



otros logos

REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad
 Universidad Nacional del Comahue
 ISSN 1853-4457

De futuridades subalternas, de distopías-otras.

Mariana Belén Carrizo*

Resumen:

El presente artículo parte de la siguiente pregunta: ¿por qué el futuro es un problema en el presente? Partiremos afirmando que asistimos -tanto a nivel local como global- a un escenario en el que, más que de “el futuro” (en singular), es menester hablar de “futuridades”, a fin de enfatizar el hecho de que son múltiples las concepciones del futuro producidas en diferentes zonas geopolíticas. Nos centraremos aquí, sin embargo, en algunas de las narrativas elaboradas en aquellas regiones del planeta particularmente signadas por la violencia (neo) colonial y sus efectos de poder. Sobre esta base plantearemos nuestra hipótesis: la obra de la artista palestina Larissa Sansour puede leerse como una “práctica de diseño ontológico” puesta al servicio de la “autonomía”, en tanto que ejercicio estético-político de crear mundos-otros. Sostendremos, además, que su obra produce efectos de “futurización”. Nuestro primer objetivo consistirá, pues, en mostrar –mediante el análisis de algunos de sus cortometrajes- por qué consideramos que su obra constituye un ejemplo concreto de lo que llamamos “narrativas-otras”,

* Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional del Comahue. Miembro de Proyecto de investigación “Mal(estares) en la sociedad occidental: dimensión propositiva de prácticas y discursos intersticiales en escenario posoccidental” de la Facultad de Humanidades de la UNCO. Becaria doctoral CONICET. Sus temáticas de investigación rondan en torno a las relaciones existentes entre la actual fase capitalista, la “necropolítica”, y las prácticas de resistencia y re-existencia desarrolladas en el Sur Global. Cuenta con diversos artículos y reseñas publicados en revistas especializadas, tales como “Re-tejer las redes de lo común y de la politicidad en la necropolítica neoliberal”, en *Discusiones, problemáticas y sentipensar latinoamericano Tomo II. Estudios descoloniales y Epistemologías del Sur Global* editado por Universidad del Tolima, Copala y Red de Pensamiento Decolonial, febrero de 2019.

“narrativas subalternas” y, por último, caracterizaremos algunas de las estrategias mediante las cuales logra romper con la imposición de ciertos modos canónicos e idealizados de narrarse, supuestamente reservados para las poblaciones periferalizadas del Sur Global.

Palabras claves: futuridades, diseño, autonomía, futurización, narrativas subalternas.

Abstract: This article starts from the following question: why is the future a problem in the present? We will begin by saying that it is necessary to speak of "futures", rather than "the future", in the singular: there are multiple visions of the future produced in different geopolitical zones. In this article, however, we will focus on some of the narratives elaborated in those regions of the planet particularly marked by (neo) colonial violence. On this basis, we will pose a first hypothesis: the work of the Palestinian artist Larissa Sansour can be read as a practice of "ontological design" put at the service of "autonomy", because it is an aesthetic-political exercise that creates other-worlds. We will show, then, that her work produces effects of "futurization", by multiplying the ways of thinking the relationship between "the real" and "the possible". Therefore, our first objective will be to show how her work constitutes a concrete example of what we call "other-narratives", "subaltern narratives". Secondly, we will characterize some of the strategies through which she breaks with the imposition of certain canonical and idealized ways of narration, supposedly reserved for the peripheralized populations of the Global South.

Keywords: futures, design, autonomy, futurization, subaltern narratives.

Introducción

Este artículo¹ surgió de una primera pregunta, formulada de modo muy general y abstracto: ¿por qué surge, en el presente que habitamos, la inquietud de pensar el futuro? Fue incluso antes de sentirnos en condiciones de avanzar hacia el ensayo de posibles respuestas a tal interrogante que nos asaltó –automáticamente– otro: ¿es atinente –o incluso legítimo– continuar hablando de “el futuro” (en singular) o es más bien menester utilizar, hoy en día, un plural?

¹Algunos tramos de lo aquí expuesto han sido motivo de tratamiento en ocasión del “X Encuentro de Literatura y Escuela: Ritualidad, comunalidad, poéticas irreverentes” (realizado los días 2, 3 y 4 de octubre de 2019 en la Universidad Nacional del Comahue), en el marco de la mesa temática titulada “Narrativas otras”.

A fin de presentar un breve panorama de algunas de las voces sonantes respecto a estas discusiones dedicaremos, pues, el primer apartado de este trabajo a poner en diálogo ciertas nociones del último libro del antropólogo colombiano Arturo Escobar, *Autonomía y diseño. La realización de lo comunal* (2017), con algunos de los conceptos propuestos por el filósofo italiano Franco “Bifo” Berardi en su texto titulado *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad* (2019).

Será partiendo de la idea, compartida por ambos pensadores, de que son múltiples las visiones y relatos acerca de los futuros, y de la necesidad de enfatizar que estos son producidos siempre desde espacios geopolíticos y posiciones de poder diferenciales, propondremos (en un segundo apartado) algunas claves a la luz de las cuales caracterizar a estas narrativas elaboradas en aquellas regiones periferalizadas del planeta, las cuales llamaremos - de aquí en adelante- “narrativas-otras”, “narrativas subalternas”.

En base a lo anterior, en un tercer apartado, presentaremos nuestra hipótesis: la obra de la artista visual palestina Larissa Sansour no sólo constituye un ejemplo concreto de estos modos-otros de narrar los futuros, sino que puede leerse –además- en términos de lo que Escobar (2017) denomina “prácticas de diseño ontológico” puestas al servicio de la “autonomía”, en tanto que productora de efectos “futurizantes”.

A fin de sostener estas aseveraciones, analizaremos brevemente algunos de sus cortometrajes en base a las herramientas teóricas hasta aquí introducidas. Por último, sumaremos a este análisis la noción de “antropofagia cinematográfica” trabajada por el cineasta y teórico crítico brasileiro Glauber Rocha en *La revolución es una eztétyka* (2011), en tanto –consideramos- resulta atinente para caracterizar la estrategia central mediante la cual Sansour rompe con los modos de narrar(se), impuestos a las poblaciones periferalizadas del Sur Global (Santos, 2010; 2014)

¿Por qué el futuro es un problema en el presente?

*La función del arte es la instituir lo que no es.
Glauber Rocha*

Tanto a nivel local como global asistimos a un escenario que nos sitúa frente a lo que se percibe como el agotamiento de una época, y en el que los discursos sobre el futuro tienen, nuevamente, un lugar central. Sin embargo, los horizontes que orientan tal búsqueda aparecen hoy en día algo difusos, fragmentados, dispersos. Este panorama parece haberse cristalizado de forma ejemplar en la afirmación del pensador

estadounidense Frederic Jamerson “hoy parece más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo”, meticulosamente analizada, luego, por el teórico británico Mark Fisher en *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* (2016).² Henos aquí, ante un panorama en el que salta a la vista la necesidad de pensar si acaso existen *otros posibles*³, que difieran de la lógica de muerte inherente a la “mundialización neoliberal” (Guattari, 2004) que –desde hace varias décadas- va ganando cada vez más terreno en la carrera por erigirse como único modelo de gestión de las sociedades y de construcción de subjetividades.⁴

Ahora bien, ¿qué asociaciones habilita el significante “futuro”? ¿A qué nos remite? ¿En qué futuro estamos pensando? ¿Quiénes lo piensan y, sobre todo, desde dónde lo hacen? Teniendo en cuenta que este trabajo ha sido elaborado a la luz de una perspectiva recusatoria de la matriz moderno-colonial y, particularmente, de su lógica monolítica y teleológica, no hablaremos aquí de un único futuro. En lugar de referirnos a “el futuro” en singular, tomaremos la expresión “futuridades”, utilizada por Escobar (2017), así como su idea de “procesos” y prácticas de “futurización” y “desfuturización”. Al hablar de “futuridades”, por tanto, referiremos -de aquí en adelante- a la “constitución política del futuro, de los futuros” (Escobar, 2017: 18), es decir, a las diferentes concepciones y relatos acerca del futuro. Tal y como hemos anticipado en la introducción, en una línea muy afín vemos aparecer el planteo de Franco “Bifo” Berardi quien entenderá tal multiplicación de las concepciones del futuro como un ejercicio que permite expandir los modos en que solemos considerar la relación entre “lo posible” y lo “real”.

Mediante una construcción metafísica compleja (inspirada mayormente en Spinoza y Deleuze, entre otros), el autor propone que si bien el campo de posibilidades exhibido por la actual conformación del mundo no es infinito (al hallarse limitado por las imposibilidades inscriptas en el ahora) es, sin embargo, plural. Nos insta a no olvidar, pues, que el presente, aun así, contiene de forma inmanente muchas posibilidades en conflicto, que –de alguna manera- pujan por “cristalizarse”.

²Si bien excede con creces los objetivos y alcances propuestos en el presente artículo es referencia obligada (respecto del “realismo”) el tratamiento del “*ethos* realista” -como uno de los cuatro paradigmas de comportamiento que constituyen la modernidad, junto con el romántico, el clásico y el barroco- del pensador crítico Bolívar Echeverría. Véase: (1998) “La historia de la cultura y la pluralidad de lo moderno: lo barroco”, en *La modernidad barroca*; y (2006) “Modernidad en América latina”, en *Vuelta de siglo*.

³ El énfasis es nuestro.

⁴Acerca de estas cuestiones, véase: Carrizo, Mariana (2019), *Derivas necropolíticas de la gestión neoliberal de los cuerpos: un análisis filosófico*. Disponible en: <http://rdi.uncoma.edu.ar:8080/handle/123456789/15301>

“Futurabilidad” es, pues, el nombre que “Bifo” acuña para referir a esa “capa de posibilidades que pueden evolucionar o no para convertirse en realidades” (Berardi, 2019: 13). Ahora bien, ¿cómo denomina el autor a ese “mecanismo” que propicia tal “paso” a “lo real”? He aquí, un punto de suma importancia para nuestra argumentación: en el seno de este planteo, el “poder” será definido, nada más y nada menos, que como la “capacidad de seleccionar e imponer una posibilidad entre muchas y, simultáneamente, excluir e invisibilizar muchas otras posibilidades” (2019: 12). No resultaría del todo arriesgado derivar de lo dicho, aunque de modo muy preliminar, que la práctica de imaginar futuros constituiría, por ende, algo así como una forma de resistencia, incluso (podríamos ir más allá) como ejercicio estético-político privilegiado. Vemos emerger, pues, lo que leemos como un primer atisbo de vinculación entre las propuestas de estos dos pensadores, en apariencia tan lejanos entre sí⁵: Escobar, al igual que “Bifo”, se preguntará por los modos en los que podríamos expandir estos presentes que habitamos. ¿Acaso podrá, o más bien deberá, ser el “diseño” (entendido desde una perspectiva “ontológica” como práctica de “dar forma”, de instituir *lo que no* es y constituir modos de ser, hacer y conocer) la práctica “futurizante” por excelencia? Dado que, en el marco de su planteo, diseñar equivale literalmente a “crear mundos”, la tarea de “proyectar futuros” aparece como un ejercicio político que puede ponerse al servicio de la “autonomía”⁶, en tanto ampliación del espectro de lo posible, sobre todo para aquellas poblaciones particularmente ceñidas por lo que podríamos denominar “la brutalidad de lo real”.

De las “futuridades subalternas”

En base a lo presentado hasta aquí, estaríamos en condiciones de preguntarnos qué características podrían reunir estas futuridades-otras. Fue en la búsqueda de una vía de respuesta a este interrogante que emergió una primera noción⁷: el concepto de “afrofuturismo”, el cual designa a una ola estético-político-cultural (internacional, plurilingüe y multifacética) desarrollada a partir de la década del 90’, que combina elementos de ciencia ficción, ficción histórica, fantasía y realismo mágico, con narrativas

⁵Tanto por sus pertenencias disciplinares y perspectivas, como por su proveniencia geopolítica.

⁶Veremos más adelante las profundas implicaciones que esta noción y sus derivas tendrán en el trabajo estético-político de Larissa Sansour.

⁷A través del sitio web del ya emblemático “Ciclo de Cine Migrante”, más específicamente en la sección central de su 9° edición titulada, nada más y nada menos, “Futuridades nómadas”. Véase: <http://cinemigrante.org/ediciones-antteriores/2018/archivos/secciones/seccion-centralfuturidades-nomadas>

no-occidentales a fin de multiplicar los modos de tratamiento de los temas y motivos usualmente asociados a la noción de futurismo, o ciencia ficción⁸.

Estas narrativas, surgidas del propio deseo por “re-existir” (Albán Achinte, 2018), lejos de recurrir a la utilización y reproducción de imágenes esencialistas, romantizadas -y podríamos, añadir, “orientalizadas” (Said, 2002)- hacen más bien énfasis en las mixturas y contradicciones internas surgidas al interior de las sociedades “históricamente comunalizadas” (Escobar, 2017), haciendo un uso combinado de la ironía, la comedia y el drama a la hora de narrar tanto su pasado, su presente, como –sobre todo- sus futuros posibles⁹.

Es posible extraer, de lo anterior, al menos dos elementos que –sugerimos- caracterizan a estas “narrativas-otras”, al tiempo que las diferencian de las perspectivas hegemónicas y dominantes acerca del futuro: en primer lugar, refuerzan los nexos ineludibles que conectan al pasado con el presente y el futuro. Lejos de pretender “borrar” de donde se viene, el pasado aparece en ellas como un motivo de evocación que es, sin embargo, necesario “conjurar” mediante gestos irónicos, satíricos, a fin de aflojar los lazos que atan a los subalternos a su auto-representación como víctimas perpetuas.

He aquí la segunda característica de estas “futuridades” (producidas desde África, América, el mundo árabe), que desprograman a su paso a las futuridades dominantes y hegemónicas: ponen en marcha una función terapéutica. Permiten sanar, propician un inicio de “cura” para los subalternos al proponer modos alternativos al padecimiento como único modo de narrar-se. Retomaremos estas afirmaciones a continuación, más puntualmente en relación al trabajo de Larissa Sansour.

En tanto que posibilidades de “volvemos otros”, estas futuridades permiten cercar ese “realismo crónico” (Escobar, 2017) al cual nos confina la matriz del capitalismo moderno-colonial, desde su inicio hasta (podríamos decir, con más fuerza que nunca en) su fase actual. Constituyen, pues, una praxis de la diferencia, situada en los espacios intersticiales, que visibiliza esos “otros reales”, donde habitan los subalternos, los cuales

⁸Futuros inventos tecnológico-científicos, usualmente destinados a la exploración espacial, la clonación, viajes en el tiempo, “descubrimiento” de vida extraterrestre, etc.

⁹Esto recuerda a la noción de “afropolitismo”, acuñada por el pensador postcolonial camerunés Achille Mbembe, para designar la “conciencia de la presencia del allá en el aquí y viceversa, de la relativización (...) de las formas primordiales de pertenencia, así como cierta forma de acoger, con plena conciencia de su proveniencia, lo extranjero, lo extraño, y lo distante, y de valorar las trazas de lo distante en lo próximo para lidiar con todo tipo de contradicciones. Es [por tanto] una sensibilidad cultural, histórica y estética” (2013: 78). Cabe destacar que esta noción es entendida por Escobar (2017) como uno de los conceptos y métodos “no- esencialistas” más potables para investigar los “nuevos regímenes culturales de persona y comunidad” (2017: 22), en contraposición a las usuales imágenes idealizadas de estas últimas como espacios cerrados, límpidos y sin fisuras.

hacen posible -a su vez- al menos cuestionar ese estado anímico actual-global (desplegado tanto individual como colectivo) que “Bifo” tematiza como “impotencia”, y al cual define como “la fuerza negativa responsable de fomentar el identitarismo agresivo del pueblo europeo” (y occidental en general, podríamos agregar-). Este, en combinación con el “resentimiento” -agrega- suele traducirse, cuasi directamente, en múltiples manifestaciones concretas de racismo, entre las que cuenta a la “islamofobia” (Berardi, 2019: 95)¹⁰. Volveremos, más adelante, sobre este último punto.

De distopías-otras, de la estrategia “antropofágica”

Fue investigando acerca de este movimiento estético, el “afrofuturismo”, que nos topamos con la obra de la artista visual palestina Larissa Sansour¹¹ la cual, sugerimos, puede leerse como una auténtica “práctica de diseño autónomo”, en tanto ejercicio de creación de “mundos-otros”, de re-inención de los modos posibles de habitar la subalteridad, de “lugarizarse”, es decir, de construir territorios de “re-existencia” en los “intersticios de los entramados entre mundos que perseveran en su diferencia” (Escobar, 2017:12).

Ahora bien, a fin de dar cuenta de las razones que nos llevan a sostener esto, comenzaremos un breve recorrido analítico por algunos de sus proyectos audiovisuales más salientes. Quisiéramos partir por el medimetroje titulado “*In the future they ate from the finest porcelain*” (2016), dirigido conjuntamente por Sansour y la artista danesa Søren Lind. Este trabajo, situado en el cruce entre la ciencia-ficción, la arqueología, y la política, muestra la iniciativa de un “grupo de resistencia narrativa”¹² de enterrar -en una localización secreta- unas piezas de porcelana estampadas con la trama del *kufiyya* (el

¹⁰En este punto “Bifo” trae como ejemplo la producción literaria del escritor francés Michel Houellebecq, a la cual caracteriza como una de las proyecciones más “eurocentradas” tanto del presente. Esto se debe a que, según él, este autor “muestra Europa desde el punto de vista del inconsciente de los ‘parisinos *intra muros*’ movilizados tras los atentados a la revista *Charlie Hebdo* en 2015, los cuales profundizaron la idea de que existe un odio insalvable que es el resultado de dos siglos de colonialismo y de los últimos quince años de guerras. Los occidentales han bombardeado Irak, Afganistán y Libia durante años. Ahora esa violencia ha producido un monstruo que incendia las ciudades de occidente (...) Cientos de miles de inmigrantes huyen de las tierras arrasadas por la agresión occidental e intentan llegar al norte de Europa en vano: solo encuentran murallas y cercas de alambre de púas” (Berardi, 2019: 92).

¹¹Nacida en la ciudad de Belén en 1973, se formó en Nueva York, Copenhague y Londres, ciudad en la que reside actualmente. Ha producido numerosas producciones, tanto individualmente como en colaboración con otros/as artistas contemporáneos/as. Véase: <https://www.larissasansour.com/>

¹²En palabras de la misma Sansour

emblemático pañuelo símbolo identitario palestino), con el objetivo de dejar evidencia para futuros reclamos territoriales.

Mediante la creación de este escenario distópico, las artistas logran mostrar -creemos- la potencialidad del futurismo (o, podríamos decir, del “afrofuturismo”) como postura política¹³, en tanto nos instan a considerar uno de los posibles “futuros especulativos” (Escobar, 2017) de las regiones que han sido periferalizadas y, en este caso, sometidas a la guerra: si la existencia Palestina no es reconocida en el presente, quizás sea menester “conservar una especie de ADN cultural que encuentren los arqueólogos para un reconocimiento futuro” (Sansour, 2017).

Esta obra, por tanto, según explica Sansour, busca explorar “el rol que ocupa el mito en la historia y en la identidad nacional”, así como en las narraciones dominantes respecto del “conflicto” Israel-Palestina, en tanto pone de manifiesto el hecho de que la arqueología está siendo -en este caso- puesta al servicio de la “maquinaria propagandística”: buscan denunciar las múltiples excavaciones que efectivamente se están llevando a cabo en suelo palestino -a fin de “probar” que siempre hubo una presencia judía en el territorio-, práctica que –agrega- “nadie nunca debatió, y está causando muchos problemas en el suelo” (Sansour, 2017).

Vale destacar que Sansour, mediante la intertextualidad entre sus obras, logra crear todo un universo de sentidos: las mencionadas piezas de porcelana provienen y son retomadas de un proyecto anterior, denominado “*Nation Estate*” (2013).¹⁴ Se trata de un cortometraje de ciencia ficción, en el que se narra el panorama distópico de un rascacielos futurista en el que estaría confinada a vivir toda la población palestina, y en el que a cada ciudad le ha sido asignado un piso, conectados estos mediante un ascensor. Vemos allí imágenes de la artista –quien protagoniza gran parte de sus trabajos- detener el elevador, y descender en su ciudad natal, Belén.

Sansour explica que esta obra surgió de la necesidad de denunciar el hecho de que los/as palestinos/as están siendo territorialmente cada vez más constreñidos por los asentamientos militares israelíes, que están dejando rodeada a la población en un círculo cada vez más pequeño. Dicho panorama de ocupación, frente al cual -agrega- la comunidad internacional sigue callando, llevó a la artista a preguntarse: “¿Cómo luciría nuestro Estado palestino, si es que algún día lo tenemos?”. Dado que, sostiene,

¹³Podríamos leer este cortometraje a la luz del término “ucronía”, el cual refiere a aquellas reconstrucciones histórica construidas lógicamente y basadas en hechos posibles, pero que no han sucedido realmente.

¹⁴Dado que “Estate” se traduce como “inmueble”, consideramos que además de referir a la idea de “Nación sin Estado” (mediante la cual usualmente se describe la situación del pueblo palestino) la artista establece un juego de palabras relativo al “Empire State Building”, emblemático rascacielos newyorkino.

un “estado palestino-horizontal” pareciera no tener sentido en este contexto, fue necesario crear, mediante un gesto satírico¹⁵, un largo y enorme rascacielos que –en última instancia- “no es más que una enorme prisión” (Sansour, 2018).¹⁶

Creemos necesario traer a colación en este punto algunas reflexiones de la misma Sansour respecto de las razones que la llevaron a operar un giro al interior de su obra, que la condujeron desde la realización de documentales (que exhibían casi exclusivamente –al modo de los relatos tradicionales acerca del tema- imágenes de la destrucción y la guerra), a la utilización de la ciencia-ficción. Esto derivó, en primer lugar, del descubrimiento del hecho de que la gente parecía haber desarrollado cierta “inmunidad” respecto de la cuestión palestina, al haber estado expuesta por muchos años a la información circulada por los medios masivos de comunicación.

Así, la realización de estos cortos le permitió, en primer lugar, llegar más masivamente al público occidental cuestión que, dirá la artista, asume una relevancia saliente en el seno de su propuesta. He aquí un gran desafío proveniente, a su vez, de un fuerte posicionamiento político: el de intentar mostrar y hacer entender a la audiencia foránea qué está pasando en Palestina, a la luz de la convicción de que no se trata en absoluto de un “problema local”, sino más bien de “la fuente de muchos problemas globales, razón por la cual debería ser una preocupación para el mundo” (2018). Es por esto que uno de los principales objetivos perseguidos por la artista consistirá en encontrar un contexto “lo más universal posible sobre el que situar su obra”, a fin de que se comprenda que –a fin de cuentas- “todos pertenecemos al mismo mundo” (Sansour, 2018), a aquel al que refiere Mbembe haciendo uso de la expresión “todo-mundo” del poeta antillano Édouard Glissant (Mbembe, 2016a, 2016b).

Es al calor de estas ideas, dirá Sansour, que nació “A Space Exodus” (2009), trabajo en el que realiza una re-apropiación paródica de films “de culto”, inscriptos en el canon de

¹⁵Al igual que el cineasta Glauber Rocha que en los 70's hizo uso de la sátira mediante la exageración paródica de Brasil como país exótico, “plagado de palmeras, cocos, bananas, indios” (Rocha, 2011).

¹⁶Creemos interesante señalar la aparición, en este cortometraje, de una referencia que puede resultar muy rica a la hora pensar en el “diseño” como práctica ontológica, puesta (o no) al servicio de la autonomía: en una de las enormes paredes del “Nation Estate” se divisa un cartel que constituye, según creemos, la tercera versión de “Visit Palestine”, un poster diseñado en 1936 por el judío austríaco Franz Kraus. Este cartel, creado a pedido de grupos sionistas con la finalidad de fomentar la inmigración judía a “Tierra Santa”, fue re-versionado en 1995 (luego de la fundación de Israel en 1948, y –sobre todo- del fracaso del “proceso de paz de Oslo”) por el diseñador gráfico y activista de Tel Aviv, David Tartakover, quien dio lugar a un segundo poster, titulado “Post-visit Palestine” o “La guillotina”. Estamos, pues, ante un ejemplo de lo que podemos denominar “re-apropiación satírica”, tanto en el caso del poster de Tartakover como en el producido por Sansour. Véanse los archivos en “Proyecto del Cartel de Palestina” (PPP): www.palestineposterproject.org

las narraciones occidentales¹⁷. Se trata, pues, de un corto en el que vemos la llegada a la luna de una astronauta mujer y palestina (encarnada por ella misma), musicalizado con el emblemático *opening* musical de “2001, A Space Odyssey” de Stanley Kubrick, reversionado con arreglos típicos de la música árabe. A este juego, Sansour suma referencia irónica al film “*Apollo 13*”, consistente en la utilización, por parte de la astronauta –radio mediante- de la expresión “*Jerusalem, we have a problem*”.

Este panorama termina por completarse con una voz en off, que reza: “un pequeño paso para Palestina, un gran salto para la humanidad”. Vemos aparecer aquí, al igual que en “*Nation Estate*”, una clara reflexión respecto de lo que podríamos denominar “inscripción espacial del futuro”, es decir, una preocupación específica sobre el “territorio” en tanto que categoría política y condición de posibilidad de la “autonomía”, exhibida -nada más y nada menos que- a través del gesto de emprender un éxodo a la luna, a fin de “buscar una tierra para Palestina”.

Quisiéramos concluir este apartado retomando lo dicho hasta aquí sobre el “afrofuturismo”, así como lo tematizado respecto de la función terapéutica puesta en marcha por las “narrativas-otras”, por estas “futuridades subalternas”. Hemos visto cómo la utilización de estos recursos paródicos permitió a Sansour abrirse camino entre la audiencia occidental. Pues bien, es momento de examinar de qué modo este cambio de registro le permitió, además, advertir a su propio pueblo acerca de la necesidad de desarrollar otras estrategias discursivas, que les permitan posicionarse más allá del rol paralizante de víctima perpetua que obtura la capacidad de crear “futuridades”, que –en términos de Escobar, “desfuturiza”.

En relación con esto, y más específicamente respecto de la recepción de su trabajo, la artista comentará que mientras en el extranjero la audiencia “no sabe cómo reaccionar frente a su uso de la ironía”, en Palestina, por el contrario, la gente “no tiene miedo de reírse”. Mientras que, sobre todo en EEUU y Europa, los espectadores se sienten interpelados desde la incomodidad, en Palestina –agrega- “la gente ha tenido que desarrollar este sentimiento del absurdo para sobrevivir” a la ocupación cotidiana, para

¹⁷En esta misma línea, véase “*Sbarda*” (2008), corto en el que la artista refiere a “*The Shinning*”, film clásico de los años 80’ a fin de tender puentes entre el género “*thriller* psicológico” y la obsesión de la sociedad norteamericana –más bien de occidente en general- con “lo árabe”, en su asociación directa y acrítica con la idea de “terrorismo”. Véase también “*Bethlehem Bandoleros*” (2005), cortometraje en el que hace uso del género “*western*”, mediante la combinación de música y un sombrero mexicano, con imágenes del muro de separación entre Israel-palestina, jugando –según creemos- con la idea de “frontera” entre EEUU-México.

trascender la conformación de su identidad exclusivamente desde la llamada *Nakba*¹⁸ (Sansour, 2018).

A fin de reforzar esto último, creemos pertinente traer a colación algunas palabras de Mbembe, quien propone -en esta misma línea- apostar por un “uso estratégico del esencialismo” y de la identidad, entendidos éstos como impulsores de una “memoria como potencia” creadora (2016b, s/d)¹⁹. Si bien para resistir es necesario apoyarse en un reservorio de memorias, muchas otras veces -sostiene- hay que desarrollar (paralelamente) la capacidad de transgredirlo, a fin de no obturar las posibilidades de auto-invencción: en última instancia, de sobrevivir. Se trata, pues, de una memoria que convierta al pasado en motivo de inspiración, evocación y responsabilidad para con el presente, responsabilidad que proviene -por cierto y a su vez- directamente del futuro. En esta línea, y respecto de la ciencia ficción, Sansour agrega: “esta siempre apela a un elemento ‘retro’; lo cual me permite voltear siempre mi mirada hacia el pasado de Palestina y reelaborarlo, en este caso, mediante la incorporación de recursos extranjeros” (2018)²⁰.

De la estrategia “antropofágica”

*Sólo me interesa lo que no es mío.
Ley del hombre, ley del antropófago.
Oswald de Andrade*

En base a lo dicho hasta aquí, y tal como hemos adelantado, en este último apartado nos dedicaremos a explicar las razones por las cuales sostenemos que la estrategia utilizada por Larissa Sansour²¹ puede leerse a la luz de lo que Glauber Rocha (cineasta brasileño de la década del 60’) desarrolló y tematizó en términos de “antropofagia” cinematográfica”.

¹⁸Vocablo árabe para “catástrofe” o “desastre”, utilizado para designar el desplazamiento forzado al que fue sometido el pueblo palestino en 1948, ante la formación del Estado de Israel.

¹⁹La clave de toda “memoria al servicio de la emancipación”, dirá Mbembe, reside en “saber cómo vivir con (o sin) lo perdido y hallar mecanismos para hacer presente de algún modo esa pérdida” (2016b, s/d).

²⁰Podemos agregar, en este punto, la reflexión de Escobar respecto de los discursos arcaizantes acerca de “lo originario” como sinónimo de la pretensión de intentar “volver” a un pasado lejano e idealizado: el concepto de “lo ancestral” (tan importante para sus investigaciones relativas a los movimientos afrocolombianos, entre otros) no pertenece a la misma formación de “lo originario”: “como dicen a veces los activistas, la esencia de lo ancestral es mirar hacia el futuro” (Escobar, 2017: 23).

²¹A fin de, como vimos, tensionar los límites de las narrativas supuestamente reservadas a las poblaciones periferalizadas del “Sur Global”.

Este teórico crítico, impulsor del movimiento “*Cinema Novo*”²², llevó al cine los preceptos estéticos del famoso “Manifiesto Antropófago” (1928) de Oswald de Andrade: propuso - explícitamente- “capturar y devorar” los géneros cinematográficos canónicos (nacidos y desarrollados en el Norte Global) a fin de obtener de ellos (convertidos en “su presa”) su fuerza, es decir, su llegada masiva a la audiencia mundial. En esta línea, Rocha sugería “devorar lo mejor de la modernidad europea”, “deglutir” al cine hollywoodense en pos de defenderse de su “invasión” y de “neutralizar” sus efectos destructivos sobre las tierras subalternas. Tal es así que en su texto “Hollywood tropical” (1965)²³ nos advierte de este peligro: “el trópico es la nueva tierra prometida. Como la luna y el universo” (Rocha, 2011: pp.20-21)²⁴.

Salta a la vista, pues, de dónde surge la relación que hemos establecido entre estos elementos estético-político-teóricos y el trabajo de Larissa Sansour: de su uso satírico-irónico de los géneros²⁵ y obras emblemáticas del cine hollywoodense para visibilizar la situación de ocupación, despojo, y exterminio en Palestina²⁶. Consideramos que la artista –a través de la utilización de estos elementos narrativos- logra ponernos, además, frente a la pregunta de si la ciencia ficción (así como cualquiera de los otros géneros canónicos del cine occidental) es patrimonio exclusivo de los “Primeros Mundos”, o si bien sus elementos pueden ser de alguna forma “deglutidos” por las narrativas-otras, irreverentes, nacidas en los “Terceros” y “Cuartos Mundos” (Mbembe, 2011).

Consideraciones finales

En función de todo lo expuesto hasta aquí, podemos concluir este trabajo afirmando, en primer lugar, que efectivamente es posible leer la obra de Larissa Sansour a la luz de las herramientas propuestas tanto por Escobar, como por “Bifo” Berardi: hemos en qué medida el trabajo de la artista constituye una auténtica práctica de “diseño ontológico”

²²Surgido de la inspiración de las influencias del neorrealismo italiano, la obra de Eisenstein, Godard y la *Nouvelle Vague* francesa.

²³Presente en la compilación aquí citada, *La revolución es una eztétyka* (2011)

²⁴Cabe resaltar la relación existente entre esto último y la centralidad que vimos asumen, en el trabajo de Sansour, tanto la noción de “territorio” y sus derivas, como el tópico de la “tierra prometida”, la luna y el espacio.

²⁵Para profundizar en un análisis más detallado respecto de las discusiones centrales respecto de la naturaleza de los géneros, véase Altman, R. (2002) *Los géneros cinematográficos*, Barcelona: Paidós.

²⁶Al igual que el *Cinema Novo* de Glauber Rocha que, en su última etapa de los 70's, hace uso de la sátira mediante la exageración paródica de Brasil como país exótico, palmeras, cocos, bananas, indios (Rocha, 2011).

puesto al servicio de la “autonomía”, en este caso, del pueblo palestino. Podríamos agregar que, en palabras de Escobar, pone en marcha un “imaginación de deseo disidente”, unas “narrativas de transición” (Escobar, 2017: 71).

Constituye también, y por ende, un ejemplo concreto de lo que definimos como el ejercicio estético-político por excelencia: el de hacer frente a los “diseños” que restringen, que cierran, “que separan mundos”, ya sea “literalmente a través de muros (como en Gaza, Ceuta y Melilla, y la frontera entre México y EEUU)”, como a través de cualquier proyecto “concebido dentro de las ontologías de la separación” (Escobar, 2017: 27).

La misma Sansour dirá -en torno indisociabilidad entre el arte y la política, o más bien, respecto de la politicidad que ella misma halla en su trabajo-: “esto es algo de lo que no me puedo despegar. La política no es un privilegio: es algo de lo que me veo obligada a hablar todo el tiempo” (2018). Creemos viene a cuento compartir, en este punto, la siguiente cita de Glauber Rocha:

La política es una cuestión decisiva, algo que impregna el aire que se respira, y que se extiende del gran acontecimiento social al pormenor de cada día, de la carrera del “hombre de Estado” a la vida del artista, del artículo de la ley a la dramaturgia del zoom (2011: 16).

En función de lo dicho hasta aquí, podemos concluir afirmando que la obra de Sansour produce efectos de “futurización”, en contraposición a los modelos de desarrollo, de gestión de las sociedades y construcción de subjetividades que (mediante intentos de cortar los lazos que unen nuestros pasados con nuestros presentes y -sobre todo- con nuestros futuros posibles)²⁷ “desfuturizan”; que pretenden robarnos la capacidad de imaginar futuros-otros, contra-hegemónicos, subalternos, nacidos de los márgenes que habitamos.

Hemos mostrado, pues, en qué medida y en qué sentido consideramos que el trabajo de Sansour puede entenderse como una “narrativa-otra”, como una “narrativa subalterna”. Analizamos, además, las herramientas mediante las cuales la artista logra desbaratar los límites de los modos de narrar-se supuestamente “propios” de los

²⁷Respecto de la importancia de tener en cuenta la relación entre el pasado, el presente y los futuros, permítasenos traer a colación un breve fragmento de “Carta abierta a Piñera” del escritor y artista chileno Pedro Lemebel: “usted es pura buena onda y futurismo (...) La memoria queda atrás como una tétrica película que olvidar. Sin vacilar marchar, que el futuro es nuestro (parece himno de la juventud nazi). Así arenga usted a este pueblo embelesado con los adelantos urbanos (...) Fíjese que no se nos ha olvidado, y nunca se nos olvidará, aunque a usted le reviente que el pasado aflore cuando menos se lo espera. A usted ni a sus yuntas de pacto les conviene el pasado, por eso miran turnios y amnésicos al futuro”. (Publicada originalmente el 18 de diciembre de 2015 en el diario *La Nación*, Santiago, Chile).

subalternos. Vimos cómo nos posiciona frente a la pregunta de si acaso la ciencia ficción²⁸ (como cualquier otro género canónico del cine occidental, ya sea hollywoodense, independiente o de culto) es realmente patrimonio exclusivo de occidente, de los “Primeros Mundos”, o si bien sus elementos pueden ser tomados por las “narrativas insurgentes”, “irreverentes”, nacidas en el Sur Global.

En función de todo lo dicho, sugerimos que la artista palestina permite revisar y reformular aquella emblemática inquietud formulada en la década del 90 del siglo pasado, por la pensadora de los Estudios Subalternos Gayatri Chakraborty Spivak: “¿Acaso puede el subalterno hablar?” (1998). Quizás hoy sea necesario preguntarnos, junto con Sansour: “¿puede acaso el subalterno narrar-se por fuera de la solemnidad y la impotencia, características inherentes a las narrativas ancladas exclusivamente en el padecimiento? Esto último recuerda a la reflexión del gran Edward Said: se trata, en el fondo, del “permiso para narrar”, en tanto que acto de resistencia, de “supervivencia”; en tanto que condición de posibilidad de la creación de otros y múltiples modos posibles de ser: de re-existir.

²⁸Tanto en su vertiente utópica como distópica: resulta interesante tener en cuenta, sin embargo, la diferencia señalada por Escobar (2017) entre lo “utopístico” y lo “utópico”. El primer término, utilizado como adjetivo, como modo de algo, (“algo es del orden de la utopía, pero es”), remite a un sentido de “lo realizable, a pesar de...”. Ese no-lugar deviene posible en el horizonte de expectativas.

Referencias bibliográficas:

- Albán Achinte, Adolfo (2018), *Prácticas creativas de re-existencia. Más allá del arte... el mundo de lo sensible*, Buenos Aires, Del signo.
- Altman, Rick (2002), *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós.
- Berardi, Franco (2019), *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*, Buenos Aires, Caja Negra.
- De Andrade, Oswald (1928), "Manifiesto Antropófago", en *Revista de Antropofagia*. Recuperado de: <http://fama2.us.es/earq/pdf/manifiesto.pdf>. Consultado por última vez: 07/11/2019.
- Echeverría, Bolívar (1998), *La modernidad barroca*, México D.F., Era.
- _____ (2006), *Vuelta de siglo*, México D.F., Era.
- Escobar, Arturo (2017), *Autonomía y diseño: la realización de lo comunal*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- Fisher, Mark (2016), *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Guattari, Félix (2004), *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid, España: Traficantes de sueños.
- Said, Edward [1997] (2002), *Orientalismo*, Barcelona, Random House.
- Mbembe, Achille [2006] (2011), *Necropolítica*, Madrid, Melusina.
- _____ (2013), *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique Decolonisée*, Paris, La Découverte
- _____ (2016a), *Crítica de la razón negra*. Buenos Aires, Futuro Anterior.
- _____ (2016b), "Cuando el poder brutaliza el cuerpo, la resistencia asume una forma visceral", entrevista online: <http://www.futuroanterior.com.ar/blog/cuando-el-poder-brutaliza-el-cuerpo-la-resistencia-asume-una-forma-visceral>. Consultado por última vez: 06/11/2019.
- Rocha, Glauber (2011), *La revolución es una eztetyka. Por un cine tropicalista*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Santos, Boaventura de Sousa (2010), *Para descolonizar Occidente: más allá del pensamiento abismal*, Buenos Aires, CLACSO
- _____ (2014), *Epistemologías del Sur*, Madrid, Akal.
- Spivak, Gayatri Chakraborty (1998), "¿Puede hablar el sujeto subalterno?", en *Orbis Tertius*, La Plata, n°3, vol. 6, pp. 175-235. Recuperado de: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf. Consultado por última vez: 06/11/2019.

Filmografía

Sansour, Larissa (directora) (2008), "A Space Exodus" [cortometraje], Londres; Palestina.

_____(directora) (2013), "Nation Estate" [mediometraje], Londres; Palestina

Sansour, Larissa; Lind, Søren (directoras) (2015), "In the future they ate from the finest porcelain", [cinta cinematográfica] Londres; Palestina.

____ (2017), "An interview with Larissa Sansour: In the Future, They Ate from the Finest Porcelain". Recuperada de:

<https://www.youtube.com/watch?v=QMV5VzViUul>. Consultada por última vez: 06/11/2019.

____ (2018), "Larissa Sansour, creating a palestinian state with sci fiction", entrevista online: <https://www.youtube.com/watch?v=59q3L3tQgYI>. Consultada por última vez: 06/11/2019.