



Trabajo de fin de grado

Grado en Filosofía

Curso 2023/2024

**INDAGACIONES EN LA ESTÉTICA DECOLONIAL:
UN ANÁLISIS DESDE EL PRESENTE DE LAS MOMIAS CANARIAS**

Alumno: Rafael Pérez Angulo

Tutor: David Cortés Santamarta

Índice

1. Introducción.....	3 - 6
2. Antecedentes.....	7 – 14
2.1. Las estéticas decoloniales	
2.2. Canarias: colonialidad y ultra-periferia	
2.3. Las momias canarias	
3. Estado actual.....	14 - 19
4. Discusión y posicionamiento.....	19 - 23
5. Conclusiones y vías abiertas.....	24 - 25
6. Bibliografía.....	26 - 27

1. Introducción

En un tratado dedicado a la nomenclatura de los colores (Ridgway, 1886), publicado a finales del siglo XIX por el científico estadounidense Robert Ridgway¹, se despliegan unas tablas con una amplia clasificación de gamas de colores. Bajo cada uno de los rectángulos en los que se muestra una tonalidad específica se dispone un número y una denominación concreta con el propósito de constituir una completa taxonomía cromática. En la lámina dedicada a la gama de marrones [Fig. 1], la designación que puede leerse bajo el tono registrado como número 10 es *Mummy Brown*. Tal calificación ('Marrón momia') no responde a una intención simplemente metafórica o figurada. Desde mediados del siglo XVIII y hasta comienzos del siglo XX el pigmento que se comercializaba bajo este nombre estaba compuesto por restos de momias molidos, mezclados con otras sustancias como la mirra y la brea blanca (McCouat, 2019). Debido a su popularidad, numerosos artistas, como Delacroix, lo emplearon en sus pinturas.



Fig 1. Mummy Brown. *A nomenclature of colors for naturalists : and compendium of useful knowledge for ornithologists*. Robert Ridgway.

Las momias procedían de Egipto y de las Islas Canarias, los dos contextos geográficos y culturales donde las prácticas de momificación habían sido desarrolladas en distintos momentos históricos con el objetivo de perpetuar la

¹ Ridgway fue uno de los creadores del instituto Smithsonian.

conservación de los cuerpos de los difuntos. El expolio y el comercio de momias, trasladándolas desde sus lugares de origen para ser incorporadas e integradas en colecciones europeas (que se extendían desde el gabinete de curiosidades privado a las instituciones museísticas, concebidas como un espacio público de exhibición) fue especialmente floreciente a lo largo de este periodo, integrado en el desarrollo, circuito y mecanismos del sistema de explotación colonial.

La presente investigación parte de este pigmento, el “Marrón momia”, para reflexionar sobre el modo en que los planteamientos y propuestas de la llamada ‘Estética decolonial’ pueden ser pensados desde el archipiélago canario y sus singularidades históricas o culturales. En pocas ocasiones la consideración que Walter Benjamin hiciera de los bienes culturales, caracterizándolos como el botín de los vencedores (Benjamin, 2021, p. 70), encuentra un testimonio más literal que en estos cuerpos muertos y momificados de los habitantes del Antiguo Egipto o de las poblaciones originarias de las Islas Canarias, anteriores a la conquista europea, convertidos –tras ser despedazados, triturados y pulverizados– en polvo. Un mero ingrediente con el que elaborar y preparar un pigmento pictórico, aplicado o empleado sobre la superficie de esos lienzos que, proclamados como “obras maestras” o hitos de la tradición pictórica occidental, se muestran en los principales museos europeos y estadounidenses hasta convertirse en el correlato pictórico de esos regímenes hegemónicos, tanto epistémicos como visuales, a los que en occidente denominamos arte y estética.

Las consideraciones que atraviesan este trabajo obedecen a un interés por preguntarse en torno al estatuto de unos cuerpos que, devenidos objetos, son exhibidos públicamente en la institución museística, mediante lo que supone un violentamiento explícito de las intenciones con las que esos complejos procesos de momificación se llevaron a cabo. Dispuestos originariamente, en el caso de las momias canarias, en el interior de cuevas de difícil acceso, esos cuerpos han sido arrancados de la oscuridad y de su integración en la orografía natural característica de las islas para ser mostrados ante los ojos del visitante del museo. Esa violencia resulta, en el caso del pigmento obtenido mediante la total desintegración de esos restos, aún más brutal y explícita. Que esas momias además sean uno de los testimonios más singulares de las culturas aborígenes del archipiélago, que fueron arrasadas por la empresa colonial del imperio español a comienzos de la Edad Moderna pero que, a la vez, han sido presentadas como emblemas de una singularidad identitaria insular, introduce una variable especialmente valiosa para aproximarse a ellas desde los planteamientos de las estéticas decoloniales. Pedro Pablo Gómez y Walter D. Mignolo, a quienes se debe buena parte del corpus

discursivo a partir del cual se han desarrollado las premisas de las estéticas decoloniales y que proporcionan el marco teórico principal sobre el que se sustenta el presente trabajo, han dispuesto la noción de “herida colonial” en un lugar central a la hora de enunciarlas:

Si una de las funciones explícitas del arte es influenciar y afectar los sentidos, las emociones y el intelecto, y de la filosofía estética entender el sentido del arte, entonces las estéticas decoloniales, en los procesos del hacer y en sus productos tanto como en su entendimiento, comienzan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implícitamente ocultan: la herida colonial (Gómez y Mignolo, p. 8)

Si es precisamente “la herida colonial” lo que hay que mostrar, de modo que opere como punto de partida desde el que revelar, en toda su crudeza y violencia, lo que ha estado oculto por la hegemonía de la estética occidental, estas momias, que han sido fragmentadas y objetualizadas, o que han quedado reducidas a polvo, constituyen un evidente testimonio de tal herida. Una herida que se manifiesta en la exhumación y profanación del cuerpo muerto, que dentro de la civilización occidental ha sido tradicionalmente respetado o, incluso, venerado, en el caso de las reliquias religiosas. Por el contrario, el cuerpo muerto perteneciente al pueblo colonizado, a un “otro” concebido como subalterno, no parece merecer ese tratamiento. El dispositivo de usurpación y expolio de los bienes materiales de los pueblos colonizados se extiende a la destrucción de los propios cuerpos y de la totalidad de los valores culturales, cosmologías o rituales que estaban unidos a ellos y de los que formaban parte constitutiva. A lo largo de este trabajo se propone una reflexión en torno a estas cuestiones, en la que además se ha incorporado una aproximación a la práctica artística de dos artistas canarios, Manolo Millares y Teresa Correa, cuya labor, aunque perteneciente a momentos históricos diversos (las décadas de 1950 y 1960 en el caso del primero y la actualidad en el de Teresa Correa) y a pesar de no situarse explícitamente bajo el marco teórico de las estéticas decoloniales, propone distintas perspectivas desde las que reconsiderar la presencia y los sentidos de esos restos de los cuerpos momificados por las culturas originarias del archipiélago.

Que desde las instancias políticas encargadas de la gestión de las instituciones culturales españolas haya emergido recientemente la necesidad de revisar, desde una perspectiva decolonial, las narrativas y dispositivos sobre los que se sostiene la exhibición de las colecciones de los principales museos estatales, ha sido una señal añadida de la urgente necesidad de abordar y pensar estas cuestiones. La virulenta oposición y polémica que esta iniciativa ha despertado, así como las preguntas y

dificultades que emergen ante la posibilidad misma de descolonizar plenamente una institución como la del museo, cuyos fundamentos están vinculados con firmeza a los paradigmas de arte y estética dominantes en occidente hasta constituirse, en cierto modo, en su más precisa manifestación, introduce unos interrogantes que han impulsado e irrigado la presente investigación.

2. Antecedentes

2.1. Las estéticas decoloniales

Para entender el asunto que se considera a lo largo de este trabajo, es necesario exponer los fundamentos de la teoría decolonial que diversos autores, como Ramón Grosfoguel, Aníbal Quijano, Enrique Dussel o Walter D. Mignolo, han desarrollado en las últimas décadas. Es necesario subrayar que los planteamientos decoloniales emergen con la intención de superar lo que se consideraban como restrictivos marcos de los estudios postcoloniales, que seguirían anclados, a pesar de su crítica al colonialismo, en los presupuestos del eurocentrismo, como son el supuesto universalismo del discurso europeo, así como su presunto naturalismo.

Los estudios decoloniales propugnan la necesidad de llevar a cabo un “giro epistémico” que se oponga y cuestione al modelo de universalidad que el pensamiento eurocéntrico ha establecido como privilegiado y único, y que se sostiene en una genealogía histórica que se remonta, precisamente, a los orígenes de la Edad Moderna, de modo que tanto ese pensamiento como sus categorías son inseparables de un colonialismo al que estaría inextricablemente unido. La jerarquía que este modelo impone es categórica: “Europa/Euro-norteamérica son pensadas como viviendo una etapa de desarrollo (cognitivo, tecnológico y social) más ‘avanzada’ que el resto del mundo” (Gómez-Castro y Grosfoguel, 2007, p. 15). Según Mignolo, la idea de modernidad que procede de la tradición occidental impone una hegemonía epistémica que diferencia, sojuzga y niega los constructos culturales de aquellos territorios que son considerados no-europeos y que han sido sometidos a una violencia colonial. Siguiendo a historiadores como Immanuel Wallerstein, la modernidad se iniciaría con la conquista y colonización de América, cuando Europa se sitúa en el centro del sistema-mundo y despliega un mercado mundial basado en la explotación de los recursos y cuerpos de los territorios ocupados. El privilegio epistémico que, en ese primer momento, el de los imperios españoles y portugueses, tendría la doctrina religiosa y eclesiástica, se mantendría indemne cuando a partir de la Ilustración ese modelo sea sustituido por los discursos de legitimación basados en las características del ser humano o en la noción de progreso histórico. Ese modelo impone inmediatamente una “jerarquía de seres humanos” (Mignolo, 2012, p. 46), de modo que los pueblos indígenas son considerados inferiores y subalternos a aquellos pertenecientes a los grupos privilegiados de poder. Esta situación determina la relación que existe entre colonizadores y colonizados, que se consideran mutuamente como no humanos. Así, se produce un choque ontológico de extrañeza y, con ello, una brecha en la comunicación. Los estudios de Mignolo propugnan que las bases teóricas

sobre las que se sustenta el sistema moderno emergen del pensamiento filosófico de la época (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007, pp. 27-29). Entre los antecedentes del dominio epistemológico encontramos el enfrentamiento de lo racional y lo mítico (que posiblemente aparece con el pensamiento cartesiano) y la teoría política europea (desde pensadores como Maquiavelo hasta Hobbes y Locke). La estética es entendida también como un campo de conocimiento, y por lo tanto permanece completamente afectada por el resto de asimilaciones modernas/coloniales. No sólo los objetos materiales de esas culturas sometidas, sino también los propios modos de sentir y las sensibilidades de los pueblos colonizados serán sometidos a las mismas jerarquías.

La génesis y necesidad de aplicar esos presupuestos al ámbito de la estética se sostienen pues en la exigencia de evidenciar la “herida colonial” que ha dejado la historia. Asimismo, la intención de las estéticas decoloniales no sólo es cuestionar esos modelos legitimados, sino que es asimismo un esfuerzo por “construir lo propio” (Gómez y Mignolo, 2012, p. 10) ante un contexto postimperial dominado por un modelo homogeneizador y cuyo método se basa en evitar que los pueblos colonizados puedan construir su propio yo. Se busca entender que en un sistema/mundo que ha creado barreras y fronteras que recaen sobre ciertas minorías étnicas, las abiertas por las estéticas decoloniales supondría una parte fundamental de todo el proceso de reconocimiento de estos pueblos. El reconocimiento del otro, de los pueblos colonizados, lo que permite es priorizar la vida y contemplar esas subjetividades que han quedado ocultas. Para ello, es necesario transformar las relaciones sujeto-objeto (colonizador-colonizado) en relaciones sujeto-sujeto, intentando ver al otro como un sujeto en igualdad de condiciones. Estas formas de asimetría se producen de diversas maneras. Quizá la más evidente de todas ellas es la pigmentocracia, entendida como un modelo para “establecer jerarquías sociales según la pigmentación de la piel” (Villegas, Bouhaben y Valesini, 2022, p. 10). La pigmentocracia no es la única forma de sujeción. La dominación se sostiene en el uso del poder, aunque esto suponga descalificar otros modelos y constructos—en el caso que nos ocupa el arte y la estética— como no válidas. Así, aparece un problema estructural que, por medio de la implantación del saber universal, deja fuera del punto de mira a las sociedades no-occidentales. Una vez expuesto los motivos por los que emergen sus propuestas, podemos establecer que las estéticas decoloniales son:

formas de hacer visibles, audibles y perceptibles tanto las luchas de resistencia al poder establecido como el compromiso y la aspiración de crear modos de sustitución de la hegemonía en cada una de las dimensiones de la modernidad y su cara oscura,

la colonialidad. El reto, además, consiste en pensar dicha pluralidad en su articulación alrededor de una opción civilizadora otra (Gómez y Mignolo, 2012, p. 16)

Este giro que aquí se plantea requiere un lenguaje que se adecúe a las diferentes realidades del globo, “un lenguaje capaz de pensar los sistemas de poder como una serie de dispositivos heterónomos vinculados en red” (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007, p. 18), para acabar con las estructuras de poder². Es precisamente en esa capacidad que se concede al desarrollo de otros modos de sensibilidad que no han estado legitimados por unos sistemas estéticos hegemónicos donde se sitúa la posibilidad de que las estéticas decoloniales impulsen esas heteronomías. Además, este ‘giro decolonial’ nace en un mundo que ya no se enfrenta a un colonialismo moderno, sino a una “colonialidad global, proceso que ciertamente ha transformado las formas de dominación desplegadas por la modernidad, pero no la estructura de las relaciones centro-periferia a escala mundial” (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007, p. 13). Estas estructuras no quedan en el olvido, más bien lo contrario. La exclusión sigue afectando a diferentes grupos en la actualidad. La opresión se manifiesta de diversas maneras, y en muchos casos viene dada por la consideración de otros pueblos como inferiores, resultado de una falta de relación espacio-temporal entre los diferentes grupos (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007, p. 15). La dicotomía centro/periferia es una manifestación clara de las desigualdades políticas, culturales y económicas. Para desarticular esa estructura binaria, jerárquica y excluyente, surge la capacidad de construcción y la reivindicación de unos modelos de sensibilidad múltiples y alternativos, que se aparecen, así como un potencial recurso de desactivación de esa asimetría y pensar un sistema/mundo que contempla otros muchos posibles. Esa asimetría se ha manifestado asimismo claramente en los paradigmas estéticos y en el estatuto que desde occidente se ha impuesto sobre las prácticas, procedimientos y objetos de esas culturas colonizadas, como por ejemplo en la clara división entre las categorías de arte/artesanía o en el privilegio concedido al autor personal frente al anonimato o a los agenciamientos colectivos que caracterizan la mayor parte de los procesos creativos de los pueblos sometidos.

2.2. Canarias: colonialidad y ultra-periferia

Expuestas las coordenadas de los discursos decoloniales, no es difícil comprender la relevancia de estos planteamientos para aproximarse al archipiélago canario y a lo

² Estructuras de poder que como se ha considerado a lo largo de todo el trabajo y como veremos más adelante, se ven reflejadas en la estética como el poder del ver.

que podríamos considerar como sus singularidades históricas o culturales. El proceso de expansión colonial tuvo en las islas Canarias, por su situación geográfica, uno de sus enclaves principales. Muchos de los modelos desarrollados en el continente americano fueron empleados, e incluso en ocasiones ensayados por vez primera, en las islas, tanto en lo que se refiere a la explotación de los recursos del territorio como en el ejercicio de exterminio y violencia practicado por esos conquistadores europeos sobre las poblaciones originarias que lo habitaban.

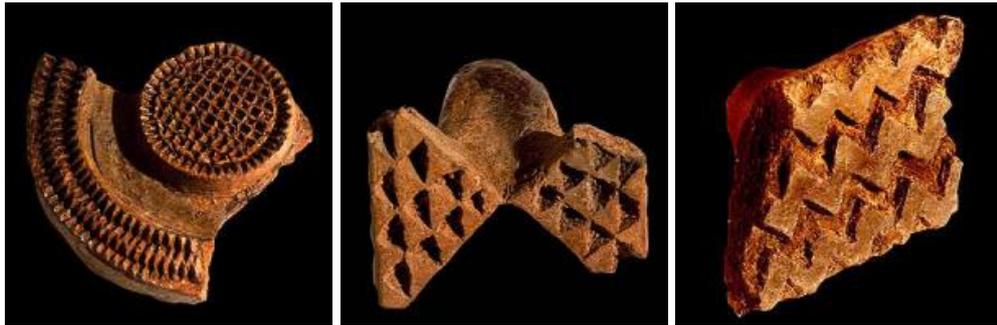


Fig. 3. *Pintaderas*. Cueva pintada de Gáldar, Gran Canaria.

Los exiguos vestigios materiales conservados de esos habitantes comprenden muestras de alfarería, pequeñas esculturas de arcilla, petroglifos dibujados en diversos enclaves naturales o sofisticados patrones geométricos inscritos en pequeñas piezas cerámicas denominadas “pintaderas” cuya función sigue siendo un enigma. Pero asimismo existe todo un legado, que podríamos calificar como inmaterial, que ha pervivido en las singulares tradiciones folclóricas y populares del archipiélago, como puede ser el salto del pastor o el silbo o las propias danzas, en unas prácticas que precisamente desde las categorías de la estética tradicional quedarían relegadas o invisibilizadas, pero que con los planteamientos de las estéticas decoloniales se aparecerían como operaciones y activaciones de otros modos de sensibilidad que movilizan creencias, lenguajes o procesos de interacción entre el ser humano y su entorno. En ese legado podría cifrarse precisamente el poder de resistencia y la potencialidad para liberar las subjetividades de unas manifestaciones que están completamente atravesadas por la “herida colonial” sufrida:

La herida colonial influye los sentidos, las emociones y el intelecto. En el caso del arte y de la estética, la herida es sentida y sufrida (en las emociones y en el intelecto) por aquellas personas cuyo hacer operando con “elementos simbólicos que afecten los sentidos, las emociones y el intelecto” no son considerados artísticos, y tal consideración se legitima en el discurso filosófico que define la

estética como la disciplina que se ocupa de investigar el sentido del arte (Gómez y Mignolo, 2012, p. 8)

Si retomamos tales palabras y las aplicamos a una realidad como la del archipiélago canario, donde se han manifestado con crudeza las consecuencias del proceso colonial y en el que su caracterización como zona ultra-periférica ahonda en unos modelos jerárquicos de centro/periferia que los discursos decoloniales ponen en cuestión, se puede comprender el valor que la reconsideración de ese legado puede adquirir para volver a pensar muchos de los valores y presupuestos asociados a esa realidad. Reducidas a objetos de contemplación en el interior del espacio museístico, catalogadas como piezas de artesanía con la intención de diluir todo componente y valor valor estético, relegándolo a lo meramente funcional o, aún peor, convertidas en souvenir o en un recuerdo que se integra en el dominante y destructivo modelo de explotación turística del territorio. Se trataría de mantener el legado de esa experiencia estética en Canarias a través de una mirada que fuera capaz de desprenderse del paradigma que ve el folclore como algo ajeno o como un souvenir. Ese mundo tradicional del archipiélago se aparecería como una oportunidad de acercarse y reavivar un lenguaje que está presente en las manifestaciones de una comunidad. Como en toda tradición, la pervivencia de un legado es necesariamente performativa. A saber, lo canario “se haría”. De esta forma, el legado del pasado se abriría para inscribirse en unas prácticas artísticas irrigadas por ecos y continuidades, opuesto pues a la progresiva usurpación y desaparición de las prácticas tradicionales, que guardan una importancia simbólica y estética muy importante en la sociedad insular y de gran parte de los bienes culturales. Esta pérdida, cuya matriz fue la colonización de las islas, se evidencia en la relación centro/periferia existente entre Canarias y el resto de Europa. La propuesta decolonial expone la urgencia de pensar otros marcos que permitan la emergencia de unas subjetividades históricamente sujetas a un modelo eurocéntrico.

2.3. Las momias canarias

Las momias canarias son un paradigma en el que se entrecruzan tanto la violencia y el menosprecio colonial como una posible reconsideración estética desde los parámetros abiertos por los discursos decoloniales. Los restos humanos momificados sirven de singular y excepcional registro para comprender las sociedades precoloniales que habitaban las islas. Su expolio y destrucción constituyen una clara muestra de esa huella borrada de las originarias expresiones insulares. Que esas

momias estuvieran integradas en la peculiar orografía del archipiélago, cuyo origen volcánico determinó la presencia de barrancos y cuevas en los que estas momias se depositaban, así como su vínculo con las peculiares variables climáticas o las materias vernáculas –minerales, vegetación o recursos animales– empleados en el proceso de momificación, hacen de estas momias un ejemplo de una práctica y unas técnicas ligadas a un territorio y en un paisaje.



Fig. 4. Momia guanche. Museo Arqueológico de Madrid.

En la obra del ilustrado canario Viera y Clavijo *Noticias de la historia general de las Islas de Canaria*, publicada en 1772, se trasluce la sorpresa que estas prácticas de los habitantes originarios del archipiélago despertaron en la mirada occidental y que inmediatamente fueron asociadas con las del Antiguo Egipto:

Nada quizá es tan interesante en la Historia de nuestros antiguos Isleños, como el singular desvelo con que se esmeraron en honrar la memoria de sus Difuntos, y preservar de la corrupción los cadáveres. En efecto, los Guanches, á fuerza de experimentos, y de repetidas observaciones consiguieron descubrir el secreto de eternizarlos en cierto modo, y hacer sus *Xaxos*, comparables á las Momias, ò famosos cadáveres, embalsamados por los antiguos egipcios (Viera y Clavijo, 1772)

Diversas fuentes, así como el análisis de los restos, han permitido reconstruir el proceso de momificación. Parecía existir un grupo de personas especializadas en las técnicas que se aplicaban al cadáver para asegurar su preservación. Cuando el proceso terminaba, el cadáver era entregado de vuelta a sus parientes. El tiempo que tardaba el tratamiento del cuerpo está estimado en quince días. Muchos autores

comparten la teoría de que los cuerpos eran lavados antes de iniciar la momificación. El proceso y las sustancias empleadas varían dependiendo de la época y del *status* del fallecido. Durante el proceso se utilizaban diferentes materiales. Entre los minerales se encuentra la utilización de piedra “tosca”, piedra pómez o arena y los vegetales eran básicamente brezo y pino, aunque también se utilizan plantas aromáticas y astringentes, como el mocán. Estas sustancias se aplicaban al cadáver, ya fuera introduciéndolas en el mismo o untando el cuerpo con ellas. Posteriormente, se secaban al sol, para después realizar la envoltura. La envoltura estaba compuesta de pieles de cabras y el número de éstas también era un indicativo de la posición social de la persona a la que pertenecía el cadáver. Terminado el proceso se guardaban en cuevas, muchas veces de complicado acceso. Además, la momia se colocaba cerca del lugar habitual en el que vivía cuando estaba vivo (Rodríguez Maffiotte, 1995, pp. 43-45).

El proceso precisaba de gran destreza. Las capas de piel eran cosidas con cabos de tendón trenzados o tiras de piel muy finas. Asimismo, se utilizaban diferentes tipos de punto: de lado, la bastilla, zigzag, entredós antiguo y la doble bastilla. Todos se remataban con un nudo simple. Se estima que para un hombre adultos se necesitaba de ocho a diez cabras. De esta formaba se concluía la momificación. (Rodríguez Maffiotte, 1995, pp. 53-57). Se trataba, pues, de un proceso muy meticuloso. Un proceso que llevaba a cabo un grupo de personas muy reducido y que tenía un valor simbólico de gran importancia para la colectividad de las poblaciones canarias de ese momento. Muchas momias consiguieron llegar en muy buen estado hasta el presente, incluso teniendo en cuenta el tratamiento que recibieron al ser expoliadas, extraídas de las cuevas y trasladadas a diversos lugares.



Fig. 4. Envoltura de una momia guanche. Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria.

De hecho, desde su descubrimiento por parte de los conquistadores, la mayor parte de esos cuerpos fueron expoliados, integrándose en el tráfico y comercio que asimismo se llevaba a cabo con las momias procedentes de Egipto. Estos restos se exhibían, a modo de curiosidades o atracciones, en colecciones privadas o ferias y algunos de ellos terminarían integrándose en los fondos de museos públicos.

El caso más célebre es el de la momia o *xaxo* actualmente depositado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y que procedía de una cueva situada en la zona del barranco de Erques, en Tenerife. En 1764, esta momia –sin duda la mejor preservada de todas las conservadas– fue trasladada a Madrid y regalada al monarca Carlos III. Permanecería en el Real Gabinete de Historia Natural, desde donde se trasladaría para ser exhibida en diversos lugares, entre ellos la Exposición Universal de París de 1878, hasta que a fines del siglo XIX pasaría a formar parte de la colección del promotor del Museo Nacional de Antropología y desde ahí a su actual ubicación.

Los restos de muchas otras momias serían desmenuzados y triturados para comerciar con una sustancia que se asociaba a hipotéticos beneficios y cualidades medicinales, hasta el punto de que a lo largo de los siglos XVI y XVII era una de los medicamentos más habituales en las boticas europeas. Posteriormente sería convertida en el pigmento que se vendía bajo la denominación de “Marrón momia” o *Caput Mortuum* (McCouat, 2019).

3. Estado actual

Una vez aclaradas ciertas cuestiones conceptuales de gran relevancia para esta investigación trataremos el estatuto que las momias canarias adquieren en las actuales instituciones museísticas y cuales son las reflexiones que se pueden abrir desde los planteamientos de la estética decolonial. Maltratados durante siglos, estos restos están ahora sujetos a un debate político sobre cual debería ser su adecuada ubicación. En marzo de 2024 el Parlamento de Canarias reclamaba la devolución a Tenerife de la momia guanche conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. En la proposición presentada se justificaba en los siguientes términos la solicitud del traslado:

Su devolución a la isla de Tenerife es una vieja petición de las autoridades políticas y científicas canarias porque es patrimonio arqueológico esencial en la historia de las Islas y porque el Museo de la Naturaleza y Arqueología de Tenerife reúne las condiciones técnicas y científicas para garantizar su traslado, conservación y exposición

Tal planteamiento, que no cuestiona la matriz colonial ni incorpora consideraciones acerca de como deberían conservarse y exhibirse estos restos y cuál debería ser la posición de las instituciones museísticas ante ello, nos resulta enormemente problemática. Al reclamarse la devolución de la momia expuesta en un museo estatal a un espacio, como el MUNA, ubicado en la isla donde originariamente estaban esos restos, no hay sin embargo ningún cuestionamiento en torno a la objetualización que supone la exhibición pública de unos cuerpos humanos que son presentados bajo la designación de “patrimonio”.

En este punto del trabajo, y manteniendo esos presupuestos decoloniales que llevamos enunciado hemos incorporado una aproximación a la obra de dos artistas, Manolo Millares y Teresa Correa, que mediante estrategias muy diversas y en momentos históricos distintos parecen proporcionar unos modos alternativos de aproximarse al legado de los habitantes originarios de las islas y, especialmente, a la presencia de esos cuerpos momificados. Asimismo, algo que une a estos dos autores es que el interés de ambos se originó en el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria, uno de los espacios que alberga una mayor cantidad de estos restos. Estos dos artistas comparten una inquietud por entender como era la vida en Canarias, y también, por como era la muerte. El acercamiento a las momias canarias parece una interrogación sobre los propios orígenes y su inscripción en torno a colectividad identitaria canaria. Su trabajo nos acerca a la violencia ejercida sobre la población aborigen, pero también puede interpretarse como una crítica a la indiferencia con la que los colonizadores, y las generaciones posteriores, usurparon y trataron los restos de una población que ya había sido aniquilada destrozado en vida. Con la premisa de que lo visual también está también atravesado por relaciones coloniales surge una desconfianza por las bases que sostienen el orden hegemónico de violencia estética y que difieren completamente de la reflexión ilustrada sobre la que se sostiene el pensamiento eurocéntrico/moderno.

Buena parte de la obra de Manolo Millares (Las Palmas de Gran Canaria, 1926-Madrid, 1972) puede comprenderse como un intento por reconsiderar los vestigios de los primeros habitantes del archipiélago como una clara reivindicación insular vinculada a su gran interés por las fuentes arqueológicas canarias, como se revela en las palabras del propio artista: “En el Museo Canario descubrí lo que el hombre es y sobre todo algo importante: la finitud del hombre” (França, 1977, p. 94). El empleo de materiales burdos y toscos, dispuestos en las antípodas de los pigmentos y materiales privilegiados en el arte occidental, principalmente de las telas de saco o de las arpilleras, ha sido interpretado como un recuerdo de la materialidad y de los gestos

imbricados en los restos aborígenes y, especialmente de las envolturas con que eran rodeados los cuerpos para su conservación. La pobreza de materiales busca copiar los métodos rudimentarios que usaban los antiguos. El empleo de las arpilleras sería una forma de conectar con el pasado, haciendo que el espectador perciba en esas telas cosidas y desgarradas, anudadas y violentadas, “el recuerdo de las momias guanches, que se encuentra en el origen de esas hinchazones, de esas protuberancias” (França, 1977, p. 197).



Fig. 6. Manuel Millares. *Cuadro 16*. 1957. TEA. Tenerife.

También la restringida gama cromática y el dominio de los negros, rojos y ocreos remite a esos restos. Son obras que parecen hablarnos de ese pasado de los asesinados, de una población que desapareció de la más cruel de las formas.

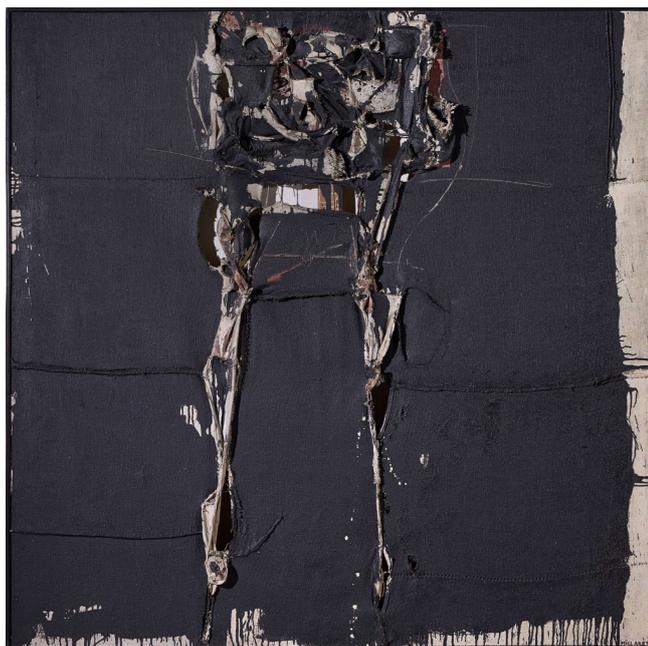


Fig 7. Manuel Millares. *Homúnculo*. 1960. Fundación Banco Santander

En creaciones donde se perciben reminiscencias más antropomorfas, como el conjunto que Millares denominó bajo el epígrafe de *Homúnculos*, el artista rememora esos cuerpos envueltos en telas, momificados y expuestos en las vitrinas del museo. Los *Homúnculos* pueden ser interpretados como una alegoría de los muertos silenciados en Canarias. Los bultos referencian la acumulación de los cuerpos sin vida de aquellos que habitaban las islas antes de la conquista. Millares es el ejemplo de que la memoria va de la mano con el olvido. Emplea un amplio abanico de recursos para hacer una obra desacralizada en la que se refleje como los conquistadores, con el mensaje sagrado, exterminaron al pueblo canario. La conquista y dominación de Canarias es un hecho histórico que atraviesa esta obra. *El Homúnculo* es un “grito de protesta del artista contra el mundo, es también el signo de un principio informal, el anuncio de una esperanza posible” (França, 1977, p. 135). Aproximarte a la presencia de las momias desde estas obras supone un modo de ser consciente de que, como habitante de la isla, te relacionas tanto con un pasado aborigen con una dimensión colonizadora que también permanece en nuestra configuración como individuos modernos.

Las propuestas de la artista Teresa Correa (Las Palmas de Gran Canaria, 1961) hacen uso de estrategias muy distintas a las de Millares para aproximarse a esos mismos restos. En gran medida, la obra de Correa, eminentemente fotográfica, se presenta como una reflexión estética en torno al archivo y a los dispositivos arqueológicos. En sus imágenes los discursos y registros propios de la arqueología son desmantelados y revisados desde otros parámetros:

Descontextualizar objetos, espacios, relatos, y re-contextualizarlos más allá de sus marcos referenciales, imaginarios impuestos o construcciones identitarias establecidas, me permite acceder al conocimiento residual y temerario, situarme como activista visual en los espacios limítrofes del saber para cuestionarlo desde otras posibles narrativas más allá de la cuadrícula que imponen la evidencia y la legitimación de todo conocimiento científico (Correa, s.f.).

Muchas de sus fotografías recogen algunos de esos restos arqueológicos, como la titulada *500 ac. Mujer (pie derecho)* [Fig 8]. En ella un fragmento de una momia es mostrado con una gran precisión, dispuesto en vertical, como si ese resto humano conservara todavía un potencial vital que le permitiera recuperar la postura erguida que tenía cuando ese cuerpo vivía.



Fig. 8. Teresa Correa. *500 ac. Mujer (pie derecho)*. 2001. Colección Museo Canario

Frente a la objetualización que impone su exhibición en una vitrina de un museo, este pie adquiere una nueva dimensión, tanto más inquietante por cuanto asimismo el espectador es consciente de la textura propia de la piel momificada y de los huesos a los que ésta se adhiere. Bajo su apariencia neutral y descriptiva, el título de la fotografía confiere asimismo una extraña singularidad a ese resto humano. Tras el anonimato somos capaces de proyectar la memoria de la mujer real a la que perteneció este pie. Aunque la autora no hay hecho un uso explícito de los planteamientos decoloniales, imágenes como éstas nos hacen vislumbrar otro modo de enfrentarse a esos restos, mediante unos regímenes de visibilidad y de sensibilidad que, aunque deudores de unas técnicas y procedimientos eminentemente occidentales y ligados a la episteme científica –como es el propio medio fotográfico o la voluntad taxonómica y archivística del registro arqueológico– parecen proporcionar un lugar alternativo desde el que contemplarlos. Estas imágenes pueden resultar mucho más escalofrantes que la obra de Millares, puesto que son más explícitas.

Sin embargo, tampoco están plenamente liberadas de una posible crítica por una estrategia que asimismo podría ser denunciada como un uso o una apropiación de unos restos humanos bajo el pretexto de una propuesta artística. Esta vertiente se manifiesta de manera clara en la que sin duda constituye su pieza más polémica, titulada *Umbral* [Fig 9]. Esta instalación realizada mediante una acumulación de restos no catalogados de antiguos canarios resulta violenta y morbosa y generó una polémica entre la comunidad arqueológica, que calificó la misma como inmoral. Sin embargo, también es posiblemente la pieza que mejor traslada ciertas cuestiones que atraviesan toda la obra de Correa: la inquietud ante la muerte, la memoria, los trofeos históricos y unas subjetividades que ahora aparecen como objetos anónimos. Los

cuerpos de los aborígenes, acumulados en los almacenes del museo y relegados, son presentados de nuevo ante la mirada. Los restos quedan amontonados, informes, olvidados, al igual que las historias no contadas de los aborígenes. La obra visibiliza la indiferencia por las prácticas fúnebres aborígenes y en cierto modo, mediante su propio ejercicio, revelan la gestión que ha recibido el legado de los antiguos aborígenes canarios a lo largo de los siglos.

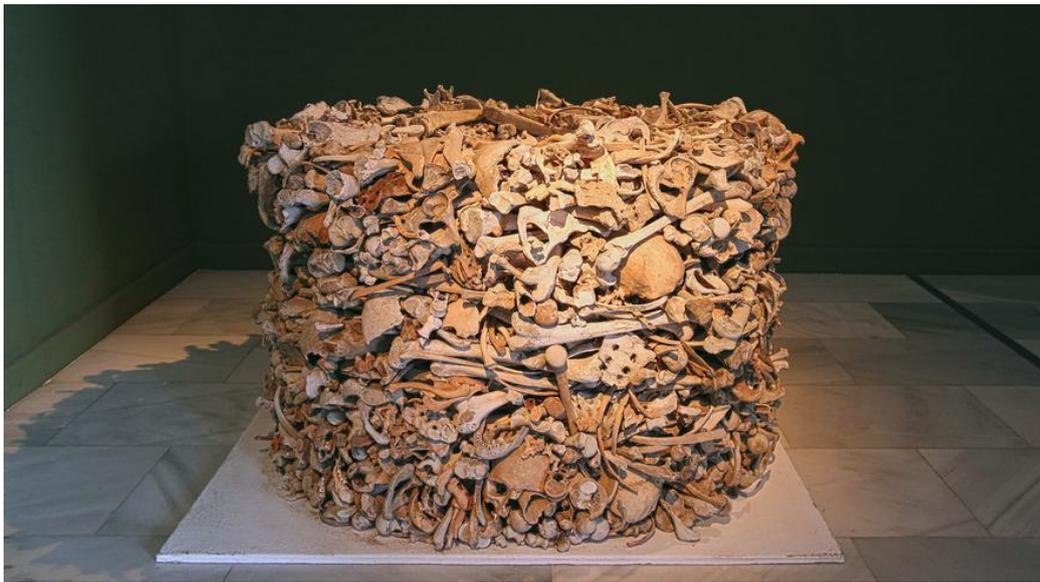


Fig 9. Teresa Correa. *Umbral*. 2017

4. Discusión y posicionamiento

Lo que atraviesa la totalidad de este trabajo es la interrogación sobre un régimen estético hegemónico y a la institución museística en la que se sostiene, a partir de una reflexión en torno a unos cuerpos momificados, pertenecientes a unas poblaciones aniquiladas en los mismos albores de la modernidad. ¿Pueden ser estos cuerpos momificados un punto de partida para repensar tales modelos legitimados y hacer no sólo justicia a esos mundos desvanecidos a los que pertenecían, sino también abrir, como pretenden las estéticas decoloniales la posibilidad de una apertura a otras subjetividades y con ello a otros modos de ver? Tales cuerpos parecen interpelarnos desde las vitrinas en los que se exponen. Profanados, fragmentados, comercializados como mercancías, incluso triturados y transformados en pigmento, sobre ellos se marcan en toda su brutalidad las señales y las heridas del proceso colonial.

En la estética de la modernidad vemos un reflejo de las relaciones coloniales cuya influencia domina buena parte de los conceptos artísticos que utilizamos y que determina los criterios con los que evaluamos la propia condición artística de un objeto. Así, “la superioridad asignada al conocimiento europeo en muchas áreas de la vida fue un aspecto importante de la colonialidad del poder en el sistema-mundo” (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007, p. 20) y determinó una clara delimitación entre el estatuto concedido a un tipo de cultura material sobre otra, categorizándola, por ejemplo, bajo la estricta segmentación entre arte y artesanía. Una división que se correspondía de manera estrecha con otras jerarquías y distinciones, como la ya señalada división entre centro/periferia y los consiguientes criterios de valorización concedidas a una u otra. En muchos lugares, como en Latinoamérica o el continente africano, las manifestaciones estéticas de los pueblos colonizados fue convertido en artesanía en el momento en que los colonizadores vieron en los indígenas una forma de producción. Las expresiones artísticas pasan de ser una forma de culto a convertirse en artesanía, la artesanía se convierte en un trabajo, hasta devenir “castigo” (Rivera Cusicanqui, 2023, p. 198). En este desplazamiento también participó la propia teoría estética:

El discurso filosófico alrededor de la palabra estética desplazó la función que tenía la catarsis; la admiración por lo bello y lo sublime dejó en segundo plano el discurso sobre los efectos catárticos de la tragedia. El discurso filosófico impuso un canon de principios para definir el quehacer artístico y para definir también una zona en la cual lo artístico se diferencia de lo no artístico (Gómez y Mignolo, 2012, p.14)

Desde Aristóteles hasta Kant, vemos como la filosofía estética se ha preocupado por definir y delimitar una conceptualización de la experiencia estética que parece exclusivamente aplicable a ciertas manifestaciones plásticas del contexto occidental. La célebre consideración kantiana referida al arte, “la belleza va asociada con un sentimiento de placer” (Kant, 1989, p. 101), entendiendo el placer desde un sentimiento desinteresado, parece deslegitimar inmediatamente todas las producciones artísticas y regímenes de sensibilidad presentes en horizontes no europeos, que no sólo no se ajustan a esos principios formales elevados por la tradición occidental, sino que cumple unas funciones, despierta unos afectos y teje unos vínculos, que se extienden desde la materialidad a la naturaleza, que nada tienen que ver con ese desinterés kantiano.

El empleo de esos dispositivos de categorización, sería, desde los planteamientos de las estéticas decoloniales, el ejercicio de un poder y una violencia de matriz

colonial, cuya continuidad persiste el mundo contemporáneo. Estamos rodeados de imágenes y nuestra mirada está construida en torno a ellas. Esas imágenes crean mundo, que no es otro sino uno que refuerza el sistema-mundo capitalista. Para muchos autores de la órbita decolonial, estas imágenes se han convertido en un instrumento de control, pues “su proliferación incesante responde fundamentalmente a su mercantilización, indisociable del papel que juegan el diseño, la publicidad y los medios de comunicación de masas como aparatos ideológicos” (Rivera Cusicanqui, 2023, p. 9). Frente a ese sistema homogeneizador y totalizante, las estéticas decoloniales propugnan una apertura de la mirada y la sensibilidad a otros regímenes que han sido ocultados o excluidos por ese paradigma occidental.

¿Podemos entender esas momias de los pueblos originarios del archipiélago como una condensación de unos posibles que denuncian, con su propia e insistente presencia, los mecanismos que han dominado un territorio colonizado y categorizado como ultraperiférico? En este trabajo querríamos considerarlas como un estímulo, tal y como las aproximaciones de artistas como Millares o Correa han llevado a cabo en sus propias obras, al tomarlas como referente, para enfrentarse a lo que se ha denominado como “la colonialidad del ver”. Se trataría de ejercer una mirada sobre ellas que permitirá conservar toda su alteridad, sin convertirla en subalterna, así como su memoria, frente al dominio y la dominación de un modelo único del ver que las objetualiza:

Todas las dimensiones de la colonialidad del saber/poder se articulan con la colonialidad del ver: la imposición de un saber único, verdadero y universal sobre las alteridades no-occidentales subalternizadas que se efectúa a través de la dominación sensible y estética (Villegas, Bouhaben y Valesini, 2022, p. 10)

Este trabajo plantea un itinerario que no solo intenta reflexionar, a partir de esa brutal certeza de que lo que se oculta tras uno de los pigmentos aplicados en las calificadas como obras maestras de la tradición occidental, no son sino restos humanos de pueblos colonizados, y con ello señalar la violencia ligada al control de lo sensible, sino que pretende asimismo entender los interrogantes que se abren ante la posibilidad de un “giro decolonial” frente a los límites sistemáticos y estructurales, ¿infranqueables?, de unas instituciones como las museísticas, que son el resultado no sólo del expolio colonial, sino perpetuadoras de unos mecanismos de legitimación y jerarquía ligados a esa saber/poder y creadoras asimismo de un cierto régimen de visualidad. ¿Son verdaderamente esas instituciones unos instrumentos eficaces para

dar voz a las voces silenciadas y abrir un puente entre el pasado y lo que pervive de él en la actualidad?

Las propuestas artísticas de Millares y Correa en torno a las momias parecen señalar una posibilidad de recuperar esas memorias y de que los museos no sólo sean espacios impermeables y colapsados por una mirada que no puede resultar sino fetichista y ajena. Los museos pueden ir más a allá y superar el pensamiento de que las “colecciones tienen un aire antropomórfico y fetichista” (VVAA, 2015, p. 23). La estricta división pasado/futuro puede encontrar en los museos otras posibilidades. Las instituciones museísticas no deberían perder de vista las “relaciones entre cosas e ideas, entre la herencia de significados y su borrado con el paso del tiempo” (VVAA, 2015, p. 23).

En el caso referido al requerimiento de devolución del xaxo de Erques desde el Museo Arqueológico de Madrid al MUNA de Tenerife se percibe hasta qué punto si no hay un cambio o “giro decolonial” en los planteamientos de la institución lo único que se perpetua es la matriz colonial del mismo. Así, los antiguos habitantes del archipiélago son de nuevo despojados de toda entidad. Sus realidades y mundos aparecen de nuevo distorsionados en un proceso que parece deshumanizar lo que en un pasado se integraba en un sistema de creencias, procesos y formas materiales. La colonialidad que impulsó la destrucción de un legado parece reverberar en un tratamiento de las momias que podría calificarse como un definitivo expolio del legado de los antiguos pobladores, amparado precisamente en una reclamación donde lo que se argumenta les a pertenencia de esos restos a un espacio cultural y geográfico como el del archipiélago canario. Es más, esta usurpación de los restos sólo se ha producido con los restos de las momias aborígenes: no existe un espacio en que “los restos de quienes conquistaron las islas y sus descendientes fueran expuestos de la misma forma y cantidad me que se ha hecho con su antigua sociedad” (Gil Hernández, 2024). Una especie de privilegio que hace que unos sean respetados mientras se permite que los cuerpos de los “otros” sean expuestos como meras piezas de museo.

Los planteamientos de las estéticas decoloniales ponen en cuestión la violencia que las instituciones museísticas ejercen sobre los materiales expuestos en ellas. El esfuerzo por cambiar esto implicaría volver a repensar el estatuto de esos materiales y su relación con el contexto. En palabras de Silvia Rivera Cusicanqui:

En los lugares sagrados vemos lugares que nos hablan. Los muertos viven, vuelven. Hay que hacer vivir el pasado, esto es una lucha contra el olvido. Esto es darle la

vuelta al mundo colonialista y capitalista. Esto es negar la huella descolonial y descubrir lo que se es (Rivera Cusicanqui, 2022)

Retomamos aquí la consideración de Benjamin según la cual los bienes culturales no serían sino el botín de los vencedores. Desde los planteamientos decoloniales, la historia de los vencidos queda olvidada y sepultada por las epistemologías hegemónicas. El cometido de las estéticas decoloniales sería reivindicar el pasado como una expresión viva en el presente del que emerjan subjetividades que han sido sojuzgadas. El botín cultural que se exhibe en el espacio museístico impone asimismo unas formas de ver en lo que no sería sino una extensión de las relaciones de poder colonial y dominante. Mignolo describe en los siguientes términos esa matriz colonial del museo:

Los museos, tal como los conocemos hoy, no existían antes del año 1500. Se han construido y transformado –por un lado– para ser instituciones donde se honra y se expone la memoria occidental, donde la modernidad europea conserva su tradición (la colonización del tiempo), y –por el otro– para ser instituciones donde se reconoce la diferencia de las tradiciones no europeas (Mignolo, 2010, p. 47)

Con todo y con esto, decolonizar museos supone honrar también la memoria de aquellas minorías silenciadas. Esta memoria se aparece como una agencia que otorga tácticas para cuestionar un régimen estético hegemónico que se ha sostenido sobre la apropiación, suspensión o expropiación de otras formas de ver y sentir. La memoria sería importante porque otorga claves de emancipación frente al “control de lo sensible” (Villegas, Bouhaben y Valesini, 2022, p. 10) impuesto desde los discursos occidentales de matriz colonial.

5. Conclusiones y vías abiertas

Nuestra intención con este trabajo ha sido la de reflexionar en torno a las momias de los habitantes originarios del archipiélago a partir de los discurso y propuestas desarrolladas en las últimas décadas por los principales teóricos de la estética decolonial. Con ello, el régimen estético dominante en occidente y las instituciones museísticas aparecen como ámbitos atravesados por relaciones de poder que imponen unos ciertos regímenes de sensibilidad y unos modos de ver que marginan o deslegitiman los propios de aquellos territorios calificados como periféricos y habitados por unas subjetividades subalternas. Si, de acuerdo a Gómez y Mignolo “la colonialidad, la cara oculta de la modernidad, ha instaurado la prioridad de las instituciones sobre las vidas humanas” (2012, p.14), el ejemplo de las momias canarias expuestas en vitrinas, devenidas pigmentos con los que ejecutar las pinturas de la tradición occidental, muestran como esas instituciones no sólo se han priorizado sobre las vidas, sino que ejercen su violencia, perpetuamente, incluso sobre los cuerpos muertos de esas poblaciones exterminadas. Este escrito nace de la necesidad de plantear un sistema alternativo al sistema/mundo eurocéntrico, en el que la reflexión sobre la colonialidad no solo funcione como una crítica a los errores sistemáticos de las estructuras históricas de dominio, sino que nos ayuden a abrazar las raíces culturales de los espacios que habitamos, en este caso el archipiélago canario. Asumir un punto de vista decolonial es posibilitar una emancipación que nace desde el cuestionamiento de un modelo epistemológico único que se extiende asimismo al ámbito y al dominio de la estética.

La reflexión en torno a las aproximaciones artísticas que dos autores como Manolo Millares y Teresa Correa han hecho a los vestigios de ese legado de los antiguos pobladores del archipiélago, proponiendo otras maneras de ver las momias de esos cuerpos exhibidos en los museos, nos ha permitido pensar alternativas visuales y estéticas para reconsiderarlos.

Pensar otras relaciones con ese pasado se aparece como una herramienta para conseguir una globalidad que trabaje de manera colectiva para “descolonizar la matriz colonial del poder, para poner fin a los castillos de arena erigidos por la modernidad y sus derivados” (Mignolo 2010, p. 49). De esta forma, en los últimos años ha emergido la urgencia de un “giro decolonial” en el ámbito de los museos, instituciones que desde su formación han estado integradas en esos modelos coloniales ligados a la modernidad. ¿Es posible la construcción de futuros descoloniales desde ellos? Como instituciones ligadas por excelencia al arte y a la delimitación de un cierto régimen estético, deberían convertirse no sólo en espacios que no promuevan la desvaloración de aquellas formas de expresión de las culturas oprimidas, sino que asimismo apunten

nuevos paradigmas desde los que pensar nuestras relaciones con el pasado. En las momias canarias, ejemplo evidente de un proceso de expolio y usurpación pero que también se aparecen como el vestigio más singular de unas culturas originarias, se cifra un interrogante y unos retos. Arrebatadas de la oscuridad, mostradas al escrutinio público bajo la luz eléctrica de una modernidad cuyo inicio supuso precisamente la desaparición de su cultura, quizá sólo esperan el retorno a esos espacios naturales de los que fueron arrancadas. Quizá esa es la única manera de reparar las heridas.

Bibliografía

Benjamin, W. (2021). *Sobre el concepto de historia, tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política*. Madrid: Alianza

Correa, T (s. f.), *Declaraciones sobre su obra*. <https://caam.net/artista/teresa-correa/>

França, J. A. (1977). *Millares*. Barcelona: Polígrafa

Gil Hernández, R. (2024). *Humanizar lo guanche, descolonizar los museos*. CTXT, (306).<https://ctxt.es/es/20240301/Culturas/45883/roberto-gil-hernandez-guanche-museos-canarias-descolonizar-momias.htm>

Gómez-Castro, S. y Grosfoguel, R. (2007). *El giro decolonial. reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores

Gómez, P. P. y Mignolo, W. D. (2012). *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Kant, I. (1989) *Crítica del juicio*. Madrid: Austral

McCouat, P. (2019). The life and death of mummy brown. *Journal of Art in Society* <https://www.artinsociety.com/the-life-and-death-of-mummy-brown.html>

Mignolo, W. D. (2010) *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo

Rivera Cusicanqui, S. (2023). *Sociología de la imagen*. Edición de Roberto Gil Hernández. Tenerife: TEA Tenerife Espacio de las Artes

Rodríguez Maffiotte, C. (1995). *Las momias guanches de Tenerife. Proyecto CRONOS*. La Laguna: Organismo Autónomo Complejo Insular de Museos y Centros

Villegas, D., Bouhaben, M. A., y Valesini, S. (2022). *Descolonialidades. Ñawray*. Madrid: Brumaria

VV.AA. (2015). *Decolonising museums*. L'internazionale online

Zenker, R. (2023). *Teresa Correa*. Las Palmas de Gran Canaria: Editorial MIC

Recursos web

Museo Canario

<https://www.elmuseocanario.com>

Cueva Pintada

<http://www.cuevapintada.com/es>