

**versants**

REVISTA SUIZA DE LITERATURAS ROMÁNICAS

Revista publicada bajo el auspicio del Collegium Romanicum  
(Asociación de los Romanistas Suizos)  
con el apoyo de la Academia Suiza  
de Ciencias Humanas y Sociales

NÚMERO 63:3 (FASCÍCULO ESPAÑOL)  
2016

**TEORÍA/S**

Número editado  
por Bénédicte VAUTHIER

**SLATKINE**  
GINEBRA

Difusión en Francia:  
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR,  
París

DOI 10.22015/V.RSLR/63.3.8



Soutenu par l'Académie suisse  
des sciences humaines et sociales  
[www.assh.ch](http://www.assh.ch)

© 2016. Éditions Slatkine, Genève.

[www.slatkine.com](http://www.slatkine.com)

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Tous droits réservés pour tous les pays.

ISBN 978-2-05-102791-5    ISBN 978-2-05-102792-2

ISSN 0256-9645

# Del pensamiento a la práctica decolonial

## 1 Tocar la herida colonial:

### «Dos Amerindios aún no descubiertos» (Fusco/Gómez-Peña)

En 1992, Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña llevaron a cabo en el *Smithsonian Museum of Natural History* (Washington D.C.) una versión de su famosísima performance, «The year of the White Bear /Two undiscovered Amerindians visit the West»<sup>1</sup>. La performance-instalación consistía en la exposición de ambos artistas ataviados con ropas y aditamentos que debían constituir el performance de lo «auténticamente indígena». Encerrados en una gran jaula de metal situada dentro del museo de historia natural, los pretendidos indígenas balbuceaban una lengua incomprendible, chillaban, murmuraban, maldecían, cantaban, presentándose como aborígenes de la tribu Guatinaui, provenientes de la tierra Guatinau, una isla aún sin descubrir, situada en el Golfo de México<sup>2</sup>. La pareja ponía en escena todo aquello que se espera del *otro*, pero lo hacía calzando zapatillas Converse, tomando Coca-cola, fumando cigarrillos marca Dunhill y abriendo de vez en vez una laptop último modelo, para concentrarse a trabajar en ella. El resultado, comenta Fusco, era una especie de «etnografía invertida», en la que

el público proyectaba sus fantasías sobre quién y qué éramos. Al asumir nosotros el papel estereotipado de salvajes domesticados, muchos miembros del público se sintieron autorizados a asumir el papel de colonizadores, sólo para encontrarse incómodos con las implicaciones del juego<sup>3</sup>.

Si evocamos esta performance como punto de partida para acercarnos al pensamiento decolonial es porque en ella toman cuerpo una serie de principios básicos de este giro epistemológico. El marco temporal no

---

<sup>1</sup> La obra fue escenificada en ocho ocasiones, en espacios y situaciones distintas: galerías de arte, museos de historia natural, plazas públicas y bienales. Su título se adaptaba al lugar, no solo en términos geográficos, sino también en términos culturales. Las constantes eran los tres días que Fusco y Gómez-Peña pasaban dentro de la jaula, expuesta ésta en algún lugar de acceso público.

<sup>2</sup> Las diferentes fases del proyecto fueron recogidas en el vídeo «The Couple in the Cage: A guatinaui Odyssey», *Vimeo*, <https://vimeo.com/79363320> [19-01-2016].

<sup>3</sup> Coco Fusco, «The Other History of Intercultural Performance», *The Drama Review*, 38, 1994, p. 147.

podía ser más sugerente: se celebraban por entonces los quinientos años de la Conquista de América, dando lugar a una compleja madeja de discursos elogiosos y revisiones críticas de la experiencia y la herencia colonial. La performance apuntaba tanto al sesgo racista, excluyente y eurocentrista de un imaginario (neo)colonial compartido, como a la presencia enmascarada de dicho imaginario en buena parte del saber producido y transmitido en las universidades. La acción artística cancelaba la creencia, implícita en muchos de los acercamientos al devenir latinoamericano –incluso desde el mismo subcontinente– de que vivimos en un tiempo descolonizado. Allí donde reinaba –y reina– un discurso celebratorio basado en el supuesto de que Occidente había saldado para siempre sus culpas, superando con la Ilustración y la Modernidad la violencia ejercida sobre sus otros, esta performance y sobre todo las reacciones del público, ponía al descubierto los modos en que las alteridades siguen desatando pulsiones de todo signo, desde la sexualización hasta la violencia directa<sup>4</sup>. Lógicamente, también la creencia de que aquello que no ha sido «descubierto» constituye un bastión de autenticidad y un foco de resistencia, venía así a ser cuestionada por estos dos indígenas globales. Esa autenticidad, en tanto cualidad que relaciona verdad y acreditación por parte de una autoridad, tocaba de lleno otras cuestiones esenciales para la profunda revisión propuesta por la inflexión decolonial: el eurocentrismo, el régimen escópico del poder, las estrategias de conocimiento, que alimentan aún hoy día una suerte de complejo de inferioridad latinoamericano.

«Dos amerindios aún no descubiertos» enfrentaba a Occidente con ese lugar, central y superior, que este se adjudica a sí mismo convirtiendo al resto del mundo en periferia subalterna. De este dispositivo de inferiorización del otro emergía la conciencia de que toda construcción identitaria se erige sobre un performance, sobre una puesta en escena. Así, cuando ésta forma parte de un aparato de poder/saber, sus violencias responden a los

---

<sup>4</sup> La tan elogiada era multicultural y el advenimiento del fin del racismo se mostraban así como una zona atravesada por una suerte de «racial doublespeak», que al tiempo que aboga por el reconocimiento y la igualdad de las razas oprimidas, convierte al indio/negro en fetiche sexual, hace de él una superficie de proyección de la corporalidad, la magia y el pensamiento salvaje perdido en Occidente (Coco Fusco, «Still in the Cage: Thoughts on ‘Two Undiscovered Amerindians’, 20 Years Later», *Blouinartinfo*, 2012, <http://www.blouinartinfo.com/news/story/760842/still-in-the-cage-thoughts-on-two-undiscovered-amerindians-20-years-later> [02-01-2016]).

roles que cada cual toma en la escena de la identidad. Siguiendo esta misma lógica, Fusco y Gómez-Peña apelaban a una des-universalización –léase des-occidentalización– de las artes y llamaban la atención sobre el nacimiento del performance, no ya en las corrientes vanguardistas europeas (sobre todo el dadaísmo), sino en la Colonialidad/Modernidad periférica, cuando hombres y mujeres del mundo no occidental imaginaban y representaban una alteridad de acuerdo a las expectativas de sus espectadores occidentales<sup>5</sup>. Dicha conexión entre el performance de la identidad y la exposición de alteridades apunta hacia el acto de mirar, hacia ese régimen escópico según el cual el sujeto de la mirada, produce su objeto, su fetiche, toda vez que lo fija, lo desrealiza, convirtiéndose a sí mismo en productor de otredades, en colonizador<sup>6</sup>.

A través de la ironía, la performance pretendía conminar a su público a reconocer su posicionamiento racista y eurocentrista, a revisarlo por medio del humor y a superarlo. La idea era des-universalizar la mirada al otro, resituar y reencarnar los poderes y saberes sobre el otro. Sin embargo, como han comentado Fusco y Gómez-Peña en repetidas ocasiones, ese objetivo falla. Falla sobre todo, porque la gran mayoría del público tiende a ignorar el elemento satírico –que implica la conciencia de la reapropiación de otra narrativa ya existente– al considerar a los performers como amerindios auténticos y repetir, en sus gestos más tiernos y en sus maneras más crueles, las prácticas epistemológicas que deberían ser satirizadas.

Ahora bien, si la performance falla en su estimación del público, demuestra que éste sufre, quizás sin saberlo, de su estado colonial. «[H]emos tocado una herida colonial con esta pieza»<sup>7</sup>, concluye Coco Fusco: una herida que aparentemente no solo atañe a los pueblos originarios y a todos aquellos que se identifiquen con los colonizados, sino que

---

<sup>5</sup> Recuérdese, por ejemplo, los indios Arawak que Colón llevó consigo de vuelta a Europa, en calidad de evidencia de la necesidad y la pertinencia del proyecto colonizador. En esa misma línea está la figura de aquellos «últimos aztecas», dos hermanos enfermos mentales y con marcada macrocefalia, expuestos en uno de las «ferias americanas» organizadas por Barnum en pleno Manhattan.

<sup>6</sup> Dentro de este régimen escópico, que la performance pone en juego y en solfa, el uso de la cámara fotográfica resulta revelador. Como comenta Coco Fusco, en aquellos lugares donde la violencia verbal y de acción parecía disminuir, el uso de la cámara sustituía los repetidos actos de acoso sexual, convirtiéndose en sublimación del voyeurismo (Anna Johnson, «Coco Fusco and Gómez-Peña. Interview», *Bomb – Artists in Conversation*, 42, 1993, <http://bombmagazine.org/article/1599> [06-01-2016]).

<sup>7</sup> Anna Johnson, *art. cit.*, traducción nuestra.

evidentemente está todavía abierta en las subjetividades del otro «lado» de la jaula colonial. La herida se abre allí donde el público se rinde a la evidencia de la estrecha dependencia entre enjaulado, jaula y observador.

## 2 El giro decolonial

Haciendo gala de una suerte de decolonialidad *avant la lettre* Coco Fusco y Gómez Peña no solo ponían en escena los mecanismos de alterización y espectacularización del otro, inherentes a las culturas hipermodernas, sino que al mismo tiempo llamaban la atención sobre la vinculación directa de estos con los dispositivos de formación de identidades y subjetividades heredados de la Modernidad y originarios del sistema colonial. De esta forma, trazaban vínculos estrechos entre la Modernidad (supuestamente europea), el colonialismo y las dinámicas de alterización de la globalización. Convergían así con la perspectiva epistemológica decolonial, una de las más abarcadoras y ambiciosas del panorama teórico-crítico de los últimos años.

En términos generales se entiende por inflexión (u opción) decolonial una reorientación de la mirada desde Latinoamérica y su historia, haciendo énfasis en una revisión de la Modernidad y su conformación sobre una matriz colonial. Sus teóricos buscan no solo cambiar el objeto de análisis –hacia el eje Modernidad-Colonialidad–, sino que invitan a revisar cuidadosamente las bases eurocéntricas y coloniales de nuestros saberes. De esta suerte, proponen la revisión profunda de los modos de alterización y marginalización tanto de sujetos como de sistemas de pensamiento, constitutivos de la era global. En última instancia, y esto nos parece central, dicha inflexión apunta a los términos en que esos saberes, que fundan incluso nuestro propio análisis, están inmersos ellos mismos en una matriz colonial.

Hablar de pensamiento decolonial es hablar de un grupo de reflexiones surgidas alrededor de un núcleo concreto formado por Walter Dignolo, Aníbal Quijano, Eduardo Lander, Enrique Dussel, Ramón Grosfoguel, Santiago Castro-Gómez, Nelson Maldonado-Torres y Catherine Walsh, entre otros. De ahí que suela hablarse de una colectividad de argumentación, que ha ido creando en su interior un aparato teórico y hermenéutico, que a su vez ha sido utilizado, reformado y

comentado por un vasto conjunto de críticos y teóricos de la cultura latinoamericana. Conceptos como «colonialidad del poder» (Quijano), «colonialidad del saber» (Walsh), «transmodernidad» (Dussel), «diferencia colonial» (Mignolo), «pensamiento fronterizo» (Mignolo), no solo han cobrado fuerza dentro de la latinoamericanística, sino que empiezan a ser refrendados por otras disciplinas, con sus correspondientes adaptaciones y desplazamientos.

La inflexión decolonial fija una serie de principios que sirven como base para una mirada otra tanto sobre las culturas subalternas como sobre las dominantes. Nos interesa aquí marcar tres: la colonialidad del poder, la colonialidad del saber y la colonialidad del ser. Para entender estos puntos, conectados e interdependientes, valdría quizá la pena partir de las diferencias entre colonialismo, en tanto dominación política y económica, y colonialidad, entendida como proceso más extenso y más abarcador, como dispositivo de un poder/saber, en cuyo seno se constituye el sujeto moderno, con sus apologías y su narrativa iluminista. La colonialidad del poder (término propuesto por el sociólogo Aníbal Quijano<sup>8</sup>) remite a un patrón de poder, a «un lugar epistémico de enunciación»<sup>9</sup> que se presenta a sí mismo como un estado de cosas naturalizado y universal. De esta forma, el entramado de jerarquías sociales, económicas, de raza o de género queda invisibilizado, posibilitando la perpetuación de las relaciones de dominación. La colonialidad del ser (W. Mignolo, Maldonado-Torres<sup>10</sup>) designa, por su parte, la producción de sujetos y subjetividades adaptados al proyecto colonialista, en paralelo a la destrucción o negación de modos de ser que no corresponden a, y no pueden integrarse en, la Modernidad globalizada. La «opción» decolonial propone entonces rescatar esos conocimientos enterrados bajo el discurso de la colonialidad del saber

---

<sup>8</sup> Véanse los ensayos de Aníbal Quijano, «Colonialidad y modernidad/razionalidad», *Perú Indígena*, 13.29, 1992, pp. 11-20, y «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina», en Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, 2000, pp. 246-275.

<sup>9</sup> Walter Mignolo, *Historias locales/ diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, Akal, pp. 28ss.

<sup>10</sup> Nelson Maldonado-Torres, «Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto», Santiago Castro-Gómez & Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Iesco-Pensar-Siglo del Hombre, 2007, pp. 127-167.

(Walsh<sup>11</sup>) que los anula, al tiempo que invita tanto a recuperar esos modos de ser obliterados como a crear los espacios para que ellos emerjan. De ahí la urgencia en atender los mecanismos de funcionamiento de los dispositivos de subalternización de conocimientos otros, de experiencias de vida y proyectos de comunidad que difieren de aquellos que el poder declara como universales.

De esta suerte se crea y se insiste en una diferencia con respecto a los procesos de descolonización. Mientras estos suponen una superación del estado colonial, articulándose como discurso anticolonial desde los movimientos de independencia en el XVIII hasta hoy en día, el proyecto decolonial busca desarticular los ejes conceptuales e imaginarios de la modernidad/colonialidad. En ello se juega el proyecto mismo de Modernidad, su lado siniestro, sus mecanismos de subyugación, las violencias implícitas y veladas por su propio discurso de emancipación, por su narrativa de proyecto civilizatorio. Reconocer esos ejes de fuerza que se tensan desde Europa y se proyectan sobre el resto del planeta, implica repensar la Modernidad desde un sistema-mundo, anclado en una arquitectura geopolítica más allá de lo regional o lo nacional, en una estructura de poder a escala global que, desde un «punto cero»<sup>12</sup>, impone formas y sentidos diferentes tanto a las periferias como al centro mismo. Agreguemos que más que una demarcación temporal, la Modernidad sería un aparato epistemológico, que debe ser cuestionado, ampliado y reconfigurado. De ahí la insistencia en revisar los modos de producción y perpetuación del poder, particularmente, dentro de la academia. A la universalidad del «verdadero» conocimiento habría de contraponerse la situacionalidad de todo conocimiento, los lugares y los cuerpos desde los que se enuncia. Lo que está en juego es un saber que se reconoce como saber situado, encarnado y subjetivado, como saber

---

<sup>11</sup> Catherine Walsh, «¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales», *Nómadas*, 26, pp. 102s.

<sup>12</sup> El concepto del «punto cero» alude a una posición pretendidamente neutral en la que se posiciona el conocimiento occidental, para desde ahí proclamar su universalidad y su veracidad. Para Castro-Gómez esa situacionalidad no declarada –o declarada como universal– deviene el ideal del conocimiento científico y funda la razón colonial e imperial. En su opinión «la mirada colonial sobre el mundo obedece a un modelo epistémico desplegado por la modernidad occidental»: la «hybris del punto cero» (Santiago Castro-Gómez, «Decolonizar la Universidad. La hybris del punto cero», en Santiago Castro-Gómez & Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Iesco-Pensar-Siglo del Hombre, 2007, p. 21).



engarzado en una geopolítica, en una corpopolítica o subjetividad del conocimiento, que el saber académico niega.

Los lectores habrán reconocido en nuestro somero repaso de la inflexión decolonial rasgos y preceptos de teorías contemporáneas. De hecho, en la recepción de las prácticas epistémicas decoloniales uno de los puntos más debatidos y más criticados concierne a la cercanía y/o ruptura con las corrientes teóricas que «inflexiona». Los puntos de divergencia con respecto al pensamiento poscolonial –sostiene Mignolo en una especie de manifiesto del giro colonial– remiten al lugar de enunciación (Asia y África *versus* América Latina y el Caribe), el objeto de reflexión (experiencia colonial *versus* colonialidad) y la genealogía de las corrientes teórico-críticas (surgido a partir de corrientes teóricas europeas del Siglo XX *versus* surgido a partir del pensamiento latinoamericano, desde el siglo XVI). De ahí la predominancia del horizonte de atención y relectura anclado tanto en las culturas indígenas y afrocaribeñas, como en las corrientes político-filosóficas latinoamericanas (teorías de la dependencia, teología de la liberación, pedagogía del oprimido, etc.). En cuanto a los estudios culturales, si bien las dos corrientes comparten un interés en la relación entre cultura y poder, los integrantes del grupo de pensamiento decolonial han desarrollado una fuerte crítica frente a ellos, considerando que estos, anclados en el marxismo, el estructuralismo, el psicoanálisis o las teorías de la subjetividad y la performatividad, remiten a un marco eurocéntrico y universalizante, del que no logran desprenderse. Aquí Mignolo va incluso más allá al distanciarse de aquellos que, como Néstor García Canclini, Beatriz Sarlo o Jesús Martín Barbero han argumentado a favor de una Modernidad periférica e incompleta.

Como en todo grupo en formación o desarrollo, las propuestas terminológicas son algo difusas e inflacionarias, respondiendo a la lógica del ámbito académico en el que se inscribe parte del debate. Amén de algunos argumentos válidos, emitidos por parte de sus detractores<sup>13</sup>, a nuestro parecer, el término decolonial tiene su interés en la medida en

---

<sup>13</sup> Silvia Rivera Cusicanqui ha demostrado ser una de las más acérrimas detractoras de la decolonialidad. No solo el término –para ella un infeliz galicismo– le parece errado, sino que considera ininteligible, elitista y aburrido todo el debate surgido alrededor de la decolonialidad (Silvia Rivera Cusicanqui, «Principio Potosí: Otra mirada a la totalidad», *E-MISFÉRICA 11.1 Gesto Decolonial*, 2014, <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-111-gesto-decolonial> [19-01-2016]).

que diferencia el proyecto decolonial de la des-colonización, se distingue del término poscolonial y de su asociación con la historia y experiencia de las ex-colonias británicas y francesas, y se ancla en cambio en la historia y experiencias de América Latina y el Caribe, proponiéndolas como instancias cruciales para pensar la Modernidad desde su «otra cara» y para identificar sus facetas invisibles a la mirada formada en el eurocentrismo universalista. En este sentido, la orientación decolonial interpela muy especialmente al hispanismo, que cubre las historias paralelas de España y sus colonias. La lectura de las vicisitudes de las relaciones inter y trans-hispánicas son cruciales no solo para entender y desnaturalizar la dinámica de lo que ha venido a llamarse la «matriz colonial de poder», sino también, para «curar» la herida colonial que tan bien ilustrara la performance de Coco Fusco y Gómez-Peña.

Resaltemos que, en el campo cultural, el enfoque decolonial parte de un posicionamiento difícil pero diáfano hacia los objetos de estudio: se trata, antes que nada, de «regionalizar» a Europa y su tradición, devolverla a su justo lugar en el sistema-mundo<sup>14</sup>. Este reposicionamiento no se logra ignorando a los clásicos occidentales, sino más bien a través de su relectura en contrapunto al análisis de la historia imperial y colonial en que se inscriben –lo cual era ya una de las propuestas centrales de la teoría poscolonial anglosajona.

El aporte decolonial reside en insistir en que el modelo de sujeto universal generado por el «punto cero» eurocentrista puede ser suspendido al poner a Europa en su justo lugar; puede ser desmentido desde las subjetividades colonizadas; objetivo alcanzable solo mediante lecturas orientadas a captar las diferencias entre ambas perspectivas. De esta suerte, poner a Europa en su justo lugar es reconocer que las preocupaciones que guiaron las producciones culturales de la tradición europea no son las mismas que las de los sujetos colonizados, y que el valor de estas producciones, lejos de ser universal y modélico, es tan regional como la subjetividad de la que se alza como correlato.

---

<sup>14</sup> Lo que Walter Dignolo llama «desprenderse» de las creencias hegemónicas (*delinking*). Ver por ejemplo: Walter Dignolo, «De-Linking: Don Quixote, Globalization and the Colonies», *Macalester International*, 17, 2006 (Spring), <http://digitalcommons.macalester.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1321&context=macindl> [19-01-2016].

### 3 Regionalizar a Europa y a sus categorías

La idea de considerar a la cultura, los saberes, y los modelos europeos en términos de su regionalismo no se implementa fácilmente, y aún menos de una vez por todas. Parte del problema reside en que para un lector euro-americano los gestos y conceptos universalizantes están en un ángulo muerto; se necesitan dispositivos especiales para visibilizarlos. Tomemos el caso de la creencia en el poder de redención del arte, que en el marco colonial se percibe como un poder civilizatorio. En la película *La Misión* (1986)<sup>15</sup>, un jesuita (Jeremy Irons) del siglo XVIII se interna en la selva argentina y paraguaya para convertir a una comunidad guaraní hostil (acaban de matar a otro misionero). El osado misionero emprende el viaje solo, trepa hasta lo alto de las cataratas del Iguazú, y se sienta a tocar el oboe en un claro de la selva. Pronto una veintena de indígenas armados de arcos y flechas rodean al misionero, cuya única «arma» es el instrumento musical. Los indígenas escuchan la melodía, aparentemente intrigados, hasta que uno de ellos, más desconfiado, rompe el oboe, dando lugar a una animada —y no traducida— discusión entre ellos. Finalmente, la música triunfa sobre las disensiones, el jesuita es aceptado en la comunidad, y se erige en la selva una exitosa misión.

La película critica abiertamente la empresa colonizadora, y cuestiona el alcance del proyecto evangelizador. En este orden de cosas, se hace evidente que la razón principal del aparente éxito de la misión jesuita no es la verdad de su doctrina, sino más bien la protección que ésta ofrece a los indígenas frente a los cazadores de esclavos. Pero prevalece la duda sobre el significado y las implicaciones de la música para los indígenas y para la propia cultura occidental. Varios elementos sugieren que la música juega un papel «civilizatorio» hasta el final: en la última escena, después de que los portugueses masacran a casi todos los habitantes de la misión —incluyendo al jesuita— una niña desnuda recoge un violín roto flotando sobre el río y se lo lleva a la barca en la que la esperan otros niños sobrevivientes que habrán de emprender el camino de retorno a la selva. De las ruinas del proyecto colonial se rescataría, entonces, el instrumento «herido», víctima inocente, recordatorio del fallido intento de cohabitación de colonizadores y colonizados, pero también sinecdoque del

---

<sup>15</sup> Roland Joffé, *La Misión*, 1986.

refinamiento de la cultura occidental, que la niña sabe apreciar y quizás, incluso, reparar. El violín, entonces, redimiría a la «civilización» de su propia barbarie. Sin embargo, otros elementos cuestionan esta lectura del violín y de la película, al resaltar la inaccesibilidad del punto de vista «indígena»: efectivamente, como los intercambios entre los nativos no son traducidos, el público occidental no puede saber qué piensan ellos del oboe, qué dicen de él, y qué les dice el instrumento (si es que este concepto vale para ellos) acerca de quien lo toca; tampoco puede imaginar, en definitiva, qué le depara el destino al violín roto, qué le pasará en la selva: ¿seguirá siendo un violín, o se transformará en otra cosa?

La evocación de «otra» lectura del violín es a nuestro entender uno de los puntos más interesantes de la película, pero puede fácilmente pasar desapercibido a favor del relato, más asertivo, que salva los valores «universales» del humanismo y de la cultura europeos. Una u otra lectura saltarán más a la vista según el contexto de recepción; en el nuestro nos interesa cotejar la *Misión* con un texto que pone en evidencia la incertidumbre y las opciones que se abren al reconsiderar la recepción indígena del arte<sup>16</sup>. En *El cuento del ventrílocuo*, de la autora guyanesa Pauline Melville<sup>17</sup>, encontramos un episodio similar al del misionero y su oboe, esta vez en territorio guyanés. En un capítulo titulado «El saltamontes gigante», un misionero recién llegado a un asentamiento organiza una recepción para los indígenas wapisianos que tiene la intención de evangelizar. Cuando termina la comida, el padre Napier, para gran sorpresa de todos, saca su violín y comienza a tocar una sonata de Mozart. «Conmovido al ver que estaba acercando la música clásica a aquella gente por primera vez, y convencido, incluso mientras tocaba, de que aquel silencio reverencial demostraba lo extasiados que se sentían, al padre Napier se le llenaron los ojos de lágrimas»; el público, por su parte, después de su sorpresa inicial, que casi se vuelve la risa, se deja llevar por el comentario de que el padre «parecía un saltamontes gigante», frotándose las patas, y que sonaba como

---

<sup>16</sup> Cabría cotejarla con la famosa escena en *Fitzcarraldo*, de Herzog, en la que Klaus Kinski logra que los tambores de los indígenas invisibles en las frondosas orillas del Amazonas se callen, aparentemente para escuchar la voz de Enrico Caruso. Pero lo que aparece puntualmente como un triunfo de la civilización (la ópera) sobre la barbarie (los tambores) se resignifica más adelante en la película, cuando los mismos indígenas descubren el costo humano del sueño civilizatorio y lo hacen abortar. También se puede cotejar con la película *Cabeza de Vaca* de Nicolás Echevarría, de 1991.

<sup>17</sup> Pauline Melville, *El cuento del ventrílocuo*, trad. Carmen Francí Ventosa, Barcelona, ediciones B, 1999.

uno<sup>18</sup>. Finalmente, todos, menos el músico y otro colono, «contemplaron con horror cómo, delante ellos, el sacerdote se convertía en un saltamontes de la sabana, gigantesco y zumbador»<sup>19</sup>. La transformación del hombre en insecto y de la música en zumbido des-universalizan las categorías de lo humano y del arte; sin por ello desdeñar, pensamos, cierto valor de la obra de Mozart, ni tampoco elevar la visión indígena sobre la occidental/ colonial. Al contrario: a través del contraste entre estas dos visiones, el cuento pone en juego el hecho de que ambas son regionales. De ahí se desprende entonces que la percepción de la superioridad de la cultura y los saberes europeos es el resultado de un largo trabajo sobre las subjetividades, y que, aún así, la proyección de dicha percepción no corresponde a la realidad.

El ejemplo que acabamos de proponer puede parecer alejado del hispanismo, puesto que tanto la película como el libro están en inglés. Pero en ambos casos se trata de la historia de Sudamérica y la respuesta indígena a las pretensiones de la cultura europea. Además resulta reveladora la lectura paralela de obras de uno y otro lado del mapa colonial, que en este caso nos permitió resaltar la ambigüedad de la película a la luz del humor irreverencial del texto. Este tipo de lectura comparativa es corriente en los trabajos de Walter Mignolo, uno de los autores más prolíficos de la red de pensadores decoloniales. En muchos de sus ensayos Mignolo contraponen la obra de Guamán Poma de Ayala, *Nueva Crónica y Buen gobierno*, a obras de la tradición europea, como el Quijote y Theodor de Bry. En el primer caso, Mignolo argumenta que la «obra maestra» de Cervantes contribuye a la transición de un sujeto teo-lógico a un sujeto ego-lógico, transición emancipadora para los europeos de su tiempo, puesto que implicaba autonomizarse de la autoridad divina para confiar en la autoridad de la razón<sup>20</sup>. En la *Nueva Crónica*, en cambio, a Guamán Poma de Ayala —según Mignolo— «le preocupaban la transformación de los sujetos en el Incanato bajo poder colonial y la transformación de las subjetividades como consecuencia de la colonización del conocimiento»<sup>21</sup>. Su texto pone en evidencia en definitiva que el sujeto moderno no es universal y que en el caso del Incanato, tampoco

---

<sup>18</sup> Pauline Melville, *op. cit.*, p. 127.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Walter Mignolo, «De-Linking: Don Quixote, Globalization and the Colonies», *op. cit.*, pp. 5, 29.

<sup>21</sup> Walter Mignolo, *op. cit.*, p. 19, nuestra traducción.

es emancipador, al contrario: cumple más bien una función represiva, puesto que niega las subjetividades existentes. O sea que lo que para los lectores de Cervantes (incluyendo la élite criolla y mestiza de las Américas) podía ser un «avance», para los sujetos colonizados constituía uno de los problemas que debían afrontar. Según Mignolo, Guamán Poma se esfuerza precisamente en formular o articular otras opciones, resistiendo a «los dictados [*dictates*] de las categorías de pensamiento occidentales»<sup>22</sup>. En este caso, entonces, la lectura «contrapuntual», sin quitarle valor o mérito a Cervantes, nos permite repensar qué es lo que celebramos en *El Quijote*, y qué sacralizamos cuando sacralizamos al autor, elevándolo a un estatus incontestable como el de Mozart para el padre Napier.

En otro texto, Mignolo analiza la «diferencia colonial» que emerge al cotejar las ilustraciones de la *Nueva Crónica* de Guamán Poma de Ayala y los influyentes grabados de *America* (o *Indias Occidentalis*) de Theodor De Bry<sup>23</sup>. A lo largo de su ensayo Mignolo llama la atención sobre momentos similares en las dos crónicas o tratados de América –las auto-representaciones de los autores, los mapamundi de cada uno, Adán y Eva, etc.– para mostrar cómo se expresan en los dibujos subjetividades e intereses fundamentalmente diferentes en los dos autores. Uno de los momentos más claros del argumento es quizás la contraposición de las ilustraciones de la ciudad de Cuzco en *La Nueva Crónica* y en *América*: la ilustración de De Bry sigue las reglas de la perspectiva renacentista; el observador está fuera de la escena, su mirada engloba a la ciudad desde lo alto, fijando sus contornos e incluso su periferia. Se trata de un sujeto soberano, que domina la representación desde un lugar externo y abstracto, universalmente reproducible en el espectador. En la ilustración de Guamán Poma, en cambio, la perspectiva es interna a la ciudad: el sujeto está inmerso en una realidad que no domina, si no que se esfuerza en entender desde su inmediatez y cercanía; un sujeto, además, que trata de orientarse, de situarse, en un mundo en plena transformación, acosado como está por el sujeto exterior y superior que ansía dominarlo<sup>24</sup>. Una lectura eurocéntrica

<sup>22</sup> Walter Mignolo, *op. cit.*, p. 31, nuestra traducción.

<sup>23</sup> Walter Mignolo, «Crossing Gazes and the Silence of the 'Indians': Theodor De Bry and Guamán Poma de Ayala», *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 41.1, 2011, pp. 173-223, <http://jmems.dukejournals.org/cgi/doi/10.1215/10829636-2010-016> [19-01-2016].

<sup>24</sup> Walter Mignolo, *op. cit.*, pp. 197-199.

leería la ilustración de Guamán Poma a partir de la de Theodor De Bry, y vería en ella una *falta* de perspectiva, una técnica de representación insuficiente y posiblemente una incapacidad de abstracción. En cambio una perspectiva decolonial leería a De Bry a partir de Guamán Poma, lo cual pondría en evidencia que la suya es *también* una perspectiva interna, o sea, que De Bry también está inmerso en una realidad, que el lugar en el que este pone al espectador es un lugar imaginario, tanto más fantástico cuanto más se ha llegado a percibir como realista.

Citemos otro ejemplo, que también parte de Guamán Poma para decolonizar los *criterios* de interpretación de las obras y que permite constatar los modos de visibilización de un pensamiento otro, borroso tras los fuertes trazos de Occidente. En este caso se trata de un comentario del canónico cuadro de Velázquez, *Las Meninas*, a partir de un análisis reciente —de Byron Hamann— que se centra sobre tres objetos en el cuadro provenientes de las Indias para poner en evidencia «la invisibilidad del trabajo indígena»<sup>25</sup>. Mignolo no refuta el argumento del autor —de hecho, apenas lo comenta—, sino que lo complementa, proponiendo un «escenario de labor intelectual coexistente, conectada por un diferencial de poder (*a power differential*)»<sup>26</sup>, en el que contrapone el pensamiento de Velázquez al de Guamán Poma. Al desplazar la atención de la mano de obra a la labor intelectual indígena, Mignolo saca al indígena de su lugar habitual (excluido, explotado, colonizado) para poner en evidencia un proyecto crítico de sumo interés. Por eso, a la propuesta de Hamann, de que *Las Meninas* sean integradas al *corpus* de los estudios coloniales, Mignolo responde:

¿Y si propusiéramos, por ejemplo, la inclusión de Guamán Poma, Santa Cruz Pachacuti, y la Virgen del Cerro en los «estudios europeos»? ¿Por qué no? Después de todo, desde una perspectiva decolonial, las formaciones imperiales dependen necesariamente de sus colonias.<sup>27</sup>

Efectivamente, ¿por qué no? ¿Y qué implicaciones tiene esta pregunta en la manera de pensar la relación, dentro de los estudios hispánicos, entre

<sup>25</sup> Byron Ellsworth Hamann, «The Mirrors of *Las Meninas*: Cochineal, Silver, and Clay», *The Art Bulletin*, 92.1-2, 2010, pp. 6-35.

<sup>26</sup> Walter D. Mignolo, «Response: *Las Meninas*: A Decolonial Response», *The Art Bulletin*, 92.1-2, 2010 (March), pp. 40-47, <http://dx.doi.org/10.1080/00043079.2010.10786135> [19-01-2016].

<sup>27</sup> Walter D. Mignolo, *op. cit.*, p. 46, nuestra traducción.

obras peninsulares e hispanoamericanas, entre obras etnográficas y obras de historia, entre testimonio, leyenda y ficción? En todo caso, la pregunta de lo que calla e invisibiliza el canon occidental parece imprescindible para decolonizar los saberes.

\*\*\*

Los ejemplos que hemos tratado hasta ahora parten de la historia colonial de las Américas, de textos escritos a partir de la situación de los nativos, de *performances* que recuerdan la persistencia del trauma de los pueblos originarios en la actualidad. O sea, se basan en el reconocimiento de saberes y subjetividades indígenas. Sin embargo, el gesto de decolonización no implica necesariamente una «indigenización» del pensamiento: el propio Mignolo, por ejemplo, considera que Borges es un autor decolonial, porque logra presentar el universalismo europeo como una instancia de regionalismo. Por otra parte cabe recordar la importancia del pensamiento post-esclavista caribeño y antillano en la bibliografía decolonial, donde Frantz Fanon y Aimé Césaire constituirían sus voces más prominentes. Lo que sí parece esencial para trabajar sobre el «diferencial de poder» que el canon perpetúa, y nosotros con él, es articular los lazos y las tensiones entre obras de genealogía occidental y las obras que presenten alternativas –no contrarios– al orden imperial, a partir de conceptos y experiencias vinculados a las subjetividades de los colonizados. De hecho, el interés de Mignolo por la obra de Guamán Poma reside en que en ella puede identificarse un proyecto de decolonización de las subjetividades y saberes indígenas, prueba de que hubo desde el principio de la Modernidad un reconocimiento de la violencia del proceso moderno de universalización. En este sentido, la figura del indígena –o el anclaje en la perspectiva negada de la misma– tiene un interés global, porque contribuye a desnaturalizar los conceptos y marcos de interpretación que parten de la herencia griega y latina. Esta perspectiva otra permite recordar que el proyecto de «decolonización del conocimiento» (Grosfoguel) comienza con los esfuerzos por resistir a los conceptos y categorías que se imponían al colonizado, y para resaltar que esos modos de resistencia siguen llevándose a cabo, desde diferentes frentes.

Valga insistir en que no pensamos que el término decolonial tenga la exclusividad del pensamiento crítico sobre los valores universales, la



epistemología occidental o sobre la herencia colonial; y aún menos que la panoplia terminológica que se le asocia sea obligatoria. Como con todo aparato terminológico que se pretende revolucionador se corre el riesgo no solo de hablar en una jerga solo entendible para aquellos que la hablan –e incomprensible para aquellos sobre los que se habla–, sino también de capitalizar conceptos ya existentes y repetir así el gesto de poder sobre otros saberes, al que estaba dedicada la crítica. Aún así, esta terminología nos permite abordar una vez más un problema que debería desplazarse al centro de la atención en nuestras universidades europeas, en donde se confirma el sentimiento de un desgaste profundo y peligroso de las categorías de pensamiento dominantes para repensar el mundo, la tecnología, el futuro, la relación con la «naturaleza», etc. Frente a esta situación de agotamiento, aquellas subjetividades, cosmogonías y epistemologías descartadas por la Modernidad podrían ayudarnos a reformar nuestras miradas y actitudes.

Nos gustaría, a modo de conclusión, referirnos a un último ejemplo de práctica decolonial, en el que se pone de manifiesto cómo esta inflexión ofrece nuevos horizontes de posibilidad no solo para el hispanismo, sino también para las humanidades en general. En otro de sus textos, Mignolo comenta, refiriéndose al experimento decolonial de la Universidad Intercultural en Ecuador y a las dificultades de traducción que presentan los estudios en lenguas indígenas (en este caso, quechua o aimara):

para un hablante de lenguas modernas europeas, el futuro está «adelante» del hablante; así la posibilidad y la importancia de la idea de «progreso». Para hablantes de quechua o aimara, el futuro está «detrás», porque no se puede ver. El pasado puede ser recordado y por ende, «visto»; por consiguiente está «enfrente» tuyo. De ahí la dificultad entre hablantes de quechua o aimara, para inventar culturalmente una idea como la de «progreso»<sup>28</sup>.

En una época en que urge deshacerse de los imperativos del progreso, la dificultad del quechua-aimara para imaginarlo puede resultar reveladora. La imagen del quechua o aimara-hablante con el futuro a sus

---

<sup>28</sup> Walter Mignolo, «Globalization and the Geopolitics of Knowledge: The Role of the Humanities in the Corporate University», *Nepantla: Views from South*, 4.1, 2003, p. 114, <https://muse.jhu.edu/journals/nepantla/v004/4.1mignolo.html> [19.1.2016], traducción nuestra.

espaldas y el pasado delante evoca de hecho una de las críticas, quizá la más comentada, de la idea de progreso: la novena tesis de Walter Benjamin sobre el concepto de historia, que parte del cuadro de *Angelus Novus* de Paul Klee. Como es sabido, Benjamin imagina el ángel de la historia contemplando horrorizado las ruinas del pasado, de las que se aleja, llevado por la irresistible tormenta del progreso, que no le permite mirar hacia el futuro. En vez de cumplir con la promesa de un futuro mejor, en la lectura de Benjamin el progreso obliga al ángel a confrontar un pasado cada vez más nefasto, del que no puede hacerse cargo. Ahora bien, el ángel se encuentra en una situación a la vez similar y radicalmente distinta de la del quechua-hablante del pasaje de Mignolo: como aquel, este mira al pasado y le da la espalda al futuro; pero al contrario del «ángel quechua», para quien la perspectiva es avanzar hacia el pasado, el «ángel occidental» retrocede a su pesar hacia lo que será. La relación quiásmica entre los dos cuadros nos deja entrever nuestras expectativas naturalizadas: ¿por qué pensar que el ángel *debería* poder darle la cara al futuro? ¿es el viento del progreso el que se lo lleva de espaldas, o la ilusión de estar *avanzando* pese a que no puede darse vuelta? No pretendemos, con estas preguntas, poner en solfa las innumerables interpretaciones y consideraciones a las que la tesis de Benjamin ha dado lugar. Sírvanos de coda e invitación a reflexionar acerca de las nuevas dimensiones que puede cobrar al ser leída a partir y en relación a una perspectiva decolonial.

Adriana LÓPEZ-LABOURDETTE  
*Universität Bern*

Valeria WAGNER  
*Université de Genève*