

## PERFORMANCE, CUERPO Y DENUNCIA: ARTE CONTRA EL EXTRACTIVISMO

Luciana Lopardo

Facultad de Ciencias Sociales – UBA

[lu.lopardo@gmail.com](mailto:lu.lopardo@gmail.com)

Recibido: 10 de junio

Aceptado: 2 de noviembre

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s18535925/ogf4sxkhi>

### Resumen

El trabajo expone algunas reflexiones sobre el personaje de le artista *drag* Maximiliano Mamani: Bartolina Xixa, una *dragqueen* jujeña, una chola que denuncia el extractivismo a partir de diversas intervenciones performáticas. Para el análisis tomaremos el video *Ramita seca, la colonialidad permanente* (difundido fundamentalmente por redes sociales y conocido también con el nombre *Como moscas en la caca*). El video, estrenado en febrero de 2019, fue realizado en un basural a cielo abierto ubicado en Hornillos, en la Quebrada de Humahuaca, provincia de Jujuy (Argentina). Proponemos una mirada desde la ecología política, entendida como aquella disciplina que se ocupa no solo de reflexionar sobre los conflictos de distribución ecológica sino también de las relaciones de poder que implican. Desde la comprensión del extractivismo como un elemento estructural del sistema capitalista actual, indagaremos en una producción que, justamente, cuestiona una actividad que atenta contra la vida humana, los ecosistemas, el equilibrio y la cultura de los pueblos originarios, y que se orienta hacia el saqueo y la contaminación. El video puede verse en Youtube desde el siguiente enlace: [https://www.youtube.com/watch?v=-2-wFmNnFDc&list=RD-2-wFmNnFDc&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=-2-wFmNnFDc&list=RD-2-wFmNnFDc&start_radio=1)

**Palabras clave:** Extractivismo – Arte – Performance – Drag queen

### PERFORMANCE, BODY AND REPORT: ART AGAINST EXTRACTIVISM

The work exposes some reflections on the character of the drag artist Maximiliano Mamani: Bartolina Xixa, a drag queen from Jujuy, a chola who denounces extractivism through various performance interventions. For the analysis we will take the video *Dry twig, permanent coloniality* (spread mainly on social networks and also known as *Como moscas en la caca*). The video, released in February 2019, was made in an open-air dump located in Hornillos, in the Quebrada de Humahuaca, Jujuy province (Argentina). We propose a look from political ecology, understood as that discipline that deals not only with reflecting on the conflicts of ecological distribution but also with the power relations that they imply. From the understanding of extractivism as a structural element

of the current capitalist system, we will investigate a production that, precisely, questions an activity that threatens human life, ecosystems, the balance and culture of indigenous peoples, and is oriented towards looting and contamination. The video can be seen on Youtube from the following link: [https://www.youtube.com/watch?v=-2-wFmNnFDc&list=RD-2-wFmNnFDc&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=-2-wFmNnFDc&list=RD-2-wFmNnFDc&start_radio=1)

**Key words:** Extractivism – Art – Performance – Drag queen

### **Extractivismo: colonialismo en pasado y presente**

El descubrimiento por parte de Europa, hacia el año 1500, de las riquezas que América Latina poseía dio comienzo ya desde entonces al extractivismo de bienes comunes naturales. Entendemos el extractivismo como la apropiación de recursos naturales caracterizada por su gran volumen y orientada principalmente a su exportación sin procesar (Gudynas, 2015). En este sentido, es una forma de acumulación que, desde hace más de 500 años y tomando distintas formas según los vaivenes de la economía mundial, ubica a los países latinoamericanos en la periferia del sistema, como abastecedores-exportadores de materias primas con escaso valor agregado para satisfacer las demandas y necesidades de los países centrales. Coincidimos con aquellos autores que ven en el extractivismo no solo una etapa del proceso de acumulación del capital sino un elemento estructural del sistema capitalista basado en la apropiación de la naturaleza y el saqueo de los bienes naturales comunes. Así, creemos que el extractivismo debe considerarse no solo en sus aspectos económicos sino también en los geopolíticos, ambientales, sociales y culturales, desde los imaginarios y las subjetividades.

Si bien el extractivismo tiene una base histórica y un objetivo común a lo largo de los años, ha ido variando sus formas de implementación conforme los ciclos económicos de la economía mundial. Maristella Svampa (2019) sostiene que actualmente nos encontramos frente a un modelo de desarrollo emergente al que denomina *neoextractivismo*, caracterizado por la explotación desmedida de bienes naturales escasos y no renovables; la ampliación de las fronteras hacia territorios antes considerados improductivos; con una fuerte orientación hacia la exportación a gran escala de bienes primarios como gas, petróleo, oro, litio y otros metales y minerales, soja, azúcar y otros monocultivos; y con una excesiva utilización de agua, energía y demás recursos para la extracción, entre otras cosas. Quienes impulsan este modelo de desarrollo tienen bien claro que para lograrlo es necesario intervenir no solo en la economía y en la naturaleza sino también en los imaginarios, en la cultura, para lograr así la licencia social que les permita operar sin inconvenientes. De acuerdo con Mirta Antonelli (2011), en el año 2002 nueve grandes empresas mineras transnacionales encargaron al Instituto Internacional para el Medio Ambiente y el Desarrollo el programa *Mining, Minerals & Sustainable Development*. Allí se explicitaba que los nuevos proyectos extractivos implicaban la necesidad de garantizar condiciones sociales favorables para su concreción, lo que se tradujo desde el sector empresario como la búsqueda de un "cambio cultural" en las comunidades que les permitiera operar libremente. Para lograr este cambio, era necesario que la población fuera objeto de ciertas intervenciones didácticas y comunicacionales organizadas por la alianza entre las empresas y el poder político local, lo que derivó en el desarrollo y la implementación de

|2|

estrategias culturales con un marcado énfasis favorable a la actividad minera. Así, los Estados han desarrollado leyes y políticas económicas, sociales y culturales orientadas a destacar las bondades que el neoextractivismo generaría a los pueblos.

A partir del año 2000 los gobiernos latinoamericanos fueron girando hacia la reprimarización de la economía, la exportación en el marco del auge de los *comodities* que generaban superávit fiscal y una balanza comercial favorable, mientras que empezaron a surgir gobiernos progresistas que enfatizaron la “ilusión desarrollista”<sup>1</sup> y con la suficiente flexibilidad como para instalar un escenario multiactoral: Estado, empresas y algunos actores de la sociedad civil. Sin embargo, este giro neoextractivista no estuvo exento de conflictos: al tiempo que el modelo se profundizaba, se incrementaban también los cuestionamientos, discusiones y conflictos en relación con el impacto ambiental de las actividades extractivas, las desigualdades generadas y/o la propiedad de las tierras, entre otras inquietudes, lo que complejizó significativamente el escenario. En relación con los pueblos originarios, el informe de la CEPAL correspondiente al periodo 2009-2013 indica que se registraron por lo menos 226 conflictos socioambientales vinculados a extracción minera e hidrocarburífera en todos los países de América Latina donde se realizan actividades extractivas y existen territorios pertenecientes a pueblos originarios (tenemos sobradas razones para pensar que la conflictividad ha ido en aumento). Así, Svampa sostiene que:

(...) la contracara de la expansión de la frontera de derechos colectivos, reconocidos por las diferentes constituciones nacionales y la normativa internacional (desde el Convenio 169 de la OIT a la Declaración Universal de los Derechos Indígenas), fue la expansión de las fronteras del capital hacia los territorios indígenas y el aumento de la conflictividad socioterritorial (2019: 58).

La principal línea de conflictividad radica en la reivindicación de la autonomía de los pueblos originarios, el compromiso de los Estados sobre el derecho de la consulta previa, libre e informada, junto con el principio del consentimiento libre, previo e informado para el traslado de grupos originarios de sus tierras hacia otros espacios, la reparación de los bienes intelectuales, culturales y/o espirituales que estos grupos hayan perdido y el problema de la contaminación y el saqueo de bienes naturales comunes que producen las actividades extractivas.

Enrique Leff (2006) sostiene que el vínculo entre la sociedad y la naturaleza se construye mediante relaciones de poder presentes, entre otras cosas, en el saber y en la producción, con base en la “normalización” de ideas, discursos y políticas. En este sentido, es sumamente significativa la elección que hace Maximiliano Mamaní para su personaje: se llama nada menos que Bartolina Xixa e interviene artísticamente desde la subjetividad de una chola norteña con una posición ideológico-política de resistencia al extractivismo. *Estxdragqueen* está inspirada en la lideresa del pueblo quechua - aymará Bartolina Sisa, quien luchó contra la colonización española en el siglo XVIII. Bartolina

---

<sup>1</sup>Svampa (2019) toma esta expresión para referirse a la idea de que ciertas oportunidades económicas permitirían a los países más desfavorecidos lograr el desarrollo necesario y acortar así la brecha con los países industrializados.

Sisa, cuya familia se dedicó al comercio de la coca y de la tela en el Alto Perú, creció vinculada a la actividad y conoció la crueldad de la vida a la que eran sometidos los pueblos originarios luego de la conquista española. Se casó con Julián Apaza, conocido también como Tupac Katari, y juntos formaron los ejércitos que resistieron a los españoles. Luego del levantamiento en AyoAyo en 1781, Sisa lideró el cerco de Pampahasi compuesto por hombres y mujeres y tras resistir los ataques españoles, fue traicionada por unxcompañerx y capturada por el ejército enemigo. Ya en prisión, Sisa fue humillada y torturada por Sebastián Segurola, quien pretendía así conseguir información que ella no aportó. Tiempo después, los españoles apresaron a Tupac Katari y obligaron a Sisa a presenciar su descuartizamiento público; tras un año en prisión, el 5 de septiembre de 1782, se pronunció la sentencia de muerte de Bartolina Sisa: fue atada a la cola de un caballo en la plaza mayor y arrastrada hasta su muerte.

### Lxs “descartadxs” del extractivismo: culturas, cuerpos, territorios

Es de día en la Quebrada de Humahuaca. De fondo, se ven los cerros multicolores. Pero el escenario principal es un basural a cielo abierto, envuelto en nubes de humo blanco. En el piso, rodeado de basura, se encuentra el cuerpo de una chola norteña. Los ojos abiertos y la mirada perdida, no sabemos si ese cuerpo vive, hasta que el inicio de la música da inicio también a las contorsiones del personaje, que se levanta y mirando con tristeza a cámara pone una mano en su pecho: “Esta vidala que canto / sangra de pena y dolor / las injusticias de siglos / siguen en pie y con ardor”, sostiene la letra de la canción interpretada por Aldana Bello, Susy Shock y Mariana Baraj. Así comienza el video *Ramita seca, la colonialidad permanente*, protagonizado por lxdragqueenjujeñx Bartolina Xixa (Maximiliano Mamaní)<sup>2</sup>. [Fotografía 1 – Bartolina en el suelo aquí – Localización: [https://www.youtube.com/watch?v=-2-wFmNnFDc&list=RD-2-wFmNnFDc&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=-2-wFmNnFDc&list=RD-2-wFmNnFDc&start_radio=1)]

Si bien trabaja sobre fotografía, LlorencRaich Muñoz (2012) puede aportar una interesante línea de pensamiento para reflexionar sobre este tema. La autora sostiene que existe un “cuerpo canónico” que puede ser real pero efímero solo en el mundo del arte y de la publicidad, y que esto ha derivado en la oposición entre un “cuerpo idealizado” frente a otro “cuerpo grotesco”. Los medios tendrían un importante rol en la internalización de estas imágenes en la medida en que motivan todo tipo de cambios tendientes a lograr el “cuerpo idealizado”, vinculado a la juventud eterna y a los estereotipos de lo femenino y lo masculino. En este sentido, Bartolina Xixa rompe con todos aquellos arquetipos de cuerpos idealizados (el cuerpo hegemónico occidental de este momento histórico, joven, blanco, esbelto, simétrico) en la medida en que no destaca su juventud y rompe con los estereotipos identitarios culturales, cisgénero y heteronormados vigentes: es unxdragqueen y una chola jujeña, personajes que no gozan de prestigio en esta sociedad. La socióloga Silvia Rivera Cusicanqui (2010) analiza la compleja sociedad boliviana y explica que allí el mestizaje ha reforzado la estructura de castas, mediante la segregación, exclusión y autoexclusión que subordinan a los sectores cholosurbanos a los mecanismos propiciados por el sistema

<sup>2</sup> El video fue filmado en el basural a cielo abierto de Hornillos, ubicado en la Quebrada de Humahuaca.

político. Esto los condena a la degradación, el anonimato colectivo y la pérdida de un perfil propio, a partir de lo que se construye una identidad ciudadana que resulta ilusoria y precaria. De acuerdo con su análisis, existe un modo de dominación basado en un “horizonte colonial de larga duración” que se articula con los ciclos liberales y populistas de los últimos años y que han colaborado con la estratificación, la exclusión y la segregación (base de la violencia estructural) a partir de la conversión de las estructuras coloniales históricas en lo que denomina *colonialismo interno*. Para la autora, la confrontación de estereotipos y “etiquetas” permite comprender el proceso forjador de identidades:

Lo “indio” o lo “cholo” en Bolivia, no sólo lo son ‘en sí’ ni ‘para sí’ mismos sino ante todo ‘para otros’; o sea, son identidades resultantes de una permanente confrontación de imágenes y autoimágenes; de estereotipos y contraestereotipos (cf. Barragán, 1992). Es decir, que la identidad de uno no se mira en el otro como en un espejo, sino que tiene que romper o atravesar este espejo para reencontrar un sentido afirmativo a lo que en principio no es sino un insulto o prejuicio racista y etnocéntrico. (...) Otro elemento condicionante que implica el hecho colonial: la estructura jerárquica en la que se ubican los diversos estamentos de la sociedad a partir de la posición que ocupan en la apropiación de los medios de poder —entre ellos el poder sobre la imagen y sobre el lenguaje, es decir el poder de nombrar— y que, por lo tanto, confiere desiguales capacidades de “atribuir identidades al otro”, y por lo tanto, de ratificar y legitimar los hechos de poder mediante actos de lenguaje que terminan introyectándose y anclando en el sentido común. (Rivera Cusicanqui, 2010:66).

|5|

Creemos que este análisis es pertinente y comparable con el escenario jujeño propuesto por Mamaní. Por otro lado, al ubicar su performance en un escenario inusual para el estilo, también rompe con el sentido común que relaciona al *dragqueen* con lo urbano, lo nocturno y temáticas superficiales.

De este modo, creemos que en principio es posible reflexionar tanto sobre el video como sobre el mismo personaje de Bartolina Xixa desde el concepto de *interseccionalidad*<sup>3</sup>, entendido sintéticamente como el entrecruzamiento de lugares sociales, privilegios y opresiones, interrelacionados y siempre de carácter histórico, que marcan nuestras propias identidades. Así, se ponen en juego en esta performance diversas opresiones que son cuestionadas: la etnia, las identidades culturales y sexuales, en tanto protagoniza un personaje *dragqueen*, una subjetividad femenina propia de los pueblos originarios andinos; la colonialidad y el saqueo de hace siglos, en la medida en que se canta una vidala de los pueblos originarios que han sido despojados de sus territorios, cuya cultura ha sido relegada y deslegitimada en nombre de una visión eurocéntrica, blanca y masculina; el saqueo actual basado en el extractivismo, que solo deja violencia, contaminación y hambre en toda América Latina. Es importante recordar que el lugar de las mujeres en relación con el mestizaje se vincula directamente con la

---

<sup>3</sup> Si bien el concepto se le adjudica a Kimberlé Williams Crenshaw (1989), podemos encontrar antecedentes en la historia, por ejemplo, en los escritos de Angela Davis, Patricia Hill Collins o Michelle Wallace, entre otros.



violación y toma de mujeres por parte de encomenderos, curas y soldados españoles, que se aseguraban así la fuerza de trabajo (especialmente textil), y el “servicio” sexual, que generaba como consecuencia, entre otras cosas, niñxs mestizxs despreciadxs tanto por lxs conquistadores como por los pueblos originarios (Rivera Cusicanqui, 2010). En la actualidad, las diversas formas de violencia hacia las mujeres no solo no han cesado sino que se han incrementado; en el caso de la población travesti/trans para el año 2019 las cifras de crímenes de odio ascienden a 120 (de un total de 177 víctimas LGBT), según el informe presentado por el Observatorio Nacional de Crímenes de Odio LGBT creado por la Defensoría LGBT, la Federación Argentina LGBT y la Defensoría del Pueblo de la Nación<sup>4</sup>. Sin embargo, el informe advierte la precariedad de las cifras dado que el relevamiento corresponde a casos con presencia en los medios y a denuncias realizadas en la Defensoría, con lo cual creemos que la cifra es mucho mayor. Al mismo tiempo, muchos crímenes de odio no se registran como tales ni se respeta la identidad de género de las personas trans, lo que no solo dificulta la tarea sino que evidencia otra forma de la violencia.

Según Teresa Aguilar García (2008), los años 60 son el momento en que se producen cambios radicales en el arte: cada vez más movimientos centran su actividad en la unión entre el arte y la vida, entienden que es crucial la acción sobre la representación, toman la performance y el happening como medios privilegiados de expresión y con ello ponen el cuerpo en primer plano. Desde su punto de vista, cuando el arte se encuentra centrado en el cuerpo de lxs artistas, lo que se pretende es una rematerialización que permita expresar diversas problemáticas sociales, políticas y sexuales, poniendo de relieve que ese cuerpo es producto de la acción de los distintos poderes:

Una vez que la obra de arte escapa o impugna la representación y abandona el espacio del cuadro y la galería, el cuerpo del artista es el nuevo escenario donde se lleva a cabo el proceso artístico que ha tomado el relevo a la filosofía y la sociología para denunciar las muchas problemáticas que el ser humano engendra en la sociedad occidental y para cuestionar el status que ocupa en ella en conjunción con la tecnología. (Aguilar García, 2008:2).

En este sentido, y en relación con el trabajo de Bartolina Xixa, resulta pertinente el planteo de Halim Badawiy Fernando Davis (2012) quienes sostienen que la desobediencia sexual genera estrategias poético políticas y modos de hacer que problematizan el orden de saber/poder del régimen mayoritario heterosexual con el fin de desenmascarar el disciplinamiento que promueve, al tiempo que apuntan a poner en movimiento nuevos procesos de subjetivación. Es así que la intervención artística, en este caso, tiene como fin una doble denuncia, una doble desobediencia contra el sistema imperante: por un lado, aquella que proviene del registro auditivo y de la letra, y que se vincula más directamente con el extractivismo<sup>5</sup>; por otro, aquella vinculada al cotexto y

<sup>4</sup> Puede consultarse el informe en

<https://drive.google.com/file/d/1OX4Vi0UBly2Bt8PwOtl0UPzRI5HUx9TS/view>

<sup>5</sup> Si bien puede apreciarse a lo largo de toda la letra, proponemos el siguiente fragmento a modo de ejemplo: “En zona andina hay mineras / Contaminan la ilusión / El agua, la tierra y todo / Lo que anda a su alrededor”.

al contexto, y que tiene que ver con la opresión de los cuerpos y las identidades sexuales y culturales, en el marco de un escenario natural bastardeado por un sistema que solo apunta a generar ganancias sin importar los deshechos y la contaminación que genera. ¿Metáfora de qué cosas, culturas, territorios y/o personas valen para este sistema y qué cosas, culturas, territorios y/o personas deben ser descartadas? En cualquier caso, la respuesta siempre es política y es a eso a lo que apunta toda performance.

Pero si nos detenemos en el rostro de Bartolina podemos ir más allá. Gilles Deleuze (2002) explica que no hablamos una lengua general sino una cuyos “rasgos significantes se ajustan a los rasgos de rostridad específicos”. En este sentido, los rostros no son individuales sino que se circunscriben a un campo que define previamente “las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones dominantes” (2002:174). Del mismo modo, la subjetividad quedaría vacía sin ese rostro que toma lo percibido y lo adecua a la realidad dominante. En este sentido, sostiene Deleuze, el rostro sería redundancia. El rostro exhibido por Bartolina Xixa evidencia las opresiones de clase, de raza, de género y las hibrida en una imagen de denuncia situada geográfica e históricamente: una de las formas de dominación económica, política, cultural y sexual clave de este siglo como son las actividades extractivas. No es un rostro blanco y “limpio” al estilo del modelo hegemónico de belleza sino uno sufriente, intervenido con pinturas (y otros elementos propios de las performances *drag*) e invadido por las consecuencias de lo que se denuncia: el basural se vuelve rostro del desastre en su propio rostro. Volveremos sobre esto más adelante.

|7|

Bartolina se mueve en medio de la basura y los cerros, vestidx con la ropa característica de las mujeres cholos (pollera y mantón españoles), al tiempo que hace un baile típico. Mira al cielo, toma la tierra entre sus manos y golpea su pecho, se acuesta en esa misma tierra y de ese modo se une a ella. Sin embargo, cuando la letra refiere a la cosificación de las mujeres y a la privación de sus derechos en un sistema patriarcal<sup>6</sup>, se produce una modificación en Bartolina, que aparece por un instante sexualizadx en línea con una visión más estereotipada, recorriendo su cuerpo con las manos y mirando a cámara en una interpelación directa a quien mira el video. [Fotografía 2 –Bartolina nos señala aquí – Localización:[https://www.youtube.com/watch?v=-2-wFmNnFDc&list=RD-2-wFmNnFDc&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=-2-wFmNnFDc&list=RD-2-wFmNnFDc&start_radio=1)] Mirada que incomoda porque puede hacernos sentir cómplices, cuando no partícipes, de aquello que es denunciado. Incluso, segundos después, tras escuchar “Niños durmiendo en la calle / con hambre y desolación / y pasas indiferente / con miedo y resignación”, su dedo índice nos señala: “son ellos los que peligran / ramita seca tu corazón”. Una vez más, la incomodidad: ¿quiénes son lxs que peligran? ¿Quiénes son ellxs? ¿“Ellxs” son lxsotrxs o somos nosotrxs?

De pronto, el cielo claro se oscurece. La melodía cambia por un recitado de protesta y Bartolina aparece con una máscara antigases, ya sin las trenzas, sin pelo. Esto último cobra especial relevancia si consideramos que cortar el pelo o la cabeza en las comunidades andinas equivale a grandes ofensas. Por otra parte, mientras durante todo

---

<sup>6</sup> Podemos verlo en el siguiente fragmento: “Secuestran a las mujeres / Y prostituyen su andar / De pensarlas como objetos / De tu placer patriarcal”.

el video en el basural podemos advertir la presencia de humo, polvo, moscas y otros insectos, la imagen del final es un primerísimo primer plano de Bartolina Xixa mirando a cámara, mirándonos, con sus labios, párpados y pestañas pintados, al tiempo que decenas de moscas caminan por su nariz humedecida por una sustancia transparente, y por su rostro.[Fotografía 3 – Bartolina primer plano aquí – Localización: [https://www.youtube.com/watch?v=-2-wFmNnFDc&list=RD-2-wFmNnFDc&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=-2-wFmNnFDc&list=RD-2-wFmNnFDc&start_radio=1)] Salvando las distancias, la intervención de Bartolina Xixa nos remite a la performance de ZhanHuang referida por Aguilar García (2008:5) en la que el artista saca el arte del museo y protesta contra la contaminación de las aguas y su correlato social y político transformando ese cuerpo afectado en un cuerpo artístico, del arte y para el arte, untado con miel y plagado de insectos que encuentra alivio en las aguas contaminadas de los márgenes de la ciudad de Beijing.

Retomando la idea del cuerpo y la mirada, Sandra Martínez Rossi (2011) se propone analizar cómo surge el vínculo entre cuerpo y arte y sostiene que el primer contacto se da a partir de la mirada. La autora cita a Regis Debray y sostiene que en el arte, el cuerpo se proyecta hacia espacios infinitos donde la mirada se desvía y se desplaza fijándose, finalmente, en un punto donde debe ser todo “re-habitado” nuevamente. Esta lejanía le permitiría a la mirada tomar otras perspectivas y considerar el mundo desde los discursos simbólicos del cuerpo, para lo que es necesario que esta nueva mirada abandone la función de “espejo”, vehículo de imágenes parciales y subjetivas de la realidad. Así, cuando el cuerpo (social, cultural, político) es expuesto en el arte, la mirada se desplaza y se exhibe la fragilidad corporal y la consecuente vulnerabilidad del sujeto. El rostro, para la autora, es el lugar privilegiado de la identidad corporal por concentrar la mayor cantidad de orificios y porque es allí donde procesamos la mayor parte de la información del mundo exterior. En este caso, el primer plano de Bartolina expresa esas identidades impugnadas por un sistema higienista que se pretende aséptico, prolijo, pulcro: por un lado, la etnia y la sexualidad, negadas, reprimidas, rechazadas; por otro la idea de un cuerpo sucio, infectado por las moscas que intentan comer allí. En relación con esto, las moscas nos remiten no solo a la basura sino a la idea de la carne muerta, en mal estado, y al inicio del video, cuando no sabíamos si ese cuerpo que yacía inmóvil en el piso estaba vivo o no, aunque sin moscas. De este modo, una lectura posible sería que las múltiples denuncias que encuentran lugar en esta performance apuntan a visibilizar las diferentes formas de ser descartados como sujetos: la contaminación, el saqueo en todas sus formas, el rechazo, la invisibilización y otros atropellos. En síntesis, la fragilidad corporal en sentido amplio, la vulnerabilidad a la que estamos expuestos en tanto sujetos que transitan este momento histórico con sus múltiples flagelos. Así, Martínez Rossi señala que “El arte corporal propone una mirada periférica que rodea los discursos políticamente correctos y destruye desde una alegoría corpórea, “casi real”, las estructuras e imágenes del cuerpo socialmente estandarizadas” (Martínez Rossi, 2011:257). En relación con esto encontramos también la placa que cierra el video, en la que se explicita que el sistema capitalista, en el que es central el consumismo, genera deshechos y los arroja a la periferia. Sin embargo, Bartolina no se refiere solamente a la basura en sentido habitual sino que apunta también a las personas: “Somos la basura que este mundo no quiere ver. Somos les que pagamos la deuda



ecológica de quienes nos derrochan y transan con el poder<sup>7</sup>”. A continuación, los créditos del video se imprimen sobre imágenes de objetos del basural plagados de moscas y suciedad. Así, las personas y los objetos de desecho son comparados: en este sistema, corremos la misma suerte cuando ya no somos útiles y/o adaptables a las necesidades de la producción de bienes y seres humanos. Objetos, territorios, culturas, identidades, personas, podemos terminar descartados en la basura. En el fondo, es lo que nos deja la historia y las actividades extractivas: la colonialidad permanente.

## Conclusiones

Las empresas mineras, y todas aquellas vinculadas a las distintas actividades extractivas, tienen muy claro que existe una gran probabilidad de que se desaten conflictos sociales a partir de su actividad dados los enormes daños socioambientales que generan. Es por eso que, tal como señalamos en el inicio de este trabajo, la alianza entre el poder político y el poder económico elabora diversos dispositivos “didácticos” y culturales para intervenir en los imaginarios de los pueblos afectados y así poder operar libremente, lo que conlleva también la prepotencia de menospreciar los saberes de los pobladores históricos de las zonas en cuestión. Félix Guattari (2006) sostiene que la reproducción del sistema capitalista no se basa solo en el lucro del mercado sino también en la producción a escala masiva de una subjetividad que denomina *capitalística*, que genera individuos normalizados, articulados mediante jerarquías, valores y sistemas de sumisión, a través de la cultura. Esta producción de subjetividad se daría en el plano individual y social. Sin embargo, el autor sostiene también que pueden desarrollarse modos de subjetivación singulares, a los que denomina *procesos de singularización*, y que consisten en el rechazo a esas estructuras establecidas para construir otros modos de sensibilidad, de relaciones, de producción y creatividad que coincidan con el deseo:

Una singularización existencial que coincida con un deseo, con un determinado gusto por vivir, con una voluntad de construir el mundo en el cual nos encontramos, con la instauración de dispositivos para cambiar los tipos de sociedad, los tipos de valores que no son nuestros (2006:29).

Para esto, creemos que el arte comprometido ocupa un lugar central en la resistencia al extractivismo, como oposición justamente de aquellas intervenciones culturales desarrolladas por los poderes hegemónicos. Si los artistas, sea en el plano individual o social, son capaces de concebirse a sí mismos en sus distintas dimensiones, tanto aquellas vinculadas a la opresión como a los privilegios, en su tiempo histórico, si pueden considerarse como trabajadores (muchas veces precarizados) que producen obras y que al mismo tiempo esas obras influyen en las subjetividades propias y ajenas, entonces estaremos más cerca de la conjunción entre el arte y la vida, más cerca incluso

---

<sup>7</sup> La placa completa dice: “Somos un gran metabolismo que digiere consumismo económico y expulsa su mierda en las periferias de nuestro mundo. Somos la basura que este higiénico y pulcro mundo no quiere ver. Somos los que pagamos la deuda ecológica de quienes nos derrochan y transan con el poder. Si buscás conocer la Quebrada de Humahuaca, hacelo por donde se deposita su excremento. Entrá por el culo de la digestión y encontrá las realidades”.

de un arte para la transformación social. En este sentido, creemos que Bartolina Xixa se vincula con el deseo de un arte que produzca nuevas formas de vivir, en contraposición a todas las muertes (materiales y simbólicas) que generan la colonialidad, el saqueo y la contaminación que denuncia. Suely Rolnik (2005) sostiene que pensamos o creamos porque algo de lo cotidiano nos pide la invención de nuevos posibles en una incesante mutación de lo sensible; el arte, como modo de producción de pensamiento, permite presentar en vivo esas transformaciones de lo sensible y es allí donde reside su potencia transformadora. Sin dudas, el trabajo artístico y político de Bartolina Xixa se vuelve central en los tiempos que corren. Porque, como dice la canción “La tierra es de lxs que luchan / ramita seca tu corazón”.

### **Bibliografía**

- Aguilar García, T. (2008). *Cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo. Nómadas. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, 17.
- Antonelli, M. (2011). Minería transnacional y dispositivos de intervención en la cultura. La gestión del paradigma hegemónico de la 'minería responsable y el desarrollo sustentable'. En M. Svampa y M. Antonelli (Ed.), *Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales*. Bs. As.: Biblos.
- Badawi, H. y Davis, F. (2012). *Desobediencia sexual. En Perder la forma humana*, Red Conceptualismos del Sur, MNCARS, Madrid.
- CEPAL (2015), *Anuario Estadístico de América Latina y el Caribe*, Santiago de Chile: Cepal.
- Deleuze, G. y Guattari F. (2002), *Año cero- Rostridad-*. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Guattari, F. (2006), *Cultura, ¿un concepto reaccionario?*. En *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Editorial Traficantes de sueños.
- Gudynas, E. (2015). *Extractivismos. Ecología, economía y política de un modo de entender el desarrollo y la naturaleza*. Bolivia: CLAES – CEDIB.
- Leff, E. (2006). *La ecología política en América Latina. Un campo en Construcción*. En H. Alimonda (Comp.), *Los tormentos de la materia. Aportes para una ecología política latinoamericana*. Buenos Aires: CLACSO.
- Martínez Rossi, S. (2011). *La piel como superficie simbólica*. Madrid: FCE.
- Raich Muñoz, LL. (2012), *Corpografía. El cuerpo en la fotografía contemporánea*, Madrid, Casimiro libros.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010): *Violencias (re) encubiertas en Bolivia. La mirada salvaje*. La Paz: Piedra Rota.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakaxutxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.

- Rolnik, S. (2005). Geopolítica del rufián. En F.Guattari y S. Rolnik, *Micropolítica*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Svampa, M. (2019). *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina. Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias*. México, Universidad de Guadalajara y CALAS.