

POSIBILIDADES DESCOLONIZADORAS EN/DESDE BOLIVIA. ENTRE COLORES Y MELODÍAS

Artículo de reflexión

SECCIÓN CENTRAL



Javier Reynaldo Romero Flores

Universidad Andina Simón Bolívar / warikato61@yahoo.com

Formación de pregrado en Antropología, Arquitectura y Urbanismo por la Universidad Técnica de Oruro, en Oruro; estudios de maestría en Ciencias Sociales con mención en Antropología por la Universidad de la Cordillera, en La Paz, Bolivia; especialidad en Museología Etnográfica en el Museo Nacional de Etnología, Osaka-Japón; Diplomado en Filosofía Política por la Universidad Mayor de San Andrés en La Paz-Bolivia; candidato a doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad Andina Simón Bolívar, Quito-Ecuador.

Romero, J. (2014). Posibilidades descolonizadoras en/desde Bolivia. Entre colores y melodías. *CALLE14*, 9(13), 70-85

RESUMEN

A través de la pintura de *Lugui 94* y la poesía cantada de Alfredo Domínguez –ambos situados en la exterioridad del sistema-mundo moderno/colonial– se muestra la posibilidad de enunciar posturas críticas por medio de expresiones y medios alternativos al lenguaje escrito comúnmente usado en el ámbito académico. Se trata de una denuncia sobre la perversidad del mercado capitalista en la modernidad colonial y el sinsentido de la ciencia, que encubre la dominación en una supuesta universalidad discriminadora.

PALABRAS CLAVES

Alfredo Domínguez, *Lugui 94*, descolonización, fetichismo de la mercancía, geopolítica del conocimiento, ritualidad insurgente, modernidad/colonialidad.

DECOLONIZING POSSIBILITIES IN/FROM BOLIVIA: AMONG COLORS AND TUNES

ABSTRACT

Via the painting of *Lugui 94* and the poetry sung by Alfredo Domínguez –both located outside the modern/colonial world-system– we show the possibility of pronouncing critical positions through expressions and media alternate to the written language commonly used in academia. This is a complaint about the perversity of the capitalist market in colonial modernity and the nonsense of science, which conceals domination in the guise of a discriminatory universality.

KEYWORDS

Alfredo Domínguez, *Lugui 94*, decolonization, commodity fetishism, geopolitics of knowledge, insurgent ritual, modernity/coloniality.

POSSIBILITÉS DÉCOLONISATRICES EN/DEPUIS LA BOLIVIE: ENTRE COULEURS ET MÉLODIES

RÉSUMÉ

À travers la peinture de *Lugui 94* et la poésie chantée d'Alfredo Domínguez –tous deux situés à l'extérieur du système –monde moderne/colonial– on observe la possibilité d'énoncer des positions critiques à travers des expressions et des moyens alternatifs au langage écrit couramment utilisé au sein de l'environnement académique. Il s'agit d'une dénonciation de la perversité du marché capitaliste dans la modernité coloniale et le non-sens de la science, qui dissimule la domination au sein d'une supposée universalité discriminatoire.

MOTS CLÉS

Alfredo Domínguez, *Lugui 94*, décolonisation, fétichisme de la marchandise, géopolitique de la connaissance, rituelle insurgée, modernité/colonialisme.

POSSIBILIDADES DESCOLONIZADORAS EM / DESDE BOLÍVIA: ENTRE CORES E MELODIAS

RESUMO

Através da pintura de Luguí 94 e a poesia cantada de Alfredo Domínguez – ambos situados na exterioridade do sistema – mundo moderno / colonial – apresenta-se a possibilidade de enunciar posturas críticas por meio de expressões e meios alternativos à linguagem escrita comumente usada no âmbito acadêmico. Trata-se de uma denúncia sobre a perversidade do mercado capitalista na modernidade colonial e o sem sentido da ciência, que cobre a dominação numa suposta universalidade discriminadora.

PALAVRAS-CHAVE

Alfredo Domínguez, Luguí 94, descolonização, fetichismo da mercadoria, geopolítica do conhecimento, ritualidade insurgente, modernidade / colonidade.

IACHAKUDIRU WASIPIMI TUKUIKUNA IACHAIKUN MAILLA MAILLA

SUGLLAPI MAILLA KILKAILLATA

Kaipimi munarikumi. Imasawa tapuikunawa iachagsamungapa, sugllapi iukangapa ñugpa manda iuiaikuna simi rimaskakuna iachaikudiru wasi Colombia llagtapi. Iachaikudiru ukupi allikarka. Iachaikudiru wasi Normal Distrital María Montessori Bogotapi, Colombia llagta chungu ukumanta iachachigkuna Runakuna iachagsamurkakuna. Imasami iachachiri allilla Sugllapi ñugpamandata, iacha chikuspalla rimanakuspa iachachingapa, kunata. Iachaikugkunata kasapimi iachari, masakuna iachaikudiru ukupi iuiarinkuna tapuchispa, kasapi iacharigsamu kai Manuel Saturio Valenciamanda. Kaska tukuikunapa kati wañuchii tukuskamanta, (waranga iskun patsa ñima kanchis watapi.) kai katichii kunawa kawari imasami iachachig runa iuiái iuka iachachingapa sugkunata allilla.

IMA SUTI RIMAI SIMI

Atunpi iachachiikuna, sugllapitukui iuaringapa, iachaikuskakunata kawachingapa.

Recibido 20/05/2014
Aceptado 28/05/2014

Introducción

Este es un intento de situar a la pintura y a la música en relación con los procesos políticos dentro de los cuales estas prácticas se despliegan. Al mismo tiempo me interesa resaltar la importancia de estas formas de enunciar propuestas orientadoras, que sirven para desplegar prácticas descolonizadoras en estos procesos, que aparecen como oasis en relación al desierto inundado de productos huecos y vacíos que, con el nombre de “arte” y “música”, el mercado capitalista de la modernidad/colonialidad se ocupa de vender a usuarios programados para consumir productos chatarra cada vez que las transnacionales, a través de sus propios medios de comunicación, ordenan hacerlo.

Para esto, por iniciativa personal motivada por los contenidos explícitamente descolonizadores, centro mi atención en Lugini 94 y en Alfredo Domínguez. El primero, orureño-boliviano, autodefinido como “artesano de las imágenes” y que todavía persiste en el intento de interpelar al sistema mundo moderno/colonial eurocéntrico; y el segundo, tupiceño-boliviano, trovador, grabador y pintor itinerante, nombrado por algunos que han conocido su trabajo como el “genio salvaje” y fallecido en el año 1980, lejos de su lugar natal.

Por una parte, me interesa destacar cómo se des-encubre lo que el capitalismo moderno/colonial encubre a través del fetichismo de la mercancía, y se hace explícito con colores vivos y en un movimiento que muestra la superación de la imposición moderna/colonial, afirmando en cada trazo y en cada color que esta es posible desde otro horizonte civilizatorio. Pero, después del trabajo sostenido de Enrique Dussel¹,

1 El profesor Enrique Dussel ha desarrollado una obra continua desde fines de la década de los sesenta del siglo XX y sigue publicando su reflexión profusamente. Ha producido categorías claves para desarrollar lo que ahora en el ámbito académico se conoce como *descolonialidad* y desde las comunidades indígenas de Bolivia se llama *descolonización*; algunas de estas son: *transmodernidad*, *exterioridad*, *la arquitectónica política*, *la económica* y *la pedagógica*.

Aníbal Quijano² y un grupo cada vez más numeroso de pensadores de nuestros países³, sabemos que esta superación y el tránsito hacia otro horizonte no es posible si no se hace evidente, entre otras, la colonialidad del saber y la geopolítica del conocimiento, que ha situado a esta nuestra racionalidad, la de la “América profunda” diría Kush⁴, como dominada y colonizada. Por esto se hace pertinente mostrar, junto a aquellos trazos, la reflexión que hace Domínguez sobre “Doña Ciencia” y el sentido descolonizador con el que la enuncia, desde su poesía ingenuamente irónica y acompañada con la maestría única de su guitarra.

Mi reflexión se ubica en esta relación entre lo que Hinkelammert⁵ hace evidente como una “economía de la muerte” y la producción de una subjetividad colonizada que es enunciada por Juan José Bautista⁶, insistiendo en el agotamiento del proyecto civilizatorio de la modernidad/colonialidad. Ahí se ubica la relación entre

2 El profesor Aníbal Quijano ha desarrollado un trabajo sostenido y consecuente desde la CEPAL y posteriormente desde otros espacios, donde ha planteado un corpus teórico fundamental para la comprensión de la realidad política en Latinoamérica. Su aporte último es la formalización de la categoría colonialidad, sin la cual es imposible comprender la realidad colonial de nuestros países y mucho menos desarrollar posibilidades de salida de este estado de cosas o lo que se ha denominado como descolonialidad o decolonialidad.

3 Algunos de ellos son Catherine Walsh, Ramón Grosfoguel, Walter Mignolo, Arturo Escobar, Santiago Castro-Gómez, Nelson Maldonado, Silvia Marcos y Adolfo Albán.

4 Kush (1962, 1976) desarrolla una filosofía para entender de otra manera el espacio que él llama América, pero que toma como referente al sujeto del altiplano andino, sobre todo quechua y aymara.

5 Hinkelammert (1977, 2005), Quien vive la experiencia trágica del golpe de Pinochet en Chile y el proceso en el que se instaura el Plan Cóndor en América Latina, reflexiona sobre la perversidad del capitalismo y su ideología de la muerte.

6 Bautista (2007a, 2007b, 2012) desarrolla detalladamente el momento colonial, el proceso en que la colonialidad atrapa nuestras subjetividades y cómo esta constituye nuestra vida cotidiana a lo largo del momento colonial y del desarrollo de la república mestizo-criolla. Pero no se queda ahí, en su último trabajo (2012) muestra algunas pistas para superar la subjetividad como conciencia colonial y poder producir una nueva conciencia, más allá de la modernidad/colonialidad/eurocéntrica.

Lugui 94 y Domínguez. En esa relación directa de una propuesta que denuncia al capitalismo salvaje moderno/colonial y lo pone en evidencia con aquellos trazos y colores elaborados por el pintor y la enunciación poética-melódica de Domínguez, que de manera irónica *descubre* una forma de hacer ciencia, la misma que ha querido mostrarse como universal, pero que nunca dialogó con las formas de producir conocimiento en los Andes y en otras partes del mundo. Por ello, para los habitantes de los Andes bolivianos, algunos “logros científicos” no tienen sentido. Es así que el canto del trovador, brota como una crítica epistemológica al pensamiento moderno/colonial dominador⁷, lo relativiza ingenua e irónicamente y muestra nuestra exterioridad como posibilidad para producir nuestro propio conocimiento situado y corporalizado.

En este sentido, en la primera parte de este ensayo, después de un breve apunte sobre el contexto de su vida, me refiero a una parte de la obra pictórica de Luguí 94. Luego de una conversación sobre los contenidos explícitos de su pintura, se me aclaró el mensaje explícito y pude comprender la crítica profunda que se hace de manera recurrente al mercado capitalista moderno/colonial, en su circunstancia más extrema. Posteriormente, en la segunda parte, me detengo en una canción de Alfredo Domínguez titulada “Doña Ciencia”, que expresa una crítica particular a la forma de producir verdad desde el conocimiento Moderno/Colonial y al mismo tiempo sugiere, desde una aparente ingenuidad, otra posibilidad epistémica de la que Domínguez siempre fue parte.

I. Colores

El cronista de los colores

Experiencia tras experiencia, indignación tras indignación, el escenario de su vida fue constituyendo a Luguí 94 en el cronista que narra su tiempo. Colores, trazos, imágenes, rostros: se mezclan, se confunden y de pronto hacen visibles las contradicciones latentes

7 Dussel (2000, 2003, 2007, 2008, 2009) argumenta que aquella modernidad supuestamente “universal” no es tal; al contrario, intenta mostrarse así a partir del surgimiento del *ego cogito*, el mismo que encubre al sanguinario y perverso *ego conquiro* de fines del siglo XVI. Este proceso de dominación será argumentado posteriormente a partir de la racionalidad moderna/colonial y el paradigma de la conciencia Apel (1985), que desarrolla una forma de relacionarse con la realidad a partir de un sujeto (dominador) hacia un objeto (dominado).

de su tiempo. Nació y vivió durante sus primeros años en Colquiri, una mina en pleno Estado post-cincuenta y dos⁸. Luego, viviría en Oruro y transitará las mismas calles y el mismo tiempo en el que Zavaleta⁹ lograba el “germen” de lo “Nacional Popular en Bolivia”. Ahí, en Oruro, ciudad minera de Bolivia, luego de su militancia truncada por el manto de la muerte instaurada por el Plan Cóndor¹⁰ (que impedía hablar y pensar), su propia acumulación de indignación lo fue llevando a vaciarse en colores y trazos. De esta manera surgió el *cronista de los colores* y se asumió como Luguí 94.

El rock argentino del “flaco” Espineta¹¹, el surrealismo europeo, junto con declaraciones de Fidel Castro en la Habana y la lucha del “Che” en Bolivia, se cruzaban con el frío y el paisaje del altiplano andino, jula julas y tarqueadas, prestes y morenadas, que poco a poco se fueron destilando en los trazos rebeldes y en los colores urgentes de la “crónica” comprometida, que todavía gotea a su propio ritmo y no al ritmo del mercado del arte.

Aquellos años, en los que todavía no había brotado a la luz aquella crónica rebelde, oficios de militancia universitaria ocuparon su tiempo y dieron la posibilidad para desplegar de alguna forma cierta rebeldía. Actualmente, en algunos espacios poco difundidos, se lo nombra como el “pintor oficiante” y de su trabajo se dice que es “consecuente con él mismo, [su obra] tan luchadora

8 En el año 1952 en Bolivia se da uno de los hechos políticos más relevantes para la historia de Bolivia. Se produce la “Revolución Nacional”, en la que el partido denominado Movimiento Nacionalista Revolucionario termina liderando este proceso y toma el poder, junto con los obreros y los campesinos, en este contexto la minería nacionalizada se convierte en un espacio importante para la generación de cuadros políticos, para la izquierda nacional de aquella época. Se disuelven temporalmente las fuerzas armadas y se crean milicias; se nacionalizan las minas y se realiza la reforma agraria entre los hechos más importantes.

9 René Zavaleta Mercado es uno de los intelectuales más lúcidos de su tiempo y su obra póstuma *Lo nacional popular en Bolivia*, publicada en 1986, refleja varias de las contradicciones que conforman el proceso histórico boliviano del siglo XX.

10 El Plan Cóndor fue desarrollado entre 1970 y 1980; se trataba de la coordinación de operaciones entre los gobiernos dictatoriales del Cono Sur de América: Bolivia, Chile, Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay y también, aunque de manera esporádica: Perú, Colombia, Venezuela y Ecuador. Esta coordinación además obedecía las órdenes de los Estados Unidos, a través de la CIA. Estos países coordinaban las acciones que, junto a detenciones y torturas, desaparecieron y mataron a personas que consideraban “subversivas” para el orden instaurado. Se trataba de la instauración del terrorismo de Estado que organizó la muerte y posterior desaparición de decenas de miles de seres humanos que se oponían a aquellos gobiernos dictatoriales.

11 Considerado como uno de los padres del rock argentino; privilegiado cantante, guitarrista, poeta y compositor.



y viva, tan ceremonial y, aun en tiempos de discurso y revuelta, tan necesaria.”¹²

Un pequeño cuarto en la ciudad de Oruro, construido sobre lo que en tiempos remotos fue parte del espacio sagrado de los urus, que luego fue un solar en el asiento llamado San Miguel y después, en la Colonia, una casa que acogía a familias de criollos fundadores de la Real Villa de San Felipe de Austria, fue convertido años más tarde en el taller del cronista. Por ese espacio pasaron músicos, poetas y pintores, casi siempre irreverentes. Edwin Guzmán, que compartía aquel espacio cuenta que aquél,

Bregaba en medio de la experimentación y el deseo de plasmar sus temas con una visión distinta. Su taller –el famoso bulín de la calle Junín– fue un generoso espacio en el que convergieron artistas y las tertulias de viernes aquellos frágiles 70 y 80 de fin de siècle; una bohemia de poncho y matraca atacaba la sordidez cotidiana para instaurar un espacio autárquico a través del discurso libertario del arte (...) Para Ricardo –autobautizado como Lugi 94– la creación no estaba divorciada de la convicción por la construcción de un país más justo y solidario, un país respetuoso de su tradición cultural. Por ello, en su pintura reconcentró símbolos y trazos de la cultura andina: Esferas levitantes en medio de tempestades de coca e íconos que insinuaban seres míticos. Pintaba implosiones, el fantasma del viento agitando entre fragmentos de tejido, pedazos de cerámica sembrada en el cuerpo del aire, pintaba desgarramientos y heridas, y la exhalación de los dioses sobre la piel de la Pachamama. Una suerte de meta-historia de las cosmovisiones y su desplazamiento por el espacio, más que por el tiempo¹³.

Su trabajo profundizó y persiste aún en la pintura al óleo, aunque no descuida otras técnicas. No obedece a modas del arte y tampoco pinta por series; él dice, en un tono de complicidad: “pinto lo que la Pachamama me dice”. Por eso no se puede clasificar su pintura en función de corrientes artísticas o series, más bien su trabajo invita a pensar desde las recurrencias. Aquí aclaro que su pintura es sencilla y está compuesta de manera clara por un fondo que llamo *escenario* y un primer plano que denomino *escena*. Con estos dos

12 Perro Petardos, <http://perropetardos.blogspot.com/2013/07/lugui-94-el-pintor-oficiante.html>. Consultado en agosto de 2013.

13 Guzmán, Edwin, <http://lugui94.blogspot.com/2013/06/el-bulin-de-la-calle-junin-por-edwin.html>. Consultado en agosto de 2013.

elementos compone su narrativa y es a partir de estos elementos que explicaré el contenido descolonizador de su mensaje.

Colores descolonizadores

Como ya dijimos, la obra de Lugi 94 se expresa desde las recurrencias, esto es, desde la persistente repetición de lo mismo. Como aquellas melodías indígenas que se repiten durante el día y la noche en los momentos festivos, “hasta el cansancio”, dirán algunos ajenos a esta forma de vida. Pero en realidad no es la misma melodía: estas cambian, sin embargo, la “métrica” y el oído colonizado se aburre, se cansa y se aparta de la magia festiva y de la recurrencia de los sonidos persistentes del altiplano, porque no la comprende, así como no comprende la racionalidad de una subjetividad que brota desde lo profundo de los Andes. La pintura del cronista insiste y se sigue repitiendo, como insisten los *runakuna* y los *jaqinaka*¹⁴ con los rituales a la *Pachamama* a lo largo y ancho del altiplano.

En la pintura de Lugi 94 la *escena* y el *escenario* son recurrentes, porque la *escena* siempre es un ritual y el *escenario* siempre es el altiplano andino; pero nunca es el mismo ritual y nunca es el mismo *escenario*. En esta parte me refiero a tres temas que son aludidos de manera recurrente por el cronista; el primero tiene que ver con el fútbol y ha inspirado varias pinturas que han superado la decena de lienzos; el segundo es la movilidad, ilustrada con diferentes productos de la tecnología moderna que irrumpe el escenario andino y el tercero es la música ritual.

Son muchos años que pasan desde la primera vez que el pintor plasmó en un lienzo parte de un arco de fútbol y una pelota vieja, hecha de fragmentos. Sin embargo su indignación y su persistencia han hecho posible la realización de varias pinturas que se refieren y muestran, con algunas variantes de forma, aquella “pelota rural” (Ver imagen de la página 75), que nunca es la misma y que insistentemente y con la paciencia de los Andes busca el gol que tarda todavía en llegar, en las muchas canchas de fútbol, dispersas y aparentemente abandonadas del altiplano boliviano.

Como ya dijimos, cada cuadro muestra un ritual, es así que el cronista aprovecha cada una de las *escenas* para

14 *Runa* en quechua y *jaqi* en aymara son traducidos como “persona” y son denominaciones utilizadas para denominar a los adultos, hombres y mujeres, que ya han establecido una relación de pareja y tienen voz y voto en la comunidad.

insistir en la subjetividad sacralizada de los Andes. Por eso las imágenes que aparecen en el *escenario* altiplánico se encuentran flotando, junto a los humos de la *q'oa*¹⁵, y a fragmentos de *q'ipis*¹⁶ que guardan la memoria de los ancestros, en aquel espacio sagrado de los Andes. En este espacio, la posibilidad de producción y reproducción de la vida, de los humanos y la naturaleza, es lo que ha generado una forma particular de entender las relaciones. Estas siempre están mediadas por un momento ritual en el que las relaciones se fortalecen y al mismo tiempo sirven para alimentarse mutuamente, ya sea entre humanos, entre humanos y naturaleza y también entre humanos y deidades. Todo esto es parte fundamental para la producción y reproducción de la vida.

Aquellos que como Lugui 94 han tenido que desplazarse por las comunidades dispersas y alejadas del altiplano andino, no pueden quitar importancia a los medios que hacen posible la movilidad, que es el segundo tema al que quiero referirme. Cuando es con alguna carga, ya sea de producción agrícola o pecuaria, que se vende en la ciudad para el sustento, o con víveres y algunos materiales indispensables que se llevan de la ciudad para la vida cotidiana en la comunidad, el camión es la única posibilidad (ver imagen de la página 70). Normalmente, este entra hasta el pueblo solo un día a la semana y regresa al día siguiente hasta la ciudad, esto hace que se llene de todo tipo de cosas y de muchas personas por encima de estas, hasta el límite de viajar tocando el cielo con el sombrero, o con las manos si uno quiere levantarlas, viajando a cuatro mil metros de altura, casi siempre mirando el paisaje que se pierde en el horizonte.

Cuando no hay mucha carga y “no pasa el camión” hay que usar la bicicleta, (Ver imagen de las páginas 78 y 79) artefacto de alto valor simbólico y material. La maestría en el manejo de la “bici” y la resistencia física en estas ocasiones sale a relucir, cada vez que en el fondo del paisaje aparece un ciclista. Manejar contra el viento helado en los Andes, o esquivar cada uno de los arbustos de *t'ola*, *yareta* y *paja brava*, hacen la maestría del ciclista. Estos elementos, fundamentales en la vida cotidiana de las culturas de los Andes, tampoco fueron ajenos a la sensibilidad del cronista. Sus trazos y sus

15 La *q'oa* es un arbusto que crece en el altiplano andino, entre 3.000 y 4.000 metros sobre el nivel del mar y que es utilizada para curar algunas enfermedades y también para ser quemada en algunos rituales andinos.

16 Los *q'ipis* son tejidos rectangulares antiguos. En la zona de Coroma, al sur del departamento de Oruro, estos además contienen a las almas de los antepasados y se realizan rituales especiales una vez al año, para sostener el diálogo y la relación con los ancestros.

colores nos han dejado varias bicicletas y varios camiones que flotan, insurgen e interpelan, junto a los humos de la “*mesa*” ritual andina, a las relaciones perversas del mercado/capitalista de la modernidad/colonialidad.

Un tercer tema que aborda el cronista de manera recurrente, que también muestra la magia del ritual y la persistencia de su mensaje, son sus músicos (Ver imagen de la página 83). En tropa o en ronda, de a dos, de a tres o solos, con reverencia o en éxtasis festivo; estos se hacen parte, como las otras escenas de la magia del ritual y como parte de los humos y de los olores, contagian con aquellas melodías que pueden verse, confundidas con aquellos colores profundos estampados en el lienzo.

Todos esos colores, aparentemente inocentes y atractivamente trazados, se aproximan y muestran a nuestros lugares y a nuestras prácticas negadas, racializadas, subsumidas y subalternizadas. Probablemente a muchos orureños y bolivianos que nunca se aproximaron a la profundidad del paisaje andino, al ver las pinturas de Lugui 94 les parezca atractivo hacerlo; tal vez lo hagan o tal vez ya lo hicieron, o tal vez no. Pero en realidad ese no es el principal mensaje ni la mayor intención del cronista.

Su pintura no es inocente, no es ingenua, no es para el mercado ni para el consumo capitalista de arte. Al contrario, su trabajo está muy bien fundamentado y claramente intencionado y, como ya lo dijimos, denuncia el mercado/capitalista moderno/colonial, su cinismo y su perversidad. El compromiso de Lugui 94, ha instrumentalizado sus imágenes, que una vez más muestran la recurrencia, en otra dimensión, de la denuncia del capitalismo salvaje y la reproducción de la muerte. En el mismo nivel de importancia y de jerarquía y con la misma magnitud nos muestra la posibilidad de salida de esta cosmovisión de, como diría Quijano, los que manejan el poder de una etnia llamada Europa.

Ritualidad insurgente

El argumento central, moldeado en formas y colores recurrentes tiene un medio que hace posible una imagen. Este medio es la *escena*, aparentemente inofensiva y bastante agradable a los ojos, que atrapa las miradas de los que se acercan a estos trazos y a estos colores. Pueden ser músicos, pelotas de fútbol, camiones o bicicletas, como en los ejemplos que se ilustran, que cobran forma con la combinación del humo, restos de cerámica, a veces y fragmentos de tejidos andinos, los mismos que se mueven dirigidos por el viento del altiplano.



Transporte ecológico. Oleo sobre tela. Luguí 94 (Carlos Ricardo Romero Flores), Fotografía: Cortesía del artista. 2009.



Todo esto está acompañado, además, por dos elementos, que son opuestos en forma y antagónicos en contenido: se trata de hojas de coca, que de la misma manera flotan y se elevan, haciéndose parte de la ofrenda, tratando de relativizar las líneas de cocaína, el otro elemento, que invade aquel universo de la vida y del ritual, como lo hace en la vida cotidiana el mercado/capitalista moderno/colonial y el consumismo destructivo, amparado en las ideas de progreso y desarrollo.

Esta es la recurrencia constante en todas las pinturas de Lugini 94: persistente, tozuda y rebeldemente expuesta –aunque difícilmente comprendida– es una recurrencia que no se humilla ante el capital, ni ante la corrupción del poder, mucho menos ante los destructores de la vida, que junto con sus “armas ideológicas de la muerte”¹⁷ inundan de sangre inocente todos los confines del mundo (como lo hacen los que explotan azufre en los hombros desnudos de trabajadores/esclavos en el volcán Bromo en Indonesia; o aquellos que se valen de niños africanos para explotar coltán y saturar el mercado de tecnología (in)útil y qué decir de la trata de niños niñas y adolescentes, que sirven para la reproducción perversa del capital con el turismo sexual y la pornografía).

Pero la *escena* y el *escenario*, no solo se quedan en la denuncia, aunque inciden en ella; la forma en la que se relativiza y se equilibra cada imagen y el movimiento que siempre se impone es el del ritual. El cronista sitúa la dimensión del creer, de la fe, como fundamental para relativizar, enfrentar y combatir la racionalidad instrumental weberiana en la que se sustenta la lógica del progreso y del desarrollo moderno/colonial, aquella de medios y fines; en la que se basa el capitalismo como reproducción de la muerte. Por eso cada *escena* es fundamentalmente la quema de una mesa ritual y el *escenario* es el Sagrado los Andes y así como se quema la producción del trabajo en la comunidad en la ofrenda, también se quema la producción perversa del capitalismo infame y aquel polvo de la muerte se lo lleva el viento.

El Horizonte posible en este aparente “callejón sin salida” es la relativización y superación del progreso, del desarrollo y de su ciencia, aquella que en su “evolución” produjo el polvo blanco de la muerte y hoy domina el mercado y alimenta el capital del sistema/mundo moderno/colonial. A contracorriente sitúa a la hoja de coca y el ritual que insinúa otra posibilidad de

17 Este es el título de un libro de Franz Hinkelammert (1977).

ciencia, sin desarrollo, pero con reproducción de la vida, sin progreso, pero con felicidad, la misma felicidad que desbordan sus pinturas en la inmensidad y los colores que nuestra mentalidad colonial nos impiden ver.

II. Melodías

El trovador itinerante

“No señora, yo soy boliviano...”, dice repetidamente una de las canciones de Alfredo Domínguez, quien se esforzaba por anunciar en Europa que por estos lares existe una porción de suelo que se llama Bolivia, donde se canta, se baila, se ríe y “se vive la vida”, trabajando con el “arao”¹⁸ y compartiendo los ciclos del tiempo andino, entremezclado con aquellos ciclos que lo desbaratan, lo desestructuran, lo transforman y lo destruyen. Siempre, su lugar y la forma de vida de este suelo, con sus alegrías y sus luchas, fueron impregnando las canciones que durante varias décadas fue componiendo, para dejarnos y darnos la posibilidad de pensar un horizonte posible distinto. Actualmente, luego de estar viviendo el transcurrir de la segunda década de este siglo en Bolivia, aquel horizonte al que el trovador se refería algunos lo están nombrando como “descolonizador”.

Alfredo, que desde niño fue un explorador itinerante, fue hijo de campesinos. Nació en Tupiza en el año 1938, una pequeña población al sur de Bolivia. La “voluntad de vivir” lo llevó a transitar muchos caminos hasta llegar a la ciudad de La Paz, en la que pudo desarrollar su propuesta musical y pictórica en función de las posibilidades que esta le brindaba. Luego emigró a Europa. Si bien su centro fue la ciudad suiza de Ginebra, pudo desplazarse por varios países europeos, sobre todo dando conciertos en los que expresaba una personalidad muy propia en su guitarra y acompañaba varias de sus melodías con canciones que, con ironía, interpelaban prácticas naturalizadas como la discriminación, el racismo y la desigualdad.

Escogió desplazarse por el mundo del arte, aunque hasta cierto momento el deporte (fútbol), fue una actividad importante en su vida. Luego de una experiencia particular en la ciudad de La Paz, optó por dedicar su vida a la ejecución de la guitarra, por la que actualmente es conocido y nombrado en listados que mencionan a los guitarristas más destacados en el mundo.

18 Arao es una expresión popular para el arado, herramienta que se utiliza para roturar la tierra y para sembrar en gran parte del altiplano andino de Bolivia.

Simultáneamente desarrollo la pintura, el dibujo y el grabado, campo en el que también fue reconocido en Europa.

Luego del año 1969, tiempo en el que se daría un acontecimiento anunciado como muy importante para la humanidad por los medios de comunicación –la llegada del “hombre” a la Luna–, el trovador relativizaría el hecho en dos de sus canciones. La primera, conocida con el título de “Viva Cesito”, un homenaje a su hijo mayor, César; y la otra, titulada “Doña Ciencia”, en la que despliega una crítica directa a la “ciencia”, aquella que, a través del sistema educativo moderno/colonial, lo agredió varias veces en sus años de colegio y escuela. Se trata de una crítica a aquella búsqueda del ser humano por situarse a la altura de Dios e intentar ocupar su lugar. Una búsqueda que actualmente continúa, que intenta transformar la naturaleza y piensa obsesivamente que el humano puede llegar a convertirse en un ser infinito. Son los contenidos de esta canción los que motivaron esta parte de mi reflexión.

A propósito de “Doña Ciencia”¹⁹

Una característica, como la de todo trovador, es intentar que sus canciones puedan ser entendidas por las gentes a quienes se les canta. Así lo hace Domínguez cuando interpreta y cuando compone: construye su rima utilizando el acento y el dialecto del castellano hablado en el sur de Bolivia, el suyo, y con su guitarra reproduce los sonidos de los instrumentos y los ritmos que se oyen en aquella región.

En relación a los contenidos de su narrativa, primero puntualizo el lugar en que se sitúa Domínguez para enunciar su discurso, luego analizo detalladamente los contenidos explícitos de su poesía en la canción “Doña Ciencia” y finalmente relaciono estos contenidos con las críticas epistemológicas actuales al pensamiento de la modernidad/colonialidad.

DOÑA CIENCIA

Es mi cumpa que me ha avisau
Que la ciencia se ha enojau
Esa ciencia va adelante
A un costau y a todo lau

19 “Doña Ciencia” es una canción con letra y música de Alfredo Domínguez, grabada en el álbum *Algo más de Alfredo Domínguez*, producido por Discolandia en Bolivia. Esta canción puede ser escuchada en el siguiente link: <http://www.youtube.com/watch?v=bBlojE8AHGO>. Consultado en agosto de 2013.

No la he visto a esa mujer
Tampoco me ha interesau
Autodidacta yo vivo
Trabajando con mi arau

Cuál sería esa rabia
Que ni ella se ha controlau
Dice que es bien fregada
Tengamos mucho cuidau

A tres hombres habíá agarrau
Aun tubo los ha metiu
De un chutazo hasta la luna
Por piedras los ha mandau

Para peor todavía
Al mar los habíá chultiu
Y luego cuarenta días
Los habíá encarcelau

Que le harían estos hombres
Pa’ que ella se haya enojau
Muchos dicen que a su casa
Sin permiso se han entrau

Como ya lo dije, Domínguez, a lo largo de su vida, optó por alejarse de la ciencia y volcarse hacia el arte, pero nunca invocó esta decisión para situarse en el lugar de prestigio al que accedió por su talento. Más bien, su poesía, aquella que acompañaba a las melodías profundas, ejecutadas con maestría y talento único, siempre fue enunciada desde su propio lugar, aquel que nunca dejó en su Tupiza natal. Solo que aquel lugar alejado y marginal a veces se trasladaba a otros lugares, como aquellos transitados en su país de origen, Bolivia, o en el norte argentino. En algunas de sus canciones es el minero explotado el que habla; en otras, es el inmigrante marginado y racializado, y casi siempre es el “indio”, como él se decía, que canta siendo minero, siendo inmigrante o siendo “charanguero mata quirquincho”²⁰.

Por lo anterior es que, como la mayoría de la población boliviana, nuestro trovador siempre está al margen. Se siente, se ubica, vive y se sitúa en un lugar ajeno al

20 Esta es una expresión que también está en una de sus grabaciones. Se trata de una denominación asignada desde otra racionalidad, actualmente muy de moda, que desde un criterio ecologista poco responsable y bastante descontextualizado denominaba así a este trovador, que tocaba el charango construido con el caparazón del quirquincho, animal de la familia de los armadillos que habita el altiplano andino cerca de la ciudad de Oruro.

poder: en la *exterioridad*, diría Enrique Dussel (2007, 2009). Es desde esa *exterioridad*, *haciéndose cargo* –como remarca el postulado ético de Emanuel Levinas (2011)– de todos los marginados y explotados en Bolivia, que Domínguez le canta e interpela al mundo y denuncia la cruda verdad de los marginados. Desde su compromiso como músico, Domínguez ya había relativizado la totalidad universal y se situaba en un lugar epistémico crítico.

Con la claridad de su *lugar de enunciación*, el sentido de cada palabra en sus canciones tiene una potencia crítica reveladora. Domínguez inicia la canción ya al margen, desde la *exterioridad*, porque no es parte, ni está cerca de la ciencia: por eso dice, “es mi culpa que me ha avisau (avisado), que la ciencia se ha enojau (enojado)”. Lo que pasa con la ciencia no es algo que sucede en su mundo, en su vida y tampoco le afecta; por eso le cuentan sobre la ciencia como algo ajeno a él, como algo que nunca le llegó, ni le llega. La ciencia no es algo relevante en la vida del campesino que vivía en los sesenta y setenta en el altiplano boliviano, porque en ese tiempo el área rural en Bolivia estaba en el abandono total. Así como no llegaban las semillas transgénicas y los fertilizantes químicos como ahora, tampoco llegaban las escuelas y los hospitales.

Pero no solo eso, desde su propia racionalidad, que no es la racionalidad moderna, caracteriza a la ciencia como no-objetiva, como no-neutra; la asume como una entidad con emociones. Por eso dice “la ciencia se ha enojau” (enojado): es una entidad que vive y siente como cualquier entidad del mundo de la vida de los Andes. Además de eso, tiene su propia movilidad, porque remarca: “esa ciencia va adelante, a un costau (costado) y a todo lau (lado)”. Castro-Gómez (2005) ha puesto en evidencia que la supuesta neutralidad de la ciencia moderna, planteada como “objetividad” del conocimiento moderno/colonial, que implica una separación, un distanciamiento, un punto cero, un no-lugar supuesto, desde el que se produce el saber, no es tal. Al contrario, la ciencia moderna siempre se movió de acuerdo a intereses políticos de dominación, y esta movilidad ya la mencionaba de manera irónica Alfredo Domínguez.

Para caracterizar de manera lógica aquel movimiento posteriormente dirá: “No la he visto a esa mujer, tampoco me ha interesau (interesado)”. Como a todo ser en los Andes los *runakuna* o *jaqinaka* los han transformado en seres animados (los cerros tienen vida, los ríos tienen vida, las piedras y la tierra tienen vida), entonces no

es posible que esta “señora” no sea algo vivo, aunque alejado de la vida de ellos; por eso dice, “no la he visto a esa mujer, tampoco me ha interesau”. Con esto sugiere que aquella ciencia, aparentemente neutral, tiene su propia subjetividad. Aunque los académicos de aquella época no se dieron cuenta, el trovador ya había dado cuenta de ello.

Luego hace una crítica a la educación boliviana, aunque no directamente. Durante el siglo XX, ella ha producido bachilleres incapaces de desempeñar algún oficio; él se dice a sí mismo: “autodidacta yo vivo, trabajando con mi arau (arado)”. Aquí, pienso, se ocupa de saldar una deuda que le había dejado la educación formal de su pueblo natal. Como siempre, de manera sutil, expresa lo que él es y junto con él muchos campesinos e indígenas del altiplano boliviano, autodidactas: no le deben nada a la ciencia, ni a su producto depredador, la educación escolar y secundaria. Este sentido, con el cual critica la educación formal, poniendo por encima el aprendizaje del campesino en el trabajo cotidiano y resaltando aquellos saberes logrados por sus propias experiencias, lo trasladará a su análisis sobre aquella noticia de “la llegada del hombre a la Luna”.

Para Domínguez este hecho es un sinsentido. No conocemos las reflexiones íntimas del trovador, ni las razones por las que él expresa ese sinsentido, pero su narrativa nos dice que mandar un hombre a la Luna es un descontrol, producto de alguna rabia. Aunque, estando alejado de la ciencia, él siente que en algún momento le afectará negativamente y que hay que tener mucho cuidado con eso; lo expresa así: “Cuál sería esa rabia, que ni ella se ha controlau (controlado), dice que es bien fregada, tengamos mucho cuidau (cuidado)”. Al mismo tiempo introduce aquí el sentido del sinsentido dentro la ciencia y muestra cómo el poder transnacional, que es el que controla los grandes laboratorios, no tiene quién controle aquellos experimentos que hacen tanto daño a la humanidad como Hiroshima, Nagasaki, o el uso de agente naranja en Vietnam, producido por la Monsanto. Actualmente no existen atrocidades más legales que las de esta transnacional, cuyo manto destructivo se extiende por todo el mundo. Esto, diría el trovador, es tremendamente “fregau” (grave).

Y vuelve al sinsentido de “Doña Ciencia”, pero esta vez para expresar con el más alto grado de ironía, mezclada con la ingenuidad del hombre andino: “A tres hombres habíá agarrau (agarrado), a un tubo los ha metiu (metido), de un chutazo (una patada) hasta la Luna, por piedras los ha mandau (mandado)”. Aquí se



está expresando el sentido común del hombre andino en relación a las necesidades, alcances y objetivos de una ciencia que está lejos de las necesidades vitales de los habitantes del mundo andino. Para este lugar en el mundo, los Andes bolivianos, a fines de la década de los sesenta, esta expedición –que fue parte de una competencia para medir el poderío en un mundo antagónico– no tenía un sentido práctico. La problematización principal de las culturas en los Andes estaba dirigida a la posibilidad de producir y reproducir la vida, teniendo logros, hallazgos, pero sin destruirla, y para esto no se necesitaba que nadie vaya a traer algunas piedras de la Luna.

De esta manera se problematiza y reflexiona sobre una forma de hacer ciencia, asumida desde el sentido común de los habitantes, hombres y mujeres de los Andes profundos, compartiendo la vida con animales, plantas, cerros y deidades. Ahora este tipo de prácticas se ha puesto en la discusión académica con el nombre de “vivir bien” (que tiene una connotación diferente a “vivir mejor” y que hace parte de la racionalidad de la vida²¹) y surge como una posibilidad política alternativa a la racionalidad del mercado/capitalista moderno/colonial. Desde esta racionalidad, la de la vida, tampoco tiene sentido el hecho de haber caído al mar y los posteriores días de cuarentena a los que se sometieron los astronautas. Por eso nos cuenta que “para peor todavía, al mar los había chultiu y luego cuarenta días los había encarcelau (encarcelado)”. Lo que el trovador da a entender es que aquella señora, “Doña Ciencia”, era la que había decidido que eso fuera así. Con esto muestra que la ciencia no necesariamente piensa en el bienestar de la humanidad y que puede cometer incoherencias, como aquellos desastres que ya he mencionado, pero que metafóricamente son expresados con meter al agua y encarcelar a aquellos astronautas.

Y vuelve a situar las emociones de “la ciencia”, mostrando incredulidad sobre aquella objetividad o neutralidad que, nos dijeron, tenía la ciencia, porque dice “qué le harían estos hombres, pa’ que ella se haya enojau (enojado)”; y cierra la canción con una afirmación que, en el lenguaje más sencillo, expresa aquella ambición del hombre occidental de entrar a desentrañar todos los secretos del conocimiento, de la vida y del universo, intentando situarse y abarcar la infinitud del conocimiento. Por eso expresa: “Muchos dicen que a su casa,

21 Juan José Bautista (2012) plantea que desde la producción y racionalidad de la vida contenida en las prácticas de las comunidades indígenas andinas y amazónicas, se debe producir otra idea de filosofía y de razón que no sea capitalista/eurocéntrica/moderna/colonial.

sin permiso se han entrau (entrado)”. Domínguez, desde su vida, su niñez y su sentido común, compartido con muchos aymaras y quechuas muestra que para el sentido práctico de la vida en los Andes, no es necesario conocer el porqué de las cosas, más bien es fundamental conocer el para qué de ellas.

Con esto entendemos, junto con la experiencia en las comunidades de los Andes bolivianos, que las simples maneras de cuidar y reproducir la vida, de los cerros, los animales, las plantas y los seres humanos, siempre han estado situadas en una sintonía diferente de la ciencia moderna/colonial. El niño que caminaba kilómetros para llegar a su escuela, podía saber o no las partes de una planta, pero lo que nunca dejaba de saber era cuál planta le ayudaba con la sed o con alguna necesidad urgente en su caminar.

Lo que pone en evidencia el trabajo musical y poético de Domínguez, desarrollado desde fines de la década de los sesenta y la década del setenta, es aquella diferencia civilizatoria a la que Dussel (2000) hace referencia, al plantear la existencia de seis sistemas civilizatorios previos al desarrollo del proyecto occidental moderno/colonial, que a partir del siglo XVI desplegó un proceso de dominación colonial que se inició con el descubrimiento de las rutas por el Atlántico.

Conclusiones

Parecería, aunque no lo es, que la crónica de colores, carente de ingenuidad y producida por Luguí 94, hubiera sido el resultado de la mirada, para nada ingenua, desarrollada por Hinkelammert (1978) y su aplicación de la *teoría del fetichismo*. Este utiliza esta teoría para des-encubrir lo que oculta la economía capitalista, que de forma muy particular se ilustra en el trabajo del “cronista de los colores”. Aquella manipulación ideologizada con la que se ha alimentado la producción de una forma de vida, ha producido al mismo tiempo una forma de ser que se reproduce con el consumo insaciable de mercancías y que en su lugar extremo produce una mercancía cristalizada para ser vendida por mercaderes de la muerte, que inundan la vida cotidiana y comercian con aquel polvo blanco, producto de la ciencia desarrollada por la modernidad/colonialidad.

Aquel desenmascaramiento minucioso que realiza Hinkelammert, revelando las “armas ideológicas de la muerte”, aparece en su acción más extrema en la pintura de Luguí 94; y el sinsentido de la producción de

aquel polvo de la muerte, resultado de herramientas, técnicas y procesos "científicos", es puesto en evidencia por la poesía cantada de Domínguez.

Para cerrar esta reflexión, me interesa introducir la siguiente reflexión a manera de hipótesis (que también retoma parte de la propuesta desarrollada por Hinkelammert (1978), cuando plantea que nuestra percepción de la realidad está fuertemente determinada por las categorías teóricas producidas por la ciencia misma de la modernidad/colonialidad): Si nosotros interpretamos nuestra realidad en el marco de las categorías producidas por la modernidad/colonialidad, mientras más nos enterremos en estas categorías, menos posibilidades tendremos de des-encubrir la realidad fetichizada por la ciencia moderna/colonial.

Seguramente por esta razón, Alfredo Domínguez, sin transitar los espacios de aquella ciencia encubridora, estaba en condiciones de desarrollar la crítica epistemológica que lo ocupó al terminar la década de los sesenta. Y lo mismo podemos decir de Lugui 94, quien, desplazando el universo categorial de la economía política armado con su pincel, pudo poner en evidencia la fetichización de la mercancía y el capital en su lado más siniestro. Ambos nos han dado la posibilidad de encontrar horizontes de salida de la modernidad/colonialidad que todavía se muestran anchos y abiertos.

Referencias

Apel, Karl Otto (1985). *La transformación de la filosofía*. Madrid: Taurus.

Bautista, Juan José (2012). *Hacia la descolonización de la ciencia social latinoamericana*. La Paz: Rincón Ediciones.

_____ (2007^a). *Hacia una crítica ética del pensamiento latinoamericano: Introducción al pensamiento crítico de Franz J. Hinkelammert*. La Paz: Grito del Sujeto.

_____ (2007^b). *Crítica de la Razón Boliviana*. La Paz: Rincón Ediciones.

Castro-Gómez, Santiago (2005). *La hybris del punto cero: ciencia raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Dussel, Enrique (2009). *Política de la liberación Volumen II. Arquitectónica*. Madrid: Trotta.

_____ (2008). 1492. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito de la modernidad*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.

_____ (2007). *Materiales para una Política de la Liberación*. México: Plaza y Valdés.

_____ (2003). "Europa, modernidad y eurocentrismo", en *La Colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Edgardo Lander (Compilador). Buenos Aires: CLACSO.

_____ (2000). *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*. Madrid: Trotta.

_____ (1977). *Introducción a una filosofía de la liberación latinoamericana*. México: Extemporáneos S.A.

Guzmán, Edwin (s.f). "El bulín de la calle Junín". Disponible en <http://lugui94.blogspot.com/2013/06/el-bulin-de-la-calle-junin-poredwin.html>. Consultado en agosto 2013

Hinkelammert, Franz (1978). *Las armas ideológicas de la muerte*. Salamanca: Sígueme.

Hinkelammert, Franz y Henry Mora (2005). *Hacia una economía para la vida*. San José, Costa Rica: Departamento Ecuménico de Investigaciones (DEI).

Levinas, Emanuel (2011). *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Salamanca: Sígueme.

Perro Petardos (s.f). "Lugui 94 el pintor oficiente". Disponible en <http://perropetardos.blogspot.com/2013/07/lugui-94-el-pintor-oficiente.html>. Consultado en agosto de 2013

Zavaleta, René (1986). *Lo nacional popular en Bolivia*. México: Siglo XXI.