



Nómadas (Col)

ISSN: 0121-7550

nomadas@ucentral.edu.co

Universidad Central

Colombia

Boyer, Amalia

ARCHIPELIA. LUGAR DE LA RELACIÓN ENTRE (GEO) ESTÉTICA Y POÉTICA

Nómadas (Col), núm. 31, octubre, 2009, pp. 13-25

Universidad Central

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105112061002>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ARCHIPELIA.

LUGAR DE LA RELACIÓN ENTRE (GEO)ESTÉTICA Y POÉTICA*

*ARCHIPELIA. THE PLACE FOR THE
RELATION BETWEEN (GEO)AESTHETICS AND POETICS*

Amalia Boyer**

A partir de la importancia accordada a la geografía en el marco del “giro espacial”, se explorarán algunas teorías estéticas y poéticas procedentes de diversos lugares geográficos, disciplinarios y culturales, con el fin de construir la noción de geoestética. En particular, la poética del paisaje de Édouard Glissant motiva nuestro gesto de nombrar ese nuevo lugar “Archipelia”.

Palabras clave: *giro espacial, geografía, estética, poética, archipiélago, imaginarios, geoestética.*

Partindo da importância conferida à geografia no marco do “câmbio espacial”, explorar-se-ão algumas teorias estéticas e poéticas originadas em vários espaços geográficos e diferentes disciplinas e culturas, com o objetivo de construir a noção de geoestética. A poética da paisagem de Édouard Glissant, em particular, dá origem ao nosso desejo de denominar esse novo lugar de “Archipelia”.

Palavras chave: *câmbio espacial, geografia, estética, poética, arquipélago, imaginários, geoestética.*

From the importance given to geography in the context of “spatial turn”, certain aesthetic and poetic theories from different geographic, disciplinary, and cultural backgrounds will be explored, with the aim of constructing a “geo-aesthetic” notion. In particular, the poetic of the landscape of Edouard Glissant moves us to name the new place “Archipelia”.

Key words: *spatial turn, geography, aesthetics, poetry, archipelago, imaginaries, geo-aesthetics.*

* Este artículo es producto del proyecto de investigación “El giro espacial en el pensamiento contemporáneo. Una aproximación geofilosófica al problema de la relación entre filosofía y literatura”, financiado por la Pontificia Universidad Javeriana a través de su convocatoria interna. Dicho proyecto se realizó entre enero de 2008 y marzo de 2009.

** Doctora en Filosofía de la Universidad de Warwick. Profesora titular del Departamento de Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá (Colombia). E-mail: amaliaboyer@yahoo.com

INTRODUCCIÓN: “GIRO ESPACIAL” Y GEOGRAFÍA

El “giro espacial” en las ciencias humanas y sociales está relacionado con el replanteamiento teórico y práctico de los problemas espaciales, en el cual el espacio ya no es concebido como absoluto, sino como relativo. El espacio es una función de los procesos naturales, pero, a su vez, es producido por la acción social transformadora del mundo material. Este enfoque ha producido nuevas teorizaciones sensibles a la diferencia y a la especificidad, que cuestionan la homogeneización producida por los discursos de corte historicista. De ahí que se le vincule con el “giro cultural” y con la renovación del interés por la geografía como punto de convergencia de las disciplinas. Dada su naturaleza bífida, a la vez física y humana, la *geografía* constituye un campo rico en variedad, extensión y potencial¹. La indeterminación intrínseca a su naturaleza, su capacidad de estar a caballo entre dos caras distintas de la realidad, la convierten en punto focal de los intereses más diversos. Por un lado, la geografía, ligada al ordenamiento territorial, a la explotación de recursos y a la regulación de la circulación (de mercancías, cuerpos, información, etc.), se convierte en aliada indispensable de los intereses (de preservación/expansión) estatales, bélicos y comerciales. Por otro, surte de metáforas a teóricos y artistas en búsqueda de nuevos imaginarios. La geografía emerge así como un *objeto de estudio* de gran interés, no reservado solo a geógrafos. Pero su verdadera relevancia estriba en que puede convertirse en *principio* de racionalidad o *modelo* ontológico de la propia actividad filosófica, estética o artística. Esto es posible debido a que la geografía cumple una función estratégica con respecto a la definición de otro tipo de discursos a partir de los efectos *espacializantes*, críticos, políticos, de *empiricidad* y de positividad que sobre ellos tiene. En un trabajo anterior (Boyer, 2007) se tomó esta ruta con el fin de explorar nuevas herramientas teóricas que le permitan a la filosofía preguntarse por sus propias condiciones epistemológicas, y plantear así la necesidad, ya no de una razón trascendental, sino de una *razón geográfica*. De este modo se



dio inicio al itinerario que conduce de una razón insular a una archipiélica². En el presente artículo se dará nuevo curso a dicho tránsito, pero ahora desde el ámbito del arte en su doble identificación, estética y poética, tomando en cuenta propuestas teóricas culturalmente específicas que problematizan su relación.

HISTORICIDAD, ESPACIALIDAD Y ARTE

¿Cómo podemos orientar nuestras preguntas por el arte a comienzos del siglo XXI? ¿Será pertinente insistir en la búsqueda de su origen? ¿O debemos limitarnos a describir sus diversos quehaceres? Decidir entre una de estas dos opciones ya implica entrar a polemizar con la posición contraria, así como aportar elementos que sustenten nuestra escogencia. En otras palabras, todo intento por definir el arte provee un marco cuyo objetivo es hacer la selección entre aquello que debe ser acogido y lo que debe ser descartado. Esto produce un desacuerdo profundo entre distintas percepciones, formas de pensar y artísticas en un momento en el que, además, se han multiplicado y diversificado los lugares de enunciación con la participación de nuevos actores que antes habían sido marginados.

Ante las dificultades para estabilizar desde la teoría lo que acontece en el arte y en las prácticas artísticas, se ha recurrido a diversas estrategias. Algunas veces se invoca “la prueba del tiempo” como último recurso. El arte aparece aquí vinculado con una potencia capaz de resistir a la muerte, con una posibilidad de eternizar lo que yace en lo perecedero. Se tiende así a desconfiar de nuestra capacidad de discernimiento sobre las producciones más cercanas a nosotros en el tiempo. Incluso, se cuestiona la época misma en la que se vive, pues se duda de que en esta todavía sea posible el arte, debido a que se muestra incapaz para rebasar su propio tiempo y así anteceder, o abrir, el futuro. Por otra parte, se estima que la pregunta por el arte como tal no es más que un desatino, pues se la considera anacrónica. En otro nivel, pero todavía sobre un registro temporal, lo que está en juego son las propias categorías históricas. Se trata, así, de un ajuste de cuentas entre quienes defienden la modernidad y los que defienden la posmodernidad, entre tesis

continuistas o discontinuistas de la historia. Vemos así que los discursos sobre el arte están íntima y paradójicamente articulados con cuestiones de orden temporal. El arte “hace historia” porque es intempestivo, es irrupción de una atemporalidad radical en el monótono discurrir del tiempo. Pero, a la vez, el arte es capaz de transformar la rutina del fenómeno cultural, porque es la existencia histórica de un pueblo.

¿Cómo entender o interpretar esta primacía de lo temporal en relación con los discursos que se ocupan del arte? Una primera respuesta consiste en constatar la evidencia de que las subdisciplinas de la estética y de la filosofía de la historia nacen en el mismo período histórico. A partir de esta “evidencia de evidencias”, podríamos detenernos *ante el tiempo* para interrogar o la historicidad misma (Didi-Huberman 2000)³. Sin embargo, con ello nos mantendríamos dentro del registro que pretendemos cuestionar, es decir, en un modelo de racionalidad que privilegia lo temporal para la comprensión de los fenómenos que rodean al arte. ¿Qué otras vías podrían despejarse si se privilegian comprensiones del arte desde lo espacial?

En su famoso texto sobre “El origen de la obra de arte” (1996) Heidegger ya había comenzado a establecer la relación entre pensamiento, arte y espacio. El pensamiento es un saber reflexivo, preliminar e indispensable para el devenir del arte, debido, precisamente, a que tiene a su cargo “preparar el espacio del arte”. Sin embargo, el problema del espacio está subordinado a un principio temporal al establecerse la identidad absoluta entre arte e historia (*Ibid.*)⁵. Asimismo, cuando años más tarde Heidegger (2002) intente repensar el problema del espacio desde sus relaciones con la plástica en *El arte y el espacio*, su reflexión preservará una gran continuidad con sus primeros planteamientos. Si bien Heidegger problematiza la noción de espacio que domina la visión técnico-científica del mundo al centrar su análisis en el “espaciar” de la obra de arte, lo que, a su vez, lo conduce hacia una consideración detallada de diversos términos espaciales (“espacio”, “lugar”, “localidad”, “comarca”, etc.), su reflexión culminará con la afirmación de que “la verdad, entendida como desocultamiento del ser, no está necesariamente obligada a tomar forma corpórea” (Heidegger, 2002: 137). De manera que, a pesar del “giro” que este texto poco conocido y comentado representa con respecto a trabajos

anteriores, la primacía del tiempo sobre el espacio se conserva⁶.

En tiempos más recientes, encontramos varios autores que pondrán el espacio en el centro de su reflexión sobre el arte. Ejemplo de ello son la *Estética relacional*, de Nicolás Bourriaud (1998), y la *Estética del viajero*, de Mathieu Kessler (2000). En estas dos propuestas, se intenta pensar el espacio de forma inédita para renovar la teoría estética y las prácticas artísticas. En la propuesta de Bourriaud se trata de intervenir el espacio con el fin de producir interacciones que engendren nuevos lazos sociales. Para Kessler, el paisaje está relacionado con la geografía como espacio de lo concreto, y con la voluntad interesada del viajero, de forma que su *estética de la impureza* hace casi indistinguible la diferencia entre ética y estética.

En este contexto, la propuesta de Rancière es interesante, no solo porque el espacio figura de manera importante en su perspectiva sobre el arte, sino porque además no entra a polemizar con ninguna de las posiciones antes mencionadas. La originalidad de su análisis consiste en delimitar su enfoque a lo que él llama “la idea de estética”, para restablecer las condiciones de inteligibilidad de un debate que se da entre filosofía analítica y fenomenología. Para Rancière,

el término estética no remite a una teoría de la sensibilidad, del gusto o del placer de los amantes del arte. Remite propiamente al modo de ser específico de lo que pertenece al arte, al modo de ser de sus objetos. (Rancière, 2000: 31)

En torno a estos modos de ser del arte y de sus objetos, se desencadenan, inevitablemente, desacuerdos y polémicas; por ello, la “estética” es, según Rancière, el nombre de una *confusión*.

Para Rancière, no es suficiente con que haya músicos, escritores, pintores, bailarines o actores para que exista el arte, sino que son necesarios una mirada y un pensamiento que identifiquen sus prácticas como tal. Esta “identificación” no se ha efectuado siempre de la misma forma. Por eso los “régimenes de identificación de las artes” son susceptibles de ser rastreados históricamente. La noción misma de régimen de identificación ya implica un desplazamiento con respecto a perspectivas historicistas más tradicionales. El término “régimen” no hace alusión a la segmentación de

una sucesión lineal en el tiempo, sino que combina diversos registros: formas de percibir, modos de pensar y maneras de hacer. Esta combinación o régimen es una “partición de lo sensible” o “estética primera”, es un:

Sistema de evidencias sensible que dan a ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen los lugares y las partes respectivas. Una partición de lo sensible fija entonces al mismo tiempo un común compartido y partes exclusivas (Rancière, 2000: 12).

A partir de esta “estética primera”, Rancière distingue tres regímenes de identificación del arte en Occidente: el régimen ético de las imágenes, el régimen poético o representativo de las artes y el régimen estético. En el régimen ético de las imágenes se cuestiona su estatuto ontológico en relación con el *ethos* de la comunidad, y por ello la preocupación por el arte como tal no puedeemerger. En el régimen poético se perfilan por primera vez las artes, en plural, como maneras de hacer que ejecutan tareas específicas: mimesis. Aunque este régimen está relacionado con la aparición de un marco normativo, su aplicación atañe únicamente a las artes y sus objetos. En el régimen estético de las artes:

La identificación del arte ya no se hace por medio de una *distinción* entre las maneras de hacer sino por la *distinción* de un modo de ser sensible propio de los productos del arte (Rancière, 2000: 31).

Así, el arte está desligado de toda regla específica y de jerarquización por sujetos, géneros o artes. Es así como puede surgir el arte en singular, como ligado paradójicamente a la fundación de su propia autonomía, a la vez que identifica sus formas con las de la vida. Es falso entonces creer que el arte moderno comienza con una decisión de ruptura artística. Se trata, más bien, de un régimen nuevo de relación con lo antiguo dentro de una re-interpretación de lo que hace *al* y *el* arte. De esta forma, el régimen estético de las artes se caracteriza por la co-presencia de temporalidades heterogéneas. Por esta misma razón, no viene al caso hablar de una ruptura entre modernidad y posmodernidad.

Rancière tiene en parte razón al afirmar que el paisaje del pensamiento contemporáneo se juega sobre

el terreno de la batalla entre concepciones fenomenológicas y analíticas del arte; entre los que preguntan ¿qué hace *al* arte? y los que preguntan ¿qué hace *el* arte?; entre los que *fundan* la autonomía del arte y los que *funden* sus formas con las de la vida. También es cierto que, a pesar de las numerosas divergencias que parecen separar dichas posturas, ambas coinciden sobre un punto importante: proclamar el fin de las utopías políticas. Sin embargo, no es menos plausible reorganizar este “paisaje” desde otras claves de lectura. Si bien la perspectiva política de Rancière (2005) nos ayuda a ver convergencias entre posiciones que aparentemente se oponen, y, a su vez, permite conjurar los peligros de la total di(so)lución del arte y la política en la ética, su lectura sigue estando dominada por una mirada poco sensible a las diferencias geográficas y a la especificidad cultural. Esto se debe a que para Rancière la estética es el terreno de una batalla que se libra entre las promesas de emancipación y las ilusiones/desilusiones de la *historia* (2000: 8).

A pesar de estar de acuerdo con la diferencia que Rancière establece entre dos estéticas, una “estética primera” que atañe a la partición de lo sensible, y una “estética segunda” que concierne a un régimen de identificación específico del arte, y a partir de la cual es posible explicar que la “estética” (¿tercera?) sea el nombre de una “confusión”, considero que el término “estética” podría ser aún mejor aprovechado. En particular, la tercera definición practica una reducción del campo estético a la confrontación entre analíticos y fenomenólogos, cuando quizás sea más interesante confrontar concepciones historicistas del arte y nociones espaciales débiles, con concepciones *espacializantes* que enriquezcan no solo las nociones espaciales, sino también las propias categorías históricas. Si bien la “estética” como régimen de identificación del arte es un fenómeno europeo, su transferencia a otros lugares geográficos y culturales, ha implicado la ampliación y modificación del campo estético contemporáneo. Por ello, la idea de una “partición de lo sensible” conjugada con una aproximación más geográfica podría ser un detonante interesante para que la estética deje de ser simplemente un asunto que concierne a Occidente y su expansión a través del proyecto de globalización. En este sentido, la teoría poética de

Glissant es un referente primordial para establecer la dimensión geográfica de lo sensible, para vincular pensamiento, lugar y creación, como se intentará mostrar a continuación.

LA POÉTICA DE ÉDOUARD GLISSANT*

La obra de Édouard Glissant pone la geografía en el corazón de su poética. La interpretación de Alain Jacquart señala acertadamente cómo en el epígrafe a *Le Sang rivé*, titulado “A toda geografía torturada”, la geografía aparece como un objeto poético doble: se puede entender la referencia a la geografía etimológicamente como si se tratara de una *escritura de la tierra*, en términos de descripción, pero también se puede entender que es la tierra misma la que sirve de material a la escritura (Jacquart, 1992: 230).

El epígrafe desarrolla este punto y pone de relieve las características insulares del paisaje poético de Glissant:

Non pas l'œuvre tendue, sourde, monotone autant que la mer qu'on sculpte sans fin –mais des éclats accordés à l'effervescence de la terre–... Non des œuvres mais la matière elle-même dans quoi l'ouvrage chemine –premiers cris, rumeurs naïves, formes las-ses–... Cela qui tremble, vacille et sans cesse devient –comme une terre qu'on ravage–épars (1983:21).**

Si nos detenemos sobre algunos de los términos presentes en este fragmento, encontraremos, según

* Édouard Glissant, nacido en Martinica en 1928, es uno de los poetas, novelistas y teóricos de mayor relevancia del Caribe. Desde sus comienzos, las ideas de Glissant fueron un aporte único y original a un contexto dominado por los movimientos del surrealismo, de la francofonía y de la *négritude*. El aspecto polimorfo de su obra dificultó su recepción. Inicialmente se le clasificó entre los marxistas o se le incluyó en antologías que lo insertaban en las tradiciones de una francofonía negra o de una literatura negroafricana. Su obra se ubica ahora más ampliamente en el campo de los estudios del Caribe, que se diferencia tanto de la francofonía y de la *négritude* como del movimiento más reciente de la *creolité*.

** “Ya no la obra tendida, sorda, monótona como el mar que esculpimos sin fin –sino fragmentos en acuerdo con la efervescencia de la Tierra–... Ya no obras, sino la materia misma en la cual la obra hace camino –primeros gritos, rumores ingenuos, formas fatigadas–... Aquello que tiembla, vacila y deviene sin cesar –como un tierra que se devasta– dispersa” (traducción nuestra).

Jacquart, cuatro “líneas de fuerza” de la poética del paisaje de Glissant que marcan su carácter insular (1992: 230-231). La idea de “*éclats*” (pedazo o esquirla), de una dispersión, desparramiento o fragmentación de la obra, recuerda un archipiélago. En el aspecto telúrico de la obra, “*la matière elle-même*” (la materia misma), que se opone a la obra del agua. En el propio título, la *Geografía torturada*, que recuerda a la isla azotada por mareas, ciclones, huracanes y erupciones volcánicas, además de ser asaltada por la conquista y el turismo. Y, una vez más, en el título, dirigido “*a toda geografía torturada*”, se expresa la voluntad *universalizante* del mensaje que la isla condensa.

Pero quizá lo más interesante de la interpretación de Jacquart es que muestra cómo en la poética del paisaje de Glissant la omnipresencia de la imagen de la isla está relacionada con la problemática del lugar (*lieu*) y de la relación (*lien*). La clave de lectura de Jacquart consiste entonces en describir tres etapas en el desarrollo de la poética del paisaje de Glissant: un *regreso a la isla* de origen, anterior a toda historia, o búsqueda del rastro de la voz africana; una *relectura de la historia* de Martinica, que recupera los silencios recubiertos por múltiples capas de discurso colonial con el fin de hacer su genealogía; y un cuestionamiento de la realidad martiniquesa a través de su *topología* en tanto búsqueda de una identidad insular abierta o archipiélica. A través de estos tres paisajes –el paisaje como origen, el paisaje como historia y el paisaje como identidad– es posible, finalmente, reintegrar los *lugares* de la isla para restablecer el *lazo* entre uno mismo y los demás: entrar en *relación* (Jacquart, 1992: 230). La posición de centralidad que ocupa la temática de la relación explica que a lo largo de la obra de Glissant se produzca un deslizamiento de la imagen de la *isla* a la imagen de *país*, como el propio Jacquart reconoce⁸. Su poética del *paysage* se transforma así en una poética del *payssage*⁹. A pesar de los aciertos de la interpretación de Jacquart, algo importante parece escapársele: el “país” que tiene en mente Glissant no se fija en un paisaje insular ni en uno continental, sino que toma por referencia geográfica el paisaje archipiélico. Los archipiélagos no son ni islas ni continentes, y en ello consiste todo su interés. A continuación intentaremos dar cuenta de este tránsito.

UNA POÉTICA DEL PAISAJE

Comencemos por revisar la cartografía propuesta por Jacquart. La poesía debe, en primer lugar, comenzar por restablecer su relación con el mundo a través de una reactivación de las imágenes primitivas de la isla como primer origen (Jacquart, 1992: 231). La isla primigenia, anterior a toda historia, nace de la espuma salada del océano. La génesis de la isla es, a su vez, la génesis de la palabra: *“Il vient, enfant, dans le premier matin. Il voit l’écume originelle, la première suée de sel, l’Histoire qui attend”* (Glissant, 1983:73).*

Pero, además, la sal representa la génesis del pueblo antillano, nacido del océano después de haber sido transportado de una orilla a otra¹⁰. Sin embargo, Jacquart tiene razón cuando nos advierte que esta “génesis” no sirve como explicación de los orígenes, sino, más bien, como parábola de una alquimia propia del paisaje (1992: 235).

En segundo lugar, el poeta debe reconstruir la historia borrada de su isla a partir de “hipótesis creativas” (Glissant, 1981:161) visitando los lugares simbólicos de su nacimiento (Jacquart, 1992: 235). El primero de estos lugares es la isla de Gorée, situada frente a las costas de Dakar, en Senegal. Allí se concentraba toda la población de esclavos que se enviaban desde África hacia América y el Caribe. Así, pues, el origen de las islas del Caribe está en otra isla que funciona como su doble negativo: la isla como prisión, como lugar de deportación, de esclavitud, de enfermedad y de muerte. Pero esta masacre está, a su vez, ligada a otra masacre: la de los indígenas del Caribe. *“La terre rouge a bu la terre rapportée”* (Glissant, 1985: 97).**

Glissant establece así una clara conexión entre *violencia* y *erosión* al hablar de la conquista del Caribe, pero también cuando hace el acercamiento entre Cartago y Gorée (Jacquart, 1992: 237). Esparciendo sal sobre Cartago, los romanos erosionan sus tierras y las vuelven infértils. Asimismo, en los barcos negreros se alimenta a los esclavos únicamente con “pan mojado en salazón” (Glissant, 1985a:109), lo que ocasiona la lenta corrosión de sus cuerpos y de sus almas. En esto consiste la historia de la colonización.

En tercer lugar, si la memoria de la isla no se encuentra en ningún libro de historia, entonces hemos

de buscarla en el propio rostro de la isla. El paisaje es “su propio monumento”, monumento a los muertos, pero también monumento vivo que la poesía construye (Jacquart, 1992: 238). La isla, a la par que es violenta y destructiva, también pone al hombre en relación con los elementos. En un transporte de sensualidad, la isla es identificada con el rostro y el cuerpo de una mujer, que se torna hermosa, pero frágil ante la constante amenaza del océano, principio masculino antagónico.

*Elle a gemmé, femme sur l’eau
Immobile à la surface, goémon
Nue, aveu de l’air qui de plaisir devient orage*
(Glissant, 1985a:14).***

Ahora bien, en la novela *La Lézarde* se encuentra una topografía simbólica que distingue tres tipos de territorios en la isla: la montaña, el valle y la playa (Jacquart, 1992: 239). En la montaña se esconde el mundo del cimarrón, es la memoria mítica de la isla. El valle conserva las cicatrices de la trata de esclavos y de la plantación, es el espacio social de la isla, el “país real”. La playa está abierta al mundo, abierta paradójicamente al infinito de los sueños y de las ilusiones, es el “país soñado”. Esta “tríada topográfica”, según la expresión de Jacquart, pone a Martinica en relación con África, Europa y América: la montaña está relacionada con África, el valle con Europa y la playa con los litorales de América. Pero, a su vez, podemos encontrar otra red de relaciones, más específica, con América del Sur: la montaña (africana) se asemeja a los Andes, donde todavía hay una población indígena importante, con sus lenguas y tradiciones, mientras que en los valles (europeos) y en los litorales (playas caribeñas) de América del Sur, cuya población es más mestiza, no han sobrevivido las lenguas y tradiciones autóctonas.

Por otra parte, Glissant, al recurrir a términos que provienen de la navegación, identifica la isla con un

* “Él viene, infante, en la madrugada. Él ve la espuma original, el primer sudor de sal, la historia que espera” (traducción nuestra).

** “La tierra roja bebió la tierra traída” (traducción nuestra).

*** “Ella ha *gemado*, mujer sobre el agua/ Inmóvil en la superficie, fuco/ Desnudo, confesión del aire que de placer se vuelve tormenta” (traducción nuestra).

navío. La isla-navío, a la vez que está a la deriva sobre un océano indiferente que la separa y la aísla (de su pasado, de su presente y de su porvenir), es también una isla-brújula anclada en un mar que *liga* islas y continentes, y las convierte en una “isla abierta” al mundo (Jacquart, 1992: 242). El porvenir de Martinica está en esta “isla abierta”, no en el regreso a una tierra de origen (África), ni en el espacio estancado entre el valle y sus montañas. El porvenir de Martinica está en el mar Caribe, en un “campo de islas” que, conectado con el continente, conforma un archipiélago donde lo universal se afirma en la diferencia (Jacquart, 1992: 243). Aunque la cartografía propuesta por Jacquart se centra en las características insulares del paisaje poético de Glissant, no deja de mostrar la “apertura” de dicha topografía. Continuemos ahora el análisis por nuestra cuenta para aventurar el itinerario que nos conduce de la isla al archipiélago.

EL PAÍS DE LAS AMÉRICAS

Glissant abordará su propio lugar de origen como indefectiblemente ligado a una amplia región que desborda las fronteras nacionales y lingüísticas, con lo cual relaciona a Martinica con el resto de islas del Caribe y del continente americano (1996:11-32). Según Glissant, la primera *experiencia* que él tuvo de este “país de las Américas” fue la apertura de su paisaje, del cual solo puede hablar creando una nueva palabra para describirlo:

*Je dis que c'est un paysage “irrué” –c'est un mot que j'ai fabriqué bien évidemment–, il y a là de l'irruption et de la ruade, de l'éruption aussi, peut-être beaucoup de réel et beaucoup d'irréel (1996:11).**

Y la primera *característica* del “país de las Américas” es su repartición. Esta característica conduce a Glissant a diferenciar tres Américas: Mesoamérica, Euroamérica y Neoamérica¹¹. A pesar de las singularidades

de cada una, las tres Américas no son separables, sino que están imbricadas unas en otras. Esto es así debido a que su partición no está relacionada con una delimitación por fronteras, sino que atiende al tipo de poblador que se instala en cada una de estas regiones: el migrante armado o fundador, el migrante familiar y el migrante nudo. Estos pobladores llegan a nuevas tierras en condiciones disímiles. A diferencia del migrante armado o fundador y del migrante familiar, que traen consigo numerosos objetos (armas, utensilios, libros, fotos, etc.), lo cual les permite conservar sus usos, costumbres y tradiciones, el migrante nudo, es decir, el esclavo, es llevado de África a la fuerza después de haber sido completamente despojado de todo. No pudiendo preservar su memoria, el migrante nudo

recrea su identidad a partir de rastros de su pasado. Esta experiencia de desposesión y opresión de las sociedades esclavistas genera, según Glissant, una verdadera conversión del “ser”, “mutación” o “criollización” que caracteriza al grueso de la población caribeña¹².

La tesis central de Glissant es que el proceso de criollización que se produjo en el Caribe o Neoamérica está ganando el resto del territorio de las Américas. De tal manera que, si bien las tres Américas están imbricadas, lo que predomina es la tendencia a la criollización. A partir de la tesis sobre la criollización, Glissant procura pensar las bases de una teoría de la identidad que sea sensible a lo singular, a lo propio de la realidad de la cual proviene el caribeño, pero sin limitarla a una problemática de carácter local y excluyente, como ocurre con el discurso de la *creolité*. La criollización, que es una mezcla siempre imprevisible, exige que los elementos heterogéneos puestos en relación se “intervaloríen”. La identidad ya no puede ser pensada sobre las bases de una raíz de origen único, excluyente de otras identidades. Se trata, más bien, de pensar la identidad a partir de un modelo rizomático en el cual reconocemos en cada uno de nosotros múltiples raíces que pueden ir al encuentro de otras raíces (1996:59-60). De esta forma, el problema de la *relación* resurge en torno a la preocupación por el *cómo entran en relación* nuestras propias raíces con las de los demás. Al abrirnos a los demás corremos el riesgo de diluirnos, pero,



* “Digo que es un paisaje *irrué* –es una palabra que fabré, evidentemente–, hay en esa palabra algo de irrupción y de embestida, también de erupción, quizá mucho de real y mucho de irreal” (traducción nuestra).

según Glissant, esta es nuestra única salida actualmente, ya que encerrarnos en nosotros mismos solo puede conducir a la miseria, a la guerra y a la devastación del planeta.

La importancia del mar Caribe radica entonces en que trae consigo la diversidad. Mientras que el mar Mediterráneo concentra, inclina el pensamiento hacia lo Uno, hacia la unidad, dando origen así a las grandes civilizaciones monoteístas; el mar Caribe difracta, inclina el pensamiento hacia la multiplicidad, es un “mar abierto”, “de tránsitos y pasos”, de “encuentros e implicaciones” (Ibíd:15). A partir de esta diferencia entre los dos mares, Glissant contrapone lo que llama el “pensamiento continental” al “pensamiento archipiélico” (Ibíd:89). El pensamiento continental es un pensamiento de sistema, incapaz de tomar en cuenta el no-sistema generalizado de las culturas del mundo. En cambio, el “pensamiento archipiélico” es un pensamiento no-sistemático, cuya forma es intuitiva y frágil, y deriva de una visión poética y de un imaginario del mundo¹³. Esta forma de pensamiento está en acuerdo con el momento actual que se caracteriza por lo que Glissant llama el “imaginario de las lenguas, es decir, la presencia a todas las lenguas del mundo” (Ibíd:112). Es así como en Glissant las expresiones “imaginario” y *poética de la relación* son estrictamente idénticas y sirven de sinónimos. También explica la concepción que tiene Glissant de la literatura: esta siempre proviene de un lugar, pero se emite a la totalidad-mundo, y de esa forma conviene más aún con su lugar de proveniencia. “*Toute poétique en notre jour signale son paysage. Tout poète, son pays: la modalité de sa participation*” (Ibíd.: 70).*

En el pensamiento archipiélico de Glissant, se muestra la convergencia de las historias de las islas del archipiélago como un detonante de la dimensionalidad de los pueblos, lo que le permite proponer una transversalidad como rebasamiento de lo universal. Glissant “opone al inmovilismo y univocidad de lo Uno, la movilidad de lo diverso y la múltiple singularidad de lo Único, al Conocimiento y a la Globalización, la Opacidad y lo Fragmentario; pero también a la gloriosa Certeza del Poder, el entusiasta Descubrimiento del otro Otro” (Maignan-Claverie, 2003: 343). Ahora bien, lo anterior solo es expresable porque la “totalidad tierra” se ha realizado, y en su interior no rige una autoridad “orgánica”, sino que “todo es archipiélago” (1996: 22).

De ahí que los elementos culturales más heterogéneos puedan ahora ser puestos en relación. Se puede entonces afirmar que los continentes se “archipielizan” al constituir regiones más allá de las fronteras nacionales, y que estas regiones (lingüísticas, culturales, etc.) son “islas abiertas” cuya apertura es su condición de sobrevivencia 1996: 44).

EL TEXTO-PAISAJE DE GLISSANT

No es posible hablar de geografía en general o en abstracto. En cuanto un discurso se remite o centra en ella, lo hace mediante el recurso a metáforas geográficas concretas. Ya sea que se busque pensar “la geografía” o que se intente pensar “geográficamente”, lo que ocurre es que comienzan a desfilar diversas imágenes por nuestra mente: paisajes de montañas, desiertos, selvas o playas, paisajes exuberantes, inhóspitos o acogedores, habitados por “naturales”, colonos, inmigrantes o desplazados... más o menos hospitalarios, exóticos, amenazantes o enigmáticos... Estos paisajes no son indiferentes mutuamente, no son intercambiables ni reducibles unos a otros. Cada uno expresa un conjunto heterogéneo de rasgos físicos y existenciales que no podemos disociar sin alterar la naturaleza misma del paisaje, de la lengua, de los imaginarios y de los posibles.

La obra de Édouard Glissant lleva esta constatación a su más radical y poética conclusión. El poder expresivo del paisaje establece una comunicación directa entre sus aspectos materiales e inmateriales:

Quand on voit un paysage africain, même si on ne connaît pas la langue bantou par exemple, il y a une part de cette langue qui, à travers le paysage que l'on voit, nous frappe et nous interpelle, même si on n'a jamais entendu un mot de bantou. Et quand on voit les paysages du plateau australien, même si on ne connaît pas un mot de la langue des aborigènes d'Australie, on est imprégné par quelque chose qui vient de là (Ibíd.: 112-113).**

* “Toda poética hoy día señala su paisaje. Todo poeta, su país: la modalidad de su participación” (traducción nuestra).

** “Cuando vemos un paisaje africano, inclusive si no conocemos la lengua bantou, por ejemplo, hay una parte de esa lengua que a través del paisaje que vemos nos golpea e interpela aunque nunca hayamos oído una sola palabra de

Se trata de un texto-paisaje donde a la vez que se imponen límites geográficos de realidades definidas emergen palabras que permiten el tránsito entre realidades de distinto orden. Los paisajes, al estar constituidos por palabras, pueden pasar a la página escrita del poeta para que reconstituya sus formas y el sabor de sus frutos, pero, a la vez, pueden explorar sus lugares e igualarlos al universo. Tal como lo expresa poéticamente Yves Frontenac: “El poeta entra en contacto físico con la materia inmersa en su isla [...] su palabra se pega a la tierra y la impregna con su peso” (1992: 501). El paisaje es la materia prima que hace bloque con las frases, organizándolas. “Mineralizado” en palabras, el poeta celebra el paisaje:

Passionnément vivre un paysage. Le dégager de l'indistinct, le fouiller, l'allumer parmi nous. Savoir ce qu'on nous il signifie. Porter à la terre ce clair savoir... Si la solution te paraît difficile, peut-être même impraticable, ne va pas crier tout à trac qu'elle est fausse. Ne te sers pas du réel pour justifier tes manques. Réalise plutôt tes rêves pour mériter ta réalité (Glissant, 1969: 238).***

El conflicto entre sueño y realidad se resuelve a través de la invención conjunta de un paisaje y de un lenguaje (Caduc-Deurey, 1992: 493). La poética concebida como esta invención conjunta y como participación en la “comunidad-mundo” contrasta con la definición de poética propuesta por Rancière. La expresión “poética” en Rancière señala su intento por periodizar la historia de los régímenes de identificación del arte en Occidente. Tiene una aplicación histórica, geográfica y cultural restringida. Se trata de un fenómeno que nace en Grecia antigua con la teoría poética de Aristóteles, que domina el ámbito de las artes hasta finales

bantou. Y cuando vemos los paisajes de la meseta australiana, inclusive si no conocemos una palabra de la lengua de los aborígenes de Australia, estamos impregnados por algo que viene de ese lugar” (traducción nuestra).

*** “Apasionadamente vivir un paisaje. Despejarlo de lo indistinto, esculcarlo, encenderlo entre nosotros. Saber lo que en nosotros significa. Llevar a la tierra ese claro saber... Si la solución te parece difícil, incluso impracticable, no grites a todo pulmón que es falsa. No te sirvas de lo real para justificar tus fallas. Realiza más bien tus sueños para merecer tu realidad” (traducción nuestra).

del Renacimiento. Por tanto, la noción de poética de Rancière parece señalar su falta de actualidad para intervenir o diagnosticar el campo de fuerzas de lo contemporáneo¹⁴.

En cambio, en esa especie de unidad-diversidad que es el “país de las Américas”, el Caribe constituye el “prefacio al continente” (Glissant, 1996: 12). Sin embargo, en el texto-paisaje de Glissant, las islas son “vocablos de mar” que se pronuncian con “nitidez”, los continentes lanzan “gritos sordos”, pero el archipiélago solo puede ser “balbuceado” (1985a: 26). ¿Cómo interpretar estas diferencias? ¿Qué significa este “balbuceo” del archipiélago? Primero que todo, el “balbuceo” puede ser interpretado como signo de la juventud del archipiélago frente a las islas y los continentes. El archipiélago, más que una realidad geográfica determinada, definida y realizada, se encuentra en las primeras etapas de su formación. Si tomamos en cuenta que Glissant alimenta conscientemente la confusión entre lugar y pensamiento, entonces la dificultad del poeta para pensar el archipiélago no solo remite a una dificultad para pensar realidades en proceso, sino que señala de manera más profunda que es el propio pensamiento archipiélico el que se encuentra en proceso. Los “balbuceos” del archipiélago se confunden con los del poeta, son signos de las dificultades propias de todo comienzo.

ARCHIPELIA

Tenemos nociones claras para definir los continentes, que poseen características y habitantes “continentales”, y se les reconoce una continentalidad. Asimismo, las islas tienen características insulares, sus habitantes son isleños y se les reconoce una insularidad. Pero, ¿qué términos tenemos a nuestra disposición para referirnos o pensar el archipiélago?

Entre el 13 y el 15 de marzo de 2000, el (Crelic) Centre de Recherche en Littérature Comparée organizó un coloquio pluridisciplinar que se denominó “Los archipiélagos en búsqueda de imaginario”. Como resultado de este coloquio, se publicó en 2003 el libro *L'imaginaire de l'archipel*, el cual recoge veintitrés contribuciones que fueron presentadas durante el coloquio. En este interesante compendio, Georges Voisset presenta en la introducción del libro la evolución semántica del término “archipiélago” a partir de las investigaciones y aporta-

tes que allí se recogen, y que se resumen en la siguiente lista (Voisset, 2003: 8)¹⁵:

1. Nombre propio italiano: *Arcipelago*, s. XII: “Nombre arcaico del mar Egeo”, del griego *archipelagos*, “mar principal”;
2. Nombre común, Francia (s. XIV): “El mar y las islas que allí se encuentran”;
3. “Extensión de mar entrecortado por un gran número de islas”;
4. “Extensión de mar salpicada de grupos de islas” (*Littré*);
5. “Conjunto de islas dispuestas en grupo sobre una superficie marítima más o menos extendida” (*Larousse Lexis*);
6. “Conjunto de lugares, de cosas” (*Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*);
7. “Cualquier aglomeración de cosas, por lo general similares, que hacen pensar en un archipiélago” (*Larousse Lexis*).

A estas definiciones se pueden agregar algunas precisiones del derecho internacional que hacen del archipiélago un concepto fundamental para el equilibrio del planeta:

- i. Conjunto de islas que pueden estar separadas de un continente,
- ii. a las cuales el océano, principio inicial neutralizado (principio de un “alto mar” o “mar profundo” internacionalizado), da unidad *sui generis*,
- iii. pero cuya soberanía procede de un poder que solo pertenece al elemento “emergido”, es decir, terrestre.

Por otra parte, en relación con la literatura se pueden encontrar diversas modalidades en el empleo del término “archipiélago”:

–Modalidad de agrupamiento: P. Péjou, *L'archipel des contes*, 1989; *Les chaînes de l'esclavage: Archipel de fictions*, 1998.

–Modalidad de evanescencia y coalescencia romanesca: Rabad Belamri, *Mémoire en archipel*, 1990.

–Modalidad de discontinuidad repetitiva: M. Szkilnick, *L'archipel du Graal*, 1991.

Voisset propondrá a partir de estas diversas definiciones de archipiélago una terminología sencilla compartida por todas las ciencias implicadas en la definición de archipiélago (Voisset, 2003: 9-10). En primer lugar, aparece el término “archipiélico” para remitirnos a los aspectos morfológicos del lugar (agua, tierra, relieve, etc.). Luego se puede usar el término “archipeliano/a” para nombrar a sus habitantes. La “archipiiedad” concerniría a la suma de realidades archipiélicas y archipelanas. En cuanto al uso del adjetivo “archipiélico” subsiste una ambigüedad: indica el acercamiento a una archipiiedad, pero también a una “escritura en archipiélago”. A partir de esta paradoja, en la que texto y lenguaje se encuentran mutuamente implicados, se llega a *Archipelias*, lugar de tránsitos cuyo itinerario va de la figura mítica al mapa utópico, del mapa a un principio, del principio a un concepto, del concepto a una realidad, y de la realidad, nuevamente, a una proyección utópica. Pero, ¿será que el *outopos* nos devuelve otra vez al *mithos*?¹⁶, pregunta Voisset. Ciertamente, este es el caso para ciertos procesos literarios y artísticos. Pero el desarrollo de esta terminología intenta captar, más bien, el paso –o deseo de paso– de la isla al archipiélago, con el fin de inaugurar nuevos “circuitos geocríticos”. Pero, más ampliamente, el archipiélago es un topo privilegiado de una geocrítica en la medida en que permite proyectos pluridisciplinarios y “transarchipiélicos”. Esto es así porque el archipiélago sirve de metáfora absoluta de los procesos de *desterritorialización/reterritorialización*, como es visible en “la transferencia de la archipiiedad filosófica europea hacia las Américas” (Voisset, 2003: 12). Sin embargo, esta no es la única transferencia posible. El pensamiento archipiélico abre un imaginario en el que diversos archipiélagos entran en relación: el mundo como archipiélago de archipiélagos.

Propongo así a “Archipelias” como nombre del lugar de la geoestética. La pregunta no es si tal lugar realmente existe o si solo se trata de otra utopía. Si aún no existe, habrá que crearlo; si hay que crearlo es porque ya está en camino. Nombrar un lugar es intentar producir un espacio en que diversos regímenes estéticos y poéticos puedan entrar en relación. Se podría hablar entonces de una archipielialización de los distintos regímenes de identificación de las artes (poéticos, estéticos, occidentales, caribeños, etc.), diseminados

en tantos lugares de emisión como regiones y gentes pueblan esta totalidad-Tierra, y que configuran el todo-mundo, como diría Glissant.

CONCLUSIÓN

Deleuze y Guattari afirman que la filosofía es una “geo-filosofía” de la misma forma en que la historia siempre es una geohistoria (1991: 91). Esta redefinición de la filosofía tiene varias implicaciones. En primer lugar, establece la primacía de la geografía como modelo del pensamiento sobre la historia. Segundo, suplanta la pregunta por el origen (histórico y necesario) de la filosofía por la pregunta (geográfica y contingente) acerca del “medio” que condiciona su aparición. Tercero, pone el pensamiento en relación directa con la Tierra y el territorio en vez de representarlo como la relación mediada entre sujeto (cognoscente) y objeto (conocido). Se produce así el desplazamiento de un paradigma epistemológico hacia un paradigma ético-estético. En un gesto similar, consideramos que la estética hoy solo es concebible como geoestética. Qué está implicado en esta afirmación es algo que necesita ser desarrollado con atención y sensibilidad hacia las diversas

prácticas artísticas y producciones teóricas que, desde propuestas estéticas o poéticas en tensión, constituyen el campo de fuerzas de lo contemporáneo.

El objetivo de la geoestética, por tanto, no será responder a la pregunta por el arte ni restaurar las condiciones de inteligibilidad de un debate que tiene lugar principalmente en los centros hegemónicos de producción de poder, y, por ende, de saber. Se intentará, más bien, preparar el terreno para que puedan ejecutarse diversos ejercicios (críticos, reflexivos, contemplativos, acrobáticos) que nos permitan abordar la estética contemporánea desde la *polivocidad* de sus lugares de emisión. Es indispensable, entonces, explorar distintas teorías estéticas y poéticas procedentes de diversos lugares geográficos, disciplinarios y culturales. Si hablar de geoestética nos remite inevitablemente a unas condiciones extrínsecas, geopolíticas, que condicionan el arte y su circulación en mercados y centros hegemónicos de legitimación que habría que entrar a analizar, hablar de “Archipelio” implica, más bien, pensar el “medio” por el que transitan y entran en relación múltiples imaginarios de diversas procedencias.



NOTAS

¹ Desde Ptolomeo, en la Antigüedad, la geografía se ocupa tanto del *topos* como de la *chora*. Mientras que la topología se encarga de la medición de la epidermis de la Tierra y requiere habilidades y conocimientos científicos (matemáticas y física), la chorografía, que se encarga de la descripción de regiones, requiere de las habilidades del artista (escritura e ilustración). La dificultad presentada por la geografía durante el momento de las grandes clasificaciones en el siglo XIX, alimentó una polémica que aún hoy no se ha zanjado respecto de si se trata de una ciencia natural o de una ciencia humana, y que caracteriza los debates internos propios de la disciplina en el desarrollo histórico de las diversas corrientes y subdisciplinas que constituyen su cada vez más vasto y variado campo.

² La cuestión de los límites en los que tal o cual cosa puede ser descrita por la filosofía ya había sido planteada por Benoist. Al conjugar su propuesta con la tesis central de Le Doeuff, decidimos rastrear la aparición de metáforas geográficas concretas en textos canónicos, en este caso preciso la aparición de la imagen de la isla en la *Critica de la razón pura*, de Kant, para mostrar, por un lado, que la filosofía no puede prescindir de las imágenes o, en otras palabras, que concepto e imagen no se oponen, sino que hacen sistema, y, por el otro, que la filosofía tiene un “imaginario” propio que es susceptible de ser modificado. Esta doble condición de la filosofía implica que la diferencia entre razón e imaginación ya no es sostenible.

3 En español: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (trad. Óscar Antonio Oviedo Funes), Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

4 “Una reflexión semejante no puede obligar al arte ni a su devenir. Pero este saber reflexivo es la preparación preliminar, y por lo tanto imprescindible, para el devenir del arte. Este saber es el único que le prepara a la obra su espacio, que le dispone al creador su camino y al cuidador su lugar”.

5 A pesar de que Heidegger pone en relación la cuestión del origen y de la verdad con un “espacio abierto”, este espacio es pensado como un combate primigenio entre mundo y tierra, entre ocultamiento y desocultamiento, donde, si bien ninguno de los contrincantes gana la batalla ni puede ser asimilado puramente a lo abierto o a lo cerrado, se concluye firmemente que “el arte es historia en el esencial sentido de que funda historia”.

6 Estamos de acuerdo con el punto de vista expresado por Félix Duque en la nota 34, según el cual, a pesar de los intentos recientes por leer este texto de Heidegger desde la perspectiva del “giro espacial”, la continuidad con su primer proyecto en cuanto al carácter histórico del ser se conserva. (Heidegger, 2002: 152, nota 34).

7 “Ya no la obra tendida, sorda, monótona como el mar que esculpimos sin fin –sino fragmentos en acuerdo con la efervescencia de la tierra–… Ya no obras sino la materia misma en la cual la obra hace camino –primeros gritos, ruidos ingenuos, formas fatigadas–… Aquello que tiembla, vacila y deviene sin cesar –como un tierra que se devasta– dispersa” (traducción nuestra).

8 “La isla es omnipresente en la obra poética, sea a través de los títulos de compilaciones (*Un champ d’îles*) o por metonimia (*Le Sang rivé*, *La Terre inquiète*, *Le Sel noir*), sea por las múltiples referencias topográficas y las numerosas metáforas de insularidad que transparentan en los textos. Sin embargo, quizás sea significativo observar, en la cronología de las compilaciones, un deslizamiento semántico de la *isla* al *país* (*pays revé*, *pays réel*) para nombrar el advenimiento y la celebración de un *paissage* en la obra” (Jacquart, 1992: 231). Las itálicas son del autor, la traducción del francés al español, nuestra.

9 El término *payssage* no existe en francés, es un juego de palabras. Al agregar una *s* en el medio de la palabra *paysage* (paisaje) no solo se pone el énfasis en la noción de país como aquello que se encuentra en el corazón o matriz de todo paisaje, sino que también se produce la conjunción de dos palabras existentes. Se forja entonces un nuevo término que establece la relación entre país (*pays*) y sabiduría (*sagesse*). El *payssage* ya no es simplemente un paisaje, sino un “país sabio”.

10 El título de esta obra poética, *Le Sel noir*, alude directamente a la sal africana, que es depositada en las islas del Caribe a través del mar, pero también se refiere a una

odisea que se inicia en la Antigüedad, cuando las ruinas de Cartago fueron cubiertas con sal por los romanos; continúa en África a través de las rutas del comercio de la sal, para concluir en su “negro país”, Martinica, donde la sal del inconsciente se limpia y disuelve en el mar. En mayo de 2009, se montó en Nantes una ópera a partir de esta obra de Glissant, bajo la dirección de Prual y la interpretación del Phoenix Ensemble, para conmemorar la abolición de la esclavitud.

11 Mesoamérica corresponde a los países que tenían civilizaciones complejas a la llegada de los conquistadores, y que aún conservan trazas de ellas, “los pueblos que siempre estuvieron allí”: México, Guatemala, Colombia, Perú, Ecuador, Bolivia. Euroamérica es la América de los que llegaron de Europa y conservaron sus usos, costumbres y tradiciones (Canadá, Québec, Estados Unidos, Chile, Argentina). Neoamérica es la América de la criollización: (el Caribe, el noreste de Brasil, Guyana, Curaçao, sur de Estados Unidos, costas Caribe de Venezuela y de Colombia, gran parte de América Central y México) (Glissant, 1996: 13).

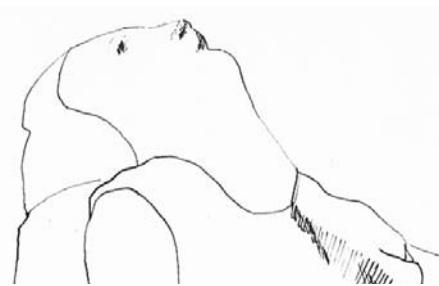
12 La palabra “criollización” viene del término *créole* y de la realidad de las lenguas créoles. “Una lengua *créole* es una lengua compuesta, nacida de la puesta en contacto de elementos lingüísticos absolutamente heterogéneos” (Glissant, 1996: 20). Sin embargo, Glissant precisa más adelante que en sus orígenes toda lengua es *créole*, es decir, que no existen lenguas puras.

13 La contraposición entre pensamiento continental y pensamiento archipiélico parece bastante maniquea cuando se presenta rápidamente. Sin embargo, el propio Glissant reconoce que “Occidente no es monolítico” (1996:76). De hecho, Glissant identifica el “pensamiento continental” con el colonialismo únicamente. Cabe preguntarse, sin embargo, si algunos discursos “poscoloniales” no caen en la repetición de algunas estructuras del colonialismo que se pretenden criticar, como la instauración de binarismos reduccionistas; en otras palabras, se trataría de discursos que aún no se han logrado descolonizar.

14 Esto no quiere decir que la literatura no tenga lugar en la propuesta de Rancière. Al contrario, la literatura está en el corazón de su pensamiento: “El hombre es un animal político porque es un animal literario” (2000: 63). Por ello adopta distintas formas de acuerdo con el régimen estético en que esté inmersa. Sin embargo, es en el tercer régimen, en el estético, donde la literatura tiene un rol mayor que jugar, ya que estará a cargo de *ficcionalizar* lo real para que sea pensable (*Ibid*, 2000: 61). No obstante, no cabe duda de que Rancière da preeminencia a la estética para pensar lo contemporáneo, puesto que dicho término denomina no solo un régimen de identificación del arte, sino también “una idea del pensamiento relacionada a una idea de la participación de lo sensible” (*Ibid*, 2000: 71-72).

15 La traducción es nuestra, se ha mantenido exactamente la puntuación del autor.





González, Beatriz. *Ex cabo da muerte a la esposa de su amigo y luego se suicida*, (detalle).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENOIST, Jocelyn y Fabio Merlini (eds.), 2001, *Historicité et spatialité. Recherches sur le problème de l'espace dans la pensée contemporaine*, París, J. Vrin.
- BOURRIAUD, Nicholas, 1998, *Esthétique relationnelle*, Dijon-Quetigny, Les Presses du Réel.
- BOYER, Amalia, 2007, “Hacia una crítica de la razón geográfica”, en: *Universitas Philosophica*, No. 49, Bogotá.
- CADUC-DEUREY, Eveline, 1992, “Pays revé, pays réel, le texte-paysage chez Saint-John Perse et Édouard Glissant”, en: *Horizons d'Édouard Glissant*, actes du colloque de Pau, sous la dirección de Yves-Alain Favre et Antonio Ferreira de Brito, Biarritz, J & D Éditions.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, 1991, *Qu'est-ce que la philosophie?*, París, Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, George, 2000, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, París, Minuit. En español: 2006, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (trad. Óscar Antonio Oviedo Funes), Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- FRONTENAC, Yves, 1992, “Antinomie de la nature”, en *Horizons d'Édouard Glissant*, actes du colloque de Pau, sous la dirección de Yves-Alain Favre et Antonio Ferreira de Brito, Biarritz, J & D Éditions.
- GLISSANT, Édouard, 1969, *L'intention poétique*, París, Seuil.
- _____, 1983, *Le Sel noir*, París, Gallimard.
- _____, 1981, *Le discours antillais*, París, Seuil.
- _____, 1984, *La Lézarde*, París, Seuil.
- _____, 1985a, *Les Indes*, París, Seuil.
- _____, 1985b, *Pays rêvé, pays réel*, París, Seuil.
- _____, 1996, *Introduction à une poétique du divers*, París, Gallimard.
- HEIDEGGER, Martin, 1996, “El origen de la obra de arte”, en: *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza.
- _____, 2002, *El arte y el espacio*, Navarra, Cuadernos de la Cátedra Jorge Ortega, Universidad de Navarra.
- JACQUART, Alain., 1992, “L'île dans l'œuvre d'Édouard Glissant”, en : *Horizons d'Édouard Glissant*, actes du colloque de Pau, sous la dirección de Yves-Alain Favre et Antonio Ferreira de Brito, Biarritz, J & D Éditions.
- KANT, Immanuel, 1983, *Critica de la razón pura* (trad. Pedro Ribas), Madrid, Alfaguara.
- KESSLER, Mathieu, 2000, *El paisaje y su sombra*, Barcelona, Idea Books.
- LE DOUEUFF, Michèle, 1980, *L'imaginaire philosophique*, París, Payot.
- MAIGNAN-CLAVIERE, Chantal, 2003, “D'une vision à une écriture archipelique”, en: *L'imaginaire de l'archipel* (sous la dirección de Georges Voisset), París, Karthala.
- RANCIÈRE, Jacques, 2000, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, París, La Farique Éditions.
- _____, 2005, *El viraje ético de la estética y la política*, Santiago de Chile, Ediciones Palinodia.
- VOISSET, Georges, 2003, “La critique en archipel”, en: *L'imaginaire de l'archipel* (sous la dirección de Georges Voisset), París, Karthala.

