵ En un trabajo anterior pensé las geografías del sur como constitutivas de “un espacio descentrado y en constante construcción, que consiste en un proceso estructurado y estructurante de/en permanente disputa, donde los imaginarios y las historias conviven en las multitemporalidades que lo tejen. Un proceso construido mediante negociaciones y conflictos asimétricos” (Resende 2020, 82).

en el propio término— no soportan las confluencias y las transfluencias que producen al espacio geográfico latinoamericano.¹³⁶

Nuestras experiencias son espiraladas y nuestros espacios son múltiples. Por eso dependemos de una geografía de puntos móviles. Tal como las ondas de un temblor, que pueden provocar terremotos de mayor o menor intensidad, estos puntos replicantes pueden hacer vibrar el suelo, abrir grietas y deslizar terrenos a través de los acontecimientos que producen. Por lo bajo, sus ondas confluyentes amplían el sentido de la lucha y promueven el intercambio de conocimientos y experiencias. Tal como afirma Nêgo Bispo, “cuando confluimos, no dejamos de ser nosotros, nos convertimos en nosotros y otra gente, producimos” (A. B. Santos 2023a, 4). Además, en esta geografía de la *tierra* que tiembla, los puntos replicantes propagan ondas *transfluyentes*, que pueden movernos y permitirnos ir y venir en el espacio, conscientes de las conexiones y las multitemporalidades.

Un trabajo arqueológico doble

Como hemos visto, excavar es una línea de fuga en el espacio geográfico latinoamericano, un gesto que requiere un trabajo arqueológico doble. Cuenta PH Joel, un artista visual a quien acompañé en Chiapas:

Al final de mis estudios en antropología me vi siendo el objeto de estudio de otro. Fue entonces que me embarqué en un proceso de transformación que me llevó a convertirme en el artista que he llegado a ser. En este trayecto, dejé

¹³⁶ Confluencia y transfluencia son conceptos que incorporo a partir de las reflexiones de Nêgo Bispo. Para este pensador quilombola, “confluencia es la energía que nos mueve a compartir”. Y la transfluencia es un indicador de la idea de que “somos comienzo, medio y comienzo” (A. B. Santos 2023a, 4-30). Bispo también señala que aprendió sobre la confluencia al “observar el movimiento de las aguas por los ríos, por la *tierra*”. Y que la transfluencia es resultado de su observación del “movimiento de las aguas por el cielo” (A. B. Santos 2023b, 13). Sugiero observar que Bispo también mira hacia el suelo y hacia el cielo, es decir, *excava* —término mío— mientras *siembra* —término suyo— pensamiento. En este sentido y contexto, Nêgo Bispo es él mismo un punto de difusión de ondas que fluyen.

San Cristóbal de las Casas, y la Selva Lacandona, donde también vivía con mis padres. Me mudé a Tijuana, en el norte de México. Yo quería un lugar lo más lejos posible de donde vivía. Necesitaba verme fuera del lugar donde me veían como un otro, señala. Usaba un nombre diferente en Tijuana, hacía otro tipo de trabajo y solo decidí volver a Chiapas luego de dos años, cuando me sentí con las ganas y las condiciones de convertirme en artista. Hoy una parte importante de mi obra está hecha totalmente con los pigmentos que el bosque de la Selva Lacandona me ofrece. Es desde la selva donde nací y crecí que tomo los mundos que concibo en mi trabajo.

Una vez terminada nuestra conversación, pienso en que PH Joel debió moverse y (re)ver —o recuperar— sus condiciones de pertenencia para resistir al soterramiento. El lugar, el mismo donde se encuentran muchos de los sitios arqueológicos más importantes para el mundo maya y que, recordemos, formó parte de la catalogación realizada por las expediciones del siglo XIX, es la materia prima de los territorios fundados hoy por el artista maya y chiapaneco. Con su cuerpo-ojo activo, PH Joel también hace de su ombligo —la Selva Lacandona— el epicentro que (re)mueve el suelo y el aire, excavando la *tierra* en el espacio geográfico latinoamericano.¹³⁷

Hoy día en Brasil ocurre lo mismo: un plátano, presencia absoluta en la selva amazónica, es uno de los elementos más importantes de la obra de Gustavo Caboco, artista visual wapichana. Él señala que “plantar un plátano es un acto de territorialización de la memoria, es un curso de acción para conectarse con un paisaje específico Wapichana y con la memoria de nuestros abuelos”.¹³⁸ Tanto para un artista plástico wapichana,

¹³⁷ Antropólogo y artista plástico, especializado en pintura, escultura y *performance*. PH Joel investiga y explora materiales de la Selva Lacandona para su obra. Registros de sus obras pueden ser consultados en el sitio web de Galería MUY, de San Cristóbal de las Casas (Chiapas, México): <https://www.galeriamuy.org/artistas/ph-joel/>.

¹³⁸ El testimonio citado está disponible en el sitio web de la Galería Millan, de São Paulo (Brasil). Tal como señala en su web personal, Gustavo Caboco “trabaja en la red Paraná-Roraima y en los caminos de retorno a la *tierra*. Su producción con dibujo-documento, pintura, texto, bordado, animación y *performance* propone maneras de reflexionar sobre los desplazamientos de los cuerpos indígenas, así como sobre la producción y recuperación de la memoria”. Este artista es también autor de

en Brasil, como para un artista maya, en México, mantener el *cuerpo-ojo* activado, provocar el contacto con sus zonas de pertenencia e impulsar gestos (re)territorializantes son formas políticas y estéticas de acceder al tiempo soterrado y al futuro. Al traer el tiempo secuestrado a la superficie, los maya y los wapichana continúan moviéndose. Al excavar la *tierra* —el suelo y el aire— del territorio que habitan, ellos nos muestran que la excavación no es solo una línea de fuga, sino también un trabajo arqueológico que se desarrolla en dos direcciones.

Es así como la imbricación *territorio-cuerpo-visualidades* sigue activando la lucha. Dado que se trata de un espacio geográfico en que el territorio es un sujeto de la disputa, de estos acontecimientos comprendemos que es necesario buscar en las profundidades de la *tierra*, lo que significa ir al encuentro de los arraigos. Del mismo modo, es fundamental regresar y poder moverse por la superficie, produciendo mundos y reimaginando el territorio. En este espacio, que tiene a la desimaginación como violencia fundante, los maya y los wapichana se mueven o se “balancean para no perder el equilibrio”. Y, en este movimiento, lo que ellos desentierren es el tiempo y el espacio, formas de experimentar la vida que, en manos del poder colonial, sirvieron como un faro para los puntos cardinales que conformaron la geografía que quisieron inventar.

Hay muchas maneras de construir caminos emancipadores de subjetivación, contrarios a la estructura y la geografía del poder colonial. Para ello, es crucial reconocer las dinámicas políticas y subjetivas que, conectadas entre sí, envuelven el problema de la pertenencia y albergan las relaciones y apariciones que surgen a lo largo de los movimientos. Así podremos seguir reimaginándonos. Como línea de fuga, el proceso de excavación es un movimiento que legitima nuestra experiencia espiralada. En este sentido, el movimiento de excavación es un gesto estructurador de la lucha. Por principios, carga con componentes políticos y estéticos. Quiero pensar la excavación como una acción fundamental en

diversas publicaciones, como el libro *Literatura do invisível*, un ensayo-manifiesto en el que crea una conversación con los seres de la *tierra*. Para más información, ver <https://caboco.tv/sobre/> y <https://millan.art/exposicoes/ouvir-aterra/>.

el proceso de reconfiguración del territorio, pues tiene el poder para producir reterritorializaciones.

Es por este motivo que, en esta geografía, excavar la *tierra* es un trabajo arqueológico vivo. Brotar del fondo o desplazarse, ir y volver desde la superficie hasta las raíces, son todos el mismo movimiento. Glicéria Tupinambá retorció el tiempo en su visita a los mantos robados que están en los museos de Europa. Y reconfiguró el espacio cuando trajo de vuelta uno de ellos para exponerlo en el Museo Nacional de Río de Janeiro, el mismo que, recordemos, se incendió en 2018.¹³⁹ El manto es la forma mediante la cual se manifiesta el ombligo del mundo, cuyo epicentro, en este caso, está en el territorio tupinambá. Se trata de un trabajo arqueológico doble de la artista, cuyos antepasados fueron, según cuenta la historia, los primeros contra quienes el poder colonial se enfrentó.

De esta forma, el trabajo arqueológico en América Latina es constitutivo del presente vivido en el contexto de la lucha. En los movimientos y en las relaciones que producen el espacio geográfico que habitamos, nos percatamos que bajo la *tierra* están los vestigios que constituyen nuestro presente: nuestras diásporas y las luchas que sostenemos al tratar de decir, y de saber, quiénes somos. En su superficie también está el presente que hoy vivimos, así como las posibilidades de reimaginar el futuro interrumpido. Sobre nuestras huellas están nuestros deseos, saberes y poderes. Y también están nuestras constantes crisis políticas y económicas, nuestras frágiles democracias y las violencias cotidianas. El estado de alerta es permanente.

Todos somos sitios arqueológicos

“El hombre que debería estar muerto. La batalla futura” es el nombre de la exposición del artista mexicano Daniel Guzmán, quien utiliza diversos lenguajes, como el dibujo, la pintura, la instalación y el video, inspirándose en fuentes tan variadas como la literatura, la música, el cine, el cómic y

¹³⁹ Un año después del anuncio de su regreso, ya mencionado aquí, el manto tupinambá volvió a Brasil en julio de 2024, luego de haber permanecido 300 años en Dinamarca.

las revistas populares (Museo Cabañas 2023). El artista, como él mismo dice, busca combinar en su obra “todos los elementos que hacen posible la vida”. Escribe frases en papeles arrugados, dispuestos como cuadros en la pared o superpuestos y pegados a dibujos de huesos de diversas especies. Guzmán coloca en escena el conflicto que nos habita. Por ejemplo, dos de estas frases —“Esto no es un país, es un negocio” y “Esta es la trampa. Esto no es ningún lugar, y es para siempre”— están escritas en carteles que cuelgan de una horca. Otras tres —“¿No escuchan gritar los huesos?” “Debes vivir hasta que mueras” y “Yo quiero el mundo por casa”— forman parte de los tres capítulos que estructuran la narración contada por Guzmán. El primero de ellos —“Todos somos sitios arqueológicos”— me llamó inmediatamente la atención.

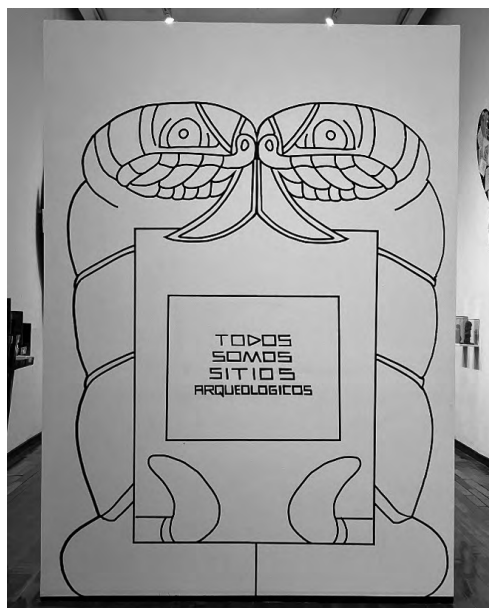


Imagen 18. *Todos somos sitios arqueológicos* (Daniel Guzmán, Museo Cabañas, Guadalajara, 2022).

Específicamente, en el contexto de la exposición, esta frase baraja los tiempos e invierte el marco epistémico que organiza la idea de una arqueología aún imperante, que, como decía Eduardo Neves (2022), se

basa en la fragmentación de los marcadores temporales y en el determinismo cultural.¹⁴⁰ Pensaba que nada que hubiera sido enterrado podría ser inmune al impacto de esta mirada que nos vuelve, a todos los seres vivos, sitios arqueológicos. Si fuera así, el tiempo dado como salvaje sería el fundamento del presente que vivimos. Todos somos sitios arqueológicos y, como dice Guzmán, “la guerra se origina en el lenguaje”.

De cierto modo, este también es un ensayo sobre una disputa que acontece en el corazón del lenguaje.¹⁴¹ Para inventar mundos, los proyectos colonizadores dependen de las estructuras que tejen los sentidos, pues ellas permiten reescribir la historia e instaurar geografías. La disputa que tiene al territorio, al cuerpo y a las visualidades como elementos estructurantes, y cuyos enfrentamientos parten desde visiones de mundo diferentes, sucede en la trama de redes de lenguajes que (des)organizan las vidas. Como nos muestra la poética de la dispersión, las dinámicas de esta trama son pluricéntricas y multisensoriales, mientras que son muchos los tiempos y las espacialidades.

Excavar es un acto político en las geografías del sur, fundamentalmente porque se trata de remover la tierra para traer a la superficie un tiempo que se consideraba muerto. Es también un acto estético, pues requiere siempre algo más que el desmontaje del vocabulario y de la gramática colonialistas. En el caso específico de América Latina, todos somos sitios arqueológicos, sobre todo porque excavamos la *tierra*, mientras resignificamos sistemas de poder y reconstruimos mundos.

En el *aquíahora* que habitamos, creamos formas-contenidos —acontecimientos— capaces de validar nuestras numerosas maneras de experimentar los tiempos y los espacios. En esos términos, el trabajo arqueológico

¹⁴⁰ Como un contrapunto a esta arqueología, sugiero consultar el trabajo de Michael Shanks (2007), quien, en “Arqueología Simétrica”, propone una mirada arqueológica que busque “una serie de ángulos fructíferos [en las] relaciones arqueológicas entre pasado y presente, personas y cosas, biología y cultura”. Según el autor, esta sería “una actitud, según la cual deberíamos aplicar las mismas medidas y valores a nosotros mismos y a aquello por lo que nos interesamos”.

¹⁴¹ Esta expresión fue utilizada por Jean Genet (2023) al retornar de su experiencia en un campo de refugiados palestinos.

doble presentifica y densifica la disputa, otorgándole materialidad al espacio geográfico latinoamericano. Así, en la dispersión, o más bien en la poética que da lugar al trabajo arqueológico doble, percibimos que excavar la tierra es un gesto territorializante, pues abre, hacia el suelo o hacia lo alto, el *aquíahora* que habitamos.



Imagen 19. Finlandia (Alcalá 2022).

Puede ser imprevisible el alcance de las réplicas de los temblores. ¡Todo puede suceder! Como sabemos, en la parte occidental de Sudamérica fue la subducción de la placa de Nazca la que dio origen a la Cordillera de los Andes, haciendo que hoy seamos lo que somos. Es decir, en muchos sentidos somos *productos-efectos* de los temblores que (re)mueven la *tierra* en que vivimos. Así, en el curso de la *tierra* que tiembla, mientras la dispersión se vuelve una poética, hay que estar siempre atentos a los engranajes del poder —y de la *tierra*—. Los acontecimientos expandidos que he intentado traer a este diálogo configuran, a través de diferentes caminos y lugares, el movimiento que estructura la lucha que teje el espacio que habitamos. Con ellos seguimos buscando, en nuestro aquí y ahora, lo bajo y lo alto de la *tierra*, mientras la *tierra* tiembla.

Bibliografía

- ALCALÁ, P. 2024. *Avanzar a tientas. Memorias, violencias y producción de conocimiento*. Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara; CALAS.
- ALEIXO, R. 2021. *Extraquadro*. Belo Horizonte: Impressões de Minas.
- ALEIXO, R. 2022a. *Campo Alegre*. Belo Horizonte: Conceito Editorial.
- ALEIXO, R. 2022b. *Diário da encruza*. Salvador: Editora Segundo Selo/Lira-Laboratório Interartes Ricardo Aleixo.
- ALEIXO, R. 2022c. *Sonhei com o anjo da guarda o resto da noite: vidapoesia*. São Paulo: Todavia.
- ALKMIN, F. 2025. *Geografia da Autonomia. A experiência territorial zapatista em Chiapas, México*. São Paulo: Elefante.
- ANZALDÚA, G. 2021. *Luz en lo Oscuro*. Buenos Aires: Hekht Libros.
- AZOULAY, A. 2019. *Potential history: unlearning imperialism*. Londres: Verso Books.
- AZOULAY, A. 2024. *História potencial: desaprender o imperialismo*. Traducido por C. Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora.
- BAENA, P. K. y R.-C. Lana. 2022. "Gêneros do Istmo: entre Méxicos, mulheres e muxes". *Periódicus* 1, núm. 18 (octubre-diciembre): 81-115.
- BANIWA, F. y F. Baniwa. 2023. *Umbigo do Mundo*. Río de Janeiro: Dantes Editora.
- BARRIENDOS, J. 2011. "La colonialidad del ver: hacia un nuevo diálogo visual interepistémico". *Revista Nómada*, núm. 35 (octubre): 13-29.
- BASCHET, J. 2021. *A experiência zapatista: rebeldia, resistência e autonomia*. Traducido por D. Nunes. São Paulo: N-1 Edições.
- BENÍTEZ, R. S. 2018. *La herencia maya em San Juan Chamula*. Ciudad de México: Trajín.

- BENJAMIN, W. 1994. *Magia e técnica, arte e política : ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense.
- BLASCO-DRAGUN, E. 2023. “Un viaje a través de las imágenes de expediciones del siglo XIX sobre la cultura americana prehispánica”. *Imagem: Revista de História da Arte* 2, núm. 2: 55-92. <https://periodicos.unifesp.br/index.php/img/article/view/15099>.
- BLAUT, J. M. 1993. *The colonizer's model of the world: geographical diffusionism eurocentric history*. Nueva York: The Guilford Press.
- BONA, D. T. 2020. *Cosmopoéticas do refúgio*. Florianópolis: Cultura e Barbárie. Traducida como *Sabiduría de las lianas. Cosmopoética del refugio I*, 2.^a edición (Buenos Aires: Papel Editora, 2024).
- CARNEVALLI, F., F. Regaldo, P. Lobato, R. Marquez y W. Cançado. 2023. *Terra, Antologia Afro-Indígena*. São Paulo: Ubu Editora; Belo Horizonte: PISEA-GRAMA.
- CASTELLANOS, L, L. Ramírez, A. Arcos, D. Morollón, M. Rascón, C. Gómez y M. Estrada. 2015. “La posibilidad de crear um nosotros desde la filosofía maya-tojolabal”. *Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas*, núm. 2: 279-283.
- CASTELLANOS, R. (2004). *Balún Canán*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- CASTRO, E. V. 2007. A natureza em pessoa: sobre outras práticas de conhecimento. *Encontro “Visões do Rio Babel. Conversas sobre o futuro da bacia do Rio Negro”*. Manaus: Instituto Socioambiental y Fundação Vitória Amazônica.
- COMOLLI, J.-L. 2008. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- COSTA, M. A. (2015). “‘Nós, Ticuna, temos que cuidar da nossa cultura’: um estudo sobre o ritual de iniciação feminina entre os Ticuna de Umariacú I, Tabatinga, Alto Solimões (AM)”. Tesis para la maestría en Antropología Social. Universidad Federal del Amazonas.
- CUNHA, M. C. y E. V. Castro. (1985). Vingança e temporalidade: os tupinambá. *Journal de la Société des Américanistes*, Tome 71.
- DAMATTA, R. 2000. “Individualidade e liminaridade: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade”. *Mana*, 6.
- DE CERTEAU, M. 1982. *A Escrita da história*. Traducción de M.-L. Menezes. Río de Janeiro: Forense Universitária.

- DE LA CADENA, M. (2024). *Seres-Terra. Cosmopolíticas em mundos andinos*. Río de Janeiro: Bazar do Tempo.
- DE VIVANCO, L. 2022. *Dispare. Violencia y memoria en la narrativa peruana*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- DEPETRIS, C. y R. España. 2010. Oriente está en Yucatán. "El viaje de Frédéric de Waldeck". En *Viajeros por el mundo maya*, editado por C. Depetris. Mérida: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2012. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2017. *Levantes*. São Paulo: Sesc-SP.
- DILGER, G., M. Lang y J. P. Filho. 2016. *Descolonizar o imaginário: debates sobre pós-estrativismo e alternativas ao desenvolvimento*. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo.
- DOESBURG, S. V. 2023. "Los lienzos de Santa María Zacatepec". *Boletín FAHHO Digital*, núm. 22 (enero). <https://fahho.mx/los-lienzos-de-santa-maria-zacatepec/>.
- DOMINGUES-LOPES, R.-C. 2020. Cultura material e identidades: as máscaras indígenas dos povos Ticuna e Pankararu. *Margens: Revista Interdisciplinar* 14, núm. 23 (diciembre): 133-147.
- ERRÁZURIZ, P. y J. Díaz. 2018. *Ojos que no ven*. Santiago: Imprenta Ograma.
- ESCAT, E. B. 2015. "Sobre cámaras y prohibiciones. Fotografía y turismo em Los Altos de Chiapas (México)". *Gazeta de Antropología* 31, núm. 1. <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=4711>.
- ESCOBAR, A. 2014. *Sentipensar con la tierra: Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Unaula.
- ESTEVES, B. 2024. "A Floresta é a pirâmide". *Piauí*, núm. 214 (julio). <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-arqueologo-eduardo-neves-esta-ajudando-a-reescrever-a-historia-da-amazonia/?gift=eyJhbGciOiJIUzI1NiIsInR5cCI6IkpXVCJ9.eyJpZCI6Nzg3LCJ1c2VyaWQiOiI1Mzk1IiwicG9zd-F9pZCI6IjQoNzg2MiIsImV4cCI6MTcyMjg3MDQ3OH0.tXSgzmVTchr9>
- Expresso*. 2024. "Ex-colônias: deve Portugal reparar os danos dos anos da colonização?". 27 de abril 2024. <https://expresso.pt/podcasts/expresso-da-meia-noite/2024-04-27-ex-colonias-deve-portugal-reparar-os-danos-dos-anos-da-colonizacao--a58fb630>.

- FEDERICI, S. 2023. *Além da pele: repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo*. Traducido por J. P. Dias. São Paulo: Elefante.
- FLUSSER, V. 2008. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume.
- FOUCAULT, M. 1999. *A ordem do discurso*. 5.^a ed. Traducido por L. F. Sampaio. São Paulo: Edições Loyola.
- G1. 2024. “Presidente de Portugal fala em reparação ao Brasil por escravidão; entenda o que significa na prática”. *O Globo*. 25 de abril de 2024. <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2024/04/25/presidente-de-portugal-fala-em-reparacao-ao-brasil-por-escravidao-entenda-o-que-significa-na-pratica.ghtml>.
- GANZ, L. 2015. *Imaginários da terra: ensaios sobre natureza e arte na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Quartet; FAPERJ.
- GENET, J. 2003. *The Prisoner of love*. Nueva York: New York Review Books.
- GLISSANT, É. 2021. *Poética da relação*. Traducido por M. Vieira y E. J. Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do tempo.
- GONZALEZ, L. (1983). “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. *Movimentos Sociais Urbanos, minorias étnicas e outros estudos*, editado por L. Machado et al. Brasília: ANPOCS.
- GONZALEZ, L. 1988. “A categoria político-cultural de amefricanidade”. *Tempo Brasileiro*, núm. 92-92 (enero-junio): 69-82.
- GONZÁLEZ ARENAS, L. 2024. *El sistema esperanza neo-zapatista*. Ciudad de Mexico: Cráter Invertido.
- GRUZINSKI, S. 1991. *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVII*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- GRUZINSKI, S. 1994. *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492 - 2019)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- GRUZINSKI, S. 2021. *La máquina del tiempo: cuando europa comenzó a escribir la historia del mundo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- HAESBAERT, R. 2008. Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade. En *A emergência da multiterritorialidade: a resignificação da relação do humano com o espaço*, editado por A. Heidrich, B. Costa, C. Pires y V. Ueda. Canoas: Editora Ulbra; Porto Alegre: Editora UFRGS.
- HAESBAERT, R. 2017. *Por amor aos Lugares*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

- HAESBAERT, R. 2021a. "A corporificação 'natural' do território: do terricídio à multiterritorialidade da terra". *Revista GEOgraphia* 23, núm. 50. doi:<https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2021.v23i50.a.48960>.
- HAESBAERT, R. 2021b. *Território e descolonialidade: sobre o giro (multi)territorial/de(s)colonial na "América Latina"*. Buenos Aires: CLACSO.
- HARAWAY, D. 2016. *Staying with the trouble. Making kin in the Chthulucene*. Durham e Londres: Duke University Press.
- HARTMAN, S. 2020. "Vênus em dois atos". *Revista Eco-Pós* 23, núm 3: 12-33. doi:<https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>.
- HOOKS, B. 2020. *Olhares negros: raça e representação*. Traducido por S. Borges. São Paulo: Elefante.
- ISA (Instituto Socioambiental). 2021. "Ticuna". Povos Indígenas no Brasil. Consultado el 5 de mayo de 2024, <https://www.pib.socioambiental.org/pt/Povo:Ticuna>.
- IPN (Instituto Pretos Novos). s.f. "Pretos novos". Consultado el 20 de octubre de 2025. <https://pretosnovos.com.br/museu-memorial/>.
- KALTMEIER, O., A. Volmer, y P. Wolfesberger. 2024. *Los cuidados en y más allá del antropoceno : un recorrido interdisciplinario ante las crisis socioecológicas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Guadalajara: CALAS.
- KALTMEIER, O. 2018. *Refeudalización. Desigualdad social, economía y cultura política en América Latina en el temprano siglo XXI*. Guadalajara: CALAS.
- KILOMBA, G. (2019). *Memórias da Plantação: episódios de racismo contemporâneo*. Río de Janeiro: Cobogó.
- La Vanguardia*. 2019. "La artista peruana Maya Watanabe lleva a La Casa Encendida su obra de videoarte sobre las fosas comunes del país", 18 de febrero de 2019. <https://www.lavanguardia.com/local/madrid/20190218/46546372460/la-artista-peruana-maya-watanabe-lleva-a-la-casa-encendida-su-obra-de-videoarte-sobre-las-fosas-comunes-del-pais.html?facet=amp>.
- LATOUR, B. (2020). *Onde aterrar? Como se orientar politicamente no Antropoceno*. Río de Janeiro: Bazar do Tempo.
- LEFEBVRE, H. (1991). *The Production of Space*. Oxford and Cambridge: Blackwell Publishers.
- LEFEBVRE, H. 2013. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros.

- LEÓN, C. 2012. “Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales”. *Aisthesis*, núm. 51 (julio): 109-123.
- Lugar do Real: documentários e outros olhares. 2008. “Já me transformei em imagem. Vídeo nas Aldeias”. <http://lugardoreal.com/video/ja-me-transformei-em-imagem>.
- LUIZ ANTONIO SIMAS, L. R. 2018. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Río de Janeiro: Mórula.
- MACIEL, M. E. 1998. “América Latina reinventada: Octavio Paz e Haroldo de Campos”. *Revista Iberoamericana* 64, núm. 182 (enero-junio): 219-228.
- MANTOVANELLI, T. 2024. “Tuire Kayapó: vida e gesto de uma pessoa-multidão”. *Sumaúma*, 16 de agosto de 2024. <https://sumauma.com/tuire-kayapo-vida-e-gesto-de-uma-pessoa-multidao/>.
- MapBiomias. 2023. “Perda de vegetação nativa no Brasil acelerou na última década”. <https://brasil.mapbiomas.org/2023/08/31/perda-de-vegetacao-nativa-no-brasil-acelerou-na-ultima-decada>.
- MARTINS, E. 2018. “Tempo: experiência, reflexão, medida”. En *Heterocronias. Estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos*, editado por M. Salomon. Goiânia: Ricochete.
- MARTINS, G. 2025. “Cinema negro brasileiro, o hoje e o amanhã – parte 1”. *Itaú Cultural*. <https://www.itaucultural.org.br/secoes/colunistas/cinema-negro-brasileiro-o-hoje-e-o-amanha--parte-1>.
- MARTINS, L. M. 2021. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Río de Janeiro: Cobogó.
- MASSADAR, A. 2020. “K’usil balumil: ecología política y tierra en la autonomía zapatista”. *Ecología Política*, núm. 60: 89-93.
- MASSEY, D. 2008. *Pelo Espaço: uma política da espacialidade*. Traducido por H. P. Maciel y R. Haesbaert. Río de Janeiro: Bertrand Brasil.
- MASSEY, D. y M. Keynes. 2004. Filosofía e política da espacialidade: algumas considerações. *GEOgraphia, Revista da Pós-Graduação em Geografia da UFF* 6, núm. 12: 7-23. <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13477/8677>.
- MATURANA, H. y F. Varela. 1995. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano*. Campinas: Psy II.
- MBEMBE, A. 2001. *On the postcolony*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

- MBEMBE, A. 2018. *Necropolítica*. 3. ed. São Paulo: N-1 Edições.
- MBEMBE, A. 2023. *La communauté terrestre*. Paris: La Découverte.
- MCKITTRICK, K. 2006. *Demonic grounds: black women and the cartographies of struggle*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Michaelis. s.f. "Grileiro". Consultado el 10 de julio de 2024. <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/grileiro/>.
- MIGNOLO, W. D. 2008. "Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política". *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, núm. 34: 287-324.
- MIGNOLO, W. D. 2017. "Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade". *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 32, núm. 94.
- MIGNOLO, W. D. 2020. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. 1.ª ed. rev. Traducido por S. R. Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- MOMBAÇA, J. 2021. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- MOREL, A. P. 2023. *Um mundo onde caibam muitos mundos: educação descolonizadora e revolução zapatista*. São Paulo: Autonomia Literária.
- MUNDURUKU, D. (@danielmundurukuoficial). 2024. "Vamos refletir hoje sobre o uso mais adequado da palavra pajé ou xamã". Reel de Instagram, 21 de enero de 2024. <https://www.instagram.com/reel/C2YTiOLPJE5/?igsh=MTc-4M3cxdTBnZHh1MA%3D%3D>.
- Museo Cabañas. 2023. *El hombre que debería estar muerto. La batalla futura*. <https://museocabanas.jalisco.gob.mx/show-item/el-hombre-que-deberia-estar-muerto-la-batalla-futura/>.
- NAHÓN, A. 2017. *Imágenes en Oaxaca. Arte, política y memoria*. Guadalajara: CIESAS; Universidad de Guadalajara; Cátedra Jorge Alonso.
- NAHÓN, A. 2024. *Senderos de la memoria. Fotografía y comunidad*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones en Humanidades.
- NAHÓN, A., A. Gazga, G. Alvarado, I. Aguilar, C. Grave, C. Oliva, E. Rodríguez e I. Schmelz. 2021. *La modernidad como laberinto: visiones y subversiones*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- NEVES, E. G. 2022. *Sob os tempos do equinócio: Oito mil anos de história na Amazônia central*. São Paulo: Ubu Editora.

- OLIVEIRA, F. 2017. História desenterrada. *O Globo*. 29 de junio de 2017. <https://oglobo.globo.com/brasil/historia-desenterrada-21532191#ixzz4lOJB1zrC>.
- DE PARRES GÓMEZ, F. 2022. *Poéticas de la resistencia. Arte zapatista, estética y decolonialidad*. Guadalajara: CIESAS; CUCSH, UdeG; Cátedra Jorge Alonso.
- PAZ, O. 1990. *Pasión Crítica*. 2.^a ed. Barcelona: Seix Barral.
- PAZ, O. 2019. *El laberinto de la soledad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- PETZOLDT, B. 2022. *Recordar para perdurar. La participación del cine en la reparación de experiencias traumáticas*. Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara; CALAS.
- PIQUEIRA, G. 2020. *Primeiras Impressões: o nascimento da cultura impressa e sua influência na criação da imagem do Brasil*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- PORTO-GONÇALVES, C. W. 2015. "Amazônia enquanto acumulação desigual de tempos: uma contribuição à ecologia política da região". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, núm. 107: 63-90.
- PORTUGAL, A. 2025. "Tramar contra a trama: f(r)icções, fugitividades e desvios no cinema brasileiro contemporâneo" Tesis de doctorado. Programa de Posgrado en Comunicación y Cultura de la Universidad Federal de Río de Janeiro.
- PRATES, R. C. y C. J. Bacha. 2011. "Os processos de desenvolvimento e desmatamento da Amazônia". *SciELO Brasil: Economia e Sociedade* 20, núm. 3 (diciembre). <https://doi.org/10.1590/S0104-06182011000300006>
- PRECIADO, P. 2023. *Disphoria mundi. O som do mundo desmoranando*. Río de Janeiro: Zahar.
- QUIJANO, A. 2005a. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- QUIJANO, A. 2005b. "Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina". En *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*, editado por E. Lander, 227-278. Buenos Aires: CLACSO.
- QUIJANO, A. 2019. *Ensayos en torno a la colonialidad del poder*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- RANCIÈRE, J. 2009. *A partilha do sensível: estética e política*. Traducido por M. C. Netto. São Paulo: Exo experimental org.; Editora 34.

- RESENDE, F. 2020. "Geographies of the South: unfolding experiences and narrative territorialities". En *Navigating the planetary*, editado por H. Amanshauser, y K. Bradley. Vienna: Verlag für moderne Kunst.
- RESENDE, F., J. Passos y L. Maçulo. 2020. "'Pequena África': a ferida aberta e a invenção de futuros". En *Territórios afetivos da Imagem e do Som*, S. P. de Sá, A. Amaral y J. J. Junior. Belo Horizonte: Fafich; Selo PPGCOM, UFMG.
- Revista de la Universidad de México. 2023-2024. "Dossier EZLN", núm. 903-904 (diciembre-enero). <https://us-mia-1.linodeobjects.com/rum/4697ea55-66b9-481f-bb50-7135fcc68ff0>
- RICOEUR, P. 1994. *Tempo e narrativa. Tomo I*. Traducido por C. M. Cesar. Campinas: Papirus.
- RIVERA CUSICANQUI, S. 2015. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- RIVERA CUSICANQUI, S. 2018. *Un mundo de ch'ixi es posible. Ensayos desde el presente*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- RIVERA CUSICANQUI, S. y El Colectivo. 2010. *Principio Potosí reverso*. Madrid: MNCARS.
- ROGOFF, I. 2000. *Terra infirma. Geography's visual culture*. Londres and Nueva York: Routledge.
- ROVIRA, G. 2024. *Zapata Vive: la rebelión indígena de Chiapas contada por sus protagonistas*. Ciudad de México: Sexto Piso.
- RUIZ, M. 2021. *La ira de los murciélagos*. Ciudad de México: Ediciones Camelot América.
- SALLES, J. M. 2022. "A floresta difícil". *Revista Piauí* (agosto).
- SALOMON, M. 2018. *Heterocronias: estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos*. Goiânia: Ricochete.
- SAMPAIO, P. 2013. *O lago do esquecimento*. Belém: Edição da Autora.
- SANTIAGO, S. 2017. "Família". *Blog IMS* (blog). <https://blogdoims.com.br/familia/>.
- SANTOS, A. B. 2023a. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora; PISEAGRAMA.
- SANTOS, A. B. 2023b. "Somos da Terra". En *Terra, antologia afro-indígena*, F. Carnevalli, F. Regaldo, P. Lobato, R. Marquez y W. Cançado. São Paulo: Ubu Editora; PISEAGRAMA.

- SANTOS, M. 2006. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp.
- SANTOS, M. 2012. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- SANTOS, M. 2014. *Da totalidade ao lugar*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- SEGATO, R. 2003. *Las estructuras elementales de la violencia. Contrato y status en la etiología de la violencia*. Brasília: Serie Antropología.
- SHANKS, M. 2007. Symmetrical archaeology: excerpts of a manifesto. *World Archaeology* 39, núm 4: 591-599.
- SILVA, D. F. 2022. “Revolta!!!”. En *Política selvagem*, J. Tible, 6-15. São Paulo: Glac edições & n-1 edições.
- SILVEIRA, R. 2013. Tantas águas: caminhos e descaminhos. En *O lago do esquecimento* P. Sampaio. Belém: Edição da Autora.
- SODRÉ, M. 1988. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes.
- The Washington Post*. 2018. “The destruction of Brazil’s National Museum poses a threat to ethnic minorities”. 8 de septiembre de 2018
- TORRES, M. 2024. “A Beiradeira que venceu o grilador”. *Sumaúma*. 17 de mayo. <https://sumauma.com/a-beiradeira-que-venceu-o-grilador/>
- TUPINAMBÁ, G. (@celiatupinamba). 2022. “Em 2018, quando visitei o manto tupinambá na reserva técnica do museu do Quai Branly, em Paris, na França”. Instagram, 17 de outubro de 2022. <https://www.instagram.com/p/Cj1QjYug-Z/?igsh=MXQoN2JpM2lxYjA2eQ%3D%3D>.
- TUPINAMBÁ, G. 2024. “Onçamentos”. En *Encontro de práticas*, F. Canuto, A. Sicca, D. Menezes, E. Jubini y J. Marques, 323-359. Belo Horizonte: Quintal Edições.
- Unidad Académica de Turismo y Gastronomía. s.f. “Tzompantli”. Consultado el 1 de julio de 2024. <http://www.uat.uan.edu.mx/paginas/Tzompantli.html>
- VAN DOESBURG, S. 2023. “Los lienzos de Santa María Zacatepec”. *Boletín FAHHO*, núm. 22. <https://fahho.mx/los-lienzos-de-santa-maria-zacatepec/>.
- VASSALO, S. y A. Cicalo. 2015. “Por onde os Africanos chegaram: o cais do Valongo e a institucionalização da memória do tráfico negreiro na região portuária do Rio de Janeiro”. *Horizontes Antropológicos* 21, núm. 43 (enero-junio). <https://doi.org/10.1590/S0104-71832015000100010>.

- VUH, P. 2019. *O esplendor da palavra antiga dos Maias-Quiché de Quauhtle-mallan: aurora sangrenta, história e mito*. Traducido por J. V. Baptista. São Paulo: Ubu Editora.
- WEITZMAN, R. 2019. “‘Documentos’ e ‘procedimentos técnicos’: saberes e métodos em disputa na UHE-Tucuruí”. *Antropolítica. Revista Contemporânea de Antropologia*, núm 46. <https://doi.org/10.22409/antropolitica2019.oi46.a41923>.
- WEST-PAVLOV, R. 2013. *Temporalities*. London: Routledge.
- WOOD, D. 1992. *The power of maps*. Nueva York: Guilford Press.
- ZAMBRANO, C. 2008. “Territorios plurales, cambios sociopolítico e governabilidade cultural”. *Revista Boletim Goiano de Geografia* 21, núm. 1: 9-50.

Filmografía

- ALCALÁ, H., dir. 2021. *Finlandia*. México.
- BRASIL, P., dir. 2024. *Não haverá mais história sem nós*. Brasil.
- CASTRO, J., dir. 2016. *Para ter onde ir*. Brasil.
- DE SIMONE, J., dir. 2024. *Praia Formosa*. Brasil.
- DOSANTOS, H., dir. 2021. *Dioses de México*. México.
- GAITÁN, P., dir. 2020. *Luz nos trópicos*. Brasil.
- GÓMEZ SÁNTIZ, F., dir. 2022. *3 días, 3 años*. México.
- KAK, S. y C. Fairbanks, dirs. 2019. *Ecos del volcán*. México.
- PÉREZ, X., dir. 2021. *Vaychiletik*. México.
- SEGTOEWICK, F., dir. 2020. *O reflexo do lago*. Brasil.
- WATANABE, M., dir. 2019. *Liminal*. Perú.
- XIMENA, T. y Gómez, Y., dirs. 2022. *Pobo tzu*. México.
- YUBE, Z., dir. 2008. *Já me transformei em imagem (Ma Ê Dami Xina)*. Brasil.

Autor



Fernando Resende realizó un posdoctorado en la Escuela de Estudios Orientales y Africanos (SOAS) de la Universidad de Londres. Es doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de São Paulo (USP) y maestro en Estudios Literarios por la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG), ambas instituciones de Brasil. Se desempeña como profesor del Departamento de Estudios Culturales y Mediáticos y del Programa de Posgrado en Comunicación de la Universidad Federal Fluminense (UFF).

Es investigador PQ del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq).

Su labor académica se centra en los estudios de comunicación y periodismo, las narrativas de conflicto y los movimientos diaspóricos, así como en los estudios comparativos de periodismo, documentales y literatura. Sus investigaciones se articulan principalmente en torno a los ejes conceptuales de territorio, discurso, narrativas, teorías de la imagen, teorías del Sur, cultura, comunicación, alteridad y conflicto. Asimismo, sus intereses incluyen las problemáticas asociadas al denominado sur global y sus intersecciones geopolíticas, pensadas desde América Latina y Oriente Medio.

Otros títulos de la colección



Mientras tiembla la *tierra*.
Geografías del sur desde una poética de la dispersión

Coordinación de producción

Paola Vázquez Murillo

Coordinación editorial

Iliana Ávalos González

Coordinación de diseño

Iordan Montes

Cuidado editorial

Luisa Isaura Chávez García

Diseño de la colección

Paola Vázquez Murillo

Pablo Ontiveros

Diagramación

Iordan Montes