

АВАРТА #

ERRATA#

Nº19, ENE–JUN 2018

ISSN 2145–6399

© Instituto Distrital de las Artes–Idartes

Alcalde de Bogotá

Enrique Peñalosa Londoño

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

María Claudia López Sorzano

Directora Instituto Distrital de las Artes–Idartes

Juliana Restrepo Tirado

Subdirector de las Artes Idartes

Jaime Cerón Silva

Gerente de Artes Plásticas y Visuales Idartes

Catalina Rodríguez Ariza

ERRATA# es una publicación periódica (semestral) de carácter crítico y analítico en el campo de las artes plásticas y visuales. Su propósito es analizar y divulgar las prácticas y los fenómenos artísticos de Colombia y Latinoamérica.

El tema que estructura el 19º número que presentamos es

Afectos, afectividades y afectaciones

EQUIPO EDITORIAL DE ERRATA#

Directora: Catalina Rodríguez Ariza

Coordinadora editorial: Ana María Lozano Rocha

Asistente de coordinación editorial: Clara Eugenia Unigarro Tarazona

Editores invitados

Suely Rolnik (Brasil)

Heidi Abderhalden y Rolf Abderhalden (Colombia)

Autores

Brian Massumi (Canadá)

Dossier

Delcy Morelos (Colombia)

Marta Combariza Osorio (Colombia)

María José Arjona (Colombia)

Manu Mojito (Colombia)

Oscar Moreno Escárraga (Colombia)

Laura Martínez Duque (Colombia) y Nadina Marquisio (Argentina)

Leonardo Donado Sarmiento (Colombia)

Natalia Espinel (Colombia)

Entrevista

Juan Orrantia (Colombia, reside en Sudáfrica)

A:Dentro

Juanita Monsalve (Colombia)

Mónica Torregrosa Gallo (Colombia)

A:Fuera

Andrés David Montenegro (Colombia, reside en Estados Unidos)

Jorge Zentgraf (Colombia, reside en España)

Publicados

Clara Eugenia Unigarro Tarazona (Colombia)

Elizabeth Lozano (Colombia, reside en Estados Unidos)

Manuel Zúñiga (Colombia)

Inserto

Ángela Robles Laguna–Alias Angelita (Colombia)

Colaborador en el inserto: Santiago López Carmona

Comité editorial nacional

Juan Carlos Guerrero–Hernández (Departamento de Arte, U. de los Andes), María Angélica Madero (Programa de Artes Plásticas de la U. El Bosque), José Orlando Salgado (Carrera de Bellas Artes, U. Antonio Nariño), Natalia Kempowsky (U. Jorge Tadeo Lozano), Nadia Moreno, Sylvia Suárez, Mariángela Méndez y Ana María Lozano.

Comité editorial internacional

Jorge Blasco Gallardo (España), Luis Camnitzer (Uruguay), Karen Cordero Reiman (México), Marcelo Expósito (España–Argentina), Sol Henaro (México), Ana Longoni (Argentina) y Gerardo Mosquera (Cuba).

Concepto gráfico: Tangrama

Diseño, diagramación y edición digital: David Reyes, excepto "Mapa Teatro: la creación a partir de un afecto" (diseño y diagramación de Mapa Teatro)

Traducción: Damian Kraus (Suely Rolnik) e Interpreting Colombia (Brian Massumi)

Corrección de estilo: Carolina Salazar y María José Díaz Granados

Corrección de pruebas: María Barbarita Gómez

Contacto

Instituto Distrital de las Artes

Tel. (571) 379 57 50 ext. 330

Calle 8 # 15–46, Bogotá, Colombia

www.idartes.gov.co

Página web

<http://revistaerrata.gov.co>

Fotografía de portada:

Manu Mojito, "Familia". Fotografía digital, 2019. Cortesía del artista.

Impresión

Unión Temporal Idartes 2018

Impreso en Colombia

ERAYATV

Nº19

AFECTOS, AFECTIVIDADES
Y AFECTACIONES

contenido

ERRATA# 19, ENERO–JUNIO 2018

AFECTOS, AFECTIVIDADES Y AFECTACIONES

12 **EDITORIAL** / *Ana María Lozano*

20 **EDITORES INVITADOS**

A la escucha de los afectos: notas para combatir el
inconsciente colonial-capitalístico / *Suely Rolnik* 21
Mapa Teatro: la creación a partir de un afecto /
Heidi y Rolf Abderhalden 70

92 **AUTORES**

Lo que puede un cuerpo / *Brian Massumi* 93

110 **DOSSIER**

Apuntes sobre lo fangoso / *Delcy Morelos* 111
Memoria de una línea. Bitácora del proceso de una obra
inacabada / *Marta Combariza* 120
Coreopolítica del afecto. Una acción, un animal
y la traducción a un texto de la experiencia corpórea /
María José Arjona 127
La maldición del travesti / *Manu Mojito* 140
El nido de los pájaros: archivos y poéticas de un laberinto /
Oscar Moreno Escárraga 149
Pero el viaje, ¿son las imágenes del viaje? / *Laura Martínez
Duque y Nadina Marquisio* 156
Gesto. Punto ciego: Oscilaciones / *Leonardo Donado* 164
Moverse hacia el otro. Fuerzas, afectos y afectaciones en
el cuidado y la responsabilidad por otros a través de la
práctica del arte / *Natalia Espinel* 174

186 ENTREVISTA

Intimididades expuestas. Conversando con John Fleetwood
sobre la obra de Zanele Muholi / *Juan Orrantía* 186

200 A:DENTRO

Región y regiones en el 16SRA / *Mónica Torregrosa Gallo* 200
La colección obediente / *Juanita Monsalve* 208

216 A:FUERA

Falsos positivos en Harvard / *Andrés David Montenegro* 216
La luz negra / *Jorge Zentgraf* 224

232 PUBLICADOS

La política cultural de las emociones. Sara Ahmed / *Clara Eugenia Unigarro Tarazona* 233
Shame and the Aging Woman. Confronting and Resisting Ageism in Contemporary Women's Writings. J. Brooks Bouson / *Elizabeth Lozano* 238
La dimensión sensorial de la cultura. Diez contribuciones al estudio de los sentidos en México. Ana Lidia M. Domínguez y Antonio Ziri6n, coordinadores / *Manuel Zúñiga* 243

INSERTO

Una carta-gráfica lésbica de Bogotá (fanzine feminista) / *Ángela Patricia Robles Laguna, Alias Angelita*

colaboran en ERRATA# 19

Suely Rolnik (Brasil)

Es psicoanalista, crítica cultural, curadora, profesora titular en la Pontificia Universidad Católica de São Paulo y profesora invitada de la maestría interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia. Luego de estar presa por orden de la dictadura militar, se exilió en París entre 1970 y 1979, donde, además de estudiar Psicoanálisis y Psicoterapia Institucional, se diplomó en Filosofía, Ciencias Sociales y Psicología y se involucró con el arte. Su investigación teórica es transdisciplinaria y está inherentemente implicada en una pragmática clínico-político cultural. Es autora de libros y ensayos traducidos a varias lenguas. Escribió, en coautoría con Félix Guattari, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, libro publicado en 2007 en castellano por Tinta Limón y Traficantes de sueños. Es la creadora del *Archivo para una obra-acontecimiento* (65 películas de entrevistas dirigidas a la activación de la memoria corporal a partir de las experiencias promovidas por la obra de Lygia Clark). Su obra más reciente es *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*, publicada en 2019 en castellano por Tinta Limón.

Mapa Teatro (Colombia)

Fundado en París en 1984 por Heidi, Elizabeth y Rolf Abderhalden, artistas y directores escénicos,

Mapa Teatro, laboratorio de artistas, está dedicado a la creación transdisciplinaria y traza su propia cartografía en el ámbito de las artes vivas, espacio propicio para la transgresión de fronteras —geográficas, lingüísticas, artísticas—, para la confrontación de problemáticas locales y globales y para el montaje de medios, formatos y dispositivos. Su trabajo indaga la tensión entre micropolíticas y poéticas, archivos y documentos, y mitologías y ficciones mediante laboratorios de la imaginación social y la creación de comunidades temporales experimentales. Son gestores y promotores de la maestría en Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia.

Brian Massumi (Canadá)

Es teórico social, escritor y filósofo. Los aportes de Massumi amplían los campos del arte, la arquitectura, la teoría política, los estudios culturales y la filosofía. Es ampliamente conocido por sus traducciones al inglés de libros recientes de filosofía francesa que incluyen el texto de Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna* (con Geoffrey Bennington); *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* de Jacques Attali, y *Mil Mesetas* de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Su ensayo de 1995, *La autonomía del afecto*, posteriormente integrado a su trabajo más reconocido, *Parables for the Virtual: Movement,*

Affect, Sensation, ocupa un rol central en el desarrollo del campo interdisciplinario denominado Estudios de los Afectos. Desde 2004, colabora con el *SenseLab*, “laboratorio experimental de pensamiento en movimiento”, fundado por Erin Manning, el cual opera en la intersección que existe entre la filosofía, el arte y el activismo.

Ana María Lozano (Colombia)

Es investigadora, curadora independiente y docente. En su producción escrita reciente se cuentan, el artículo “Chircales”, en compilación correspondiente al *Reconocimiento nacional a la crítica y el ensayo: arte en Colombia* del Ministerio de Cultura y de la Universidad de los Andes, el prólogo de *Echando Lápiz. Proyecto colectivo y colaborativo* del Ministerio de Cultura en 2015, y los artículos “Naturaleza, paisajes, territorios. Una reflexión sobre la idea de paisaje en el arte colombiano reciente”, en el libro *Decir el lugar*, del Banco de la República en 2017; “Los derechos de los vivientes”, en la revista *Errata* # 18 de 2017; “Una gran división: Humanos/No humanos”, en *Humanos/No humanos. Reflexiones sobre el fin de la excepción humana*, edición de FUGA en 2018, y “Dormitorio”, en el libro *Mapa Teatro. El escenario expandido*, libro publicado en 2018 por la Universidad Nacional de Colombia.

María José Arjona (Colombia)

Su carrera se ha centrado en la *performance*, con énfasis en prácticas performáticas de larga duración que se ocupan de temas como los procesos, la memoria y los ejercicios de poder. Ha desarrollado a lo largo de su carrera diversas aproximaciones que le permiten resistir y comprender lo que para ella es el más grande y crítico elemento de la *performance*: el tiempo. Ha desarrollado importantes cuerpos de trabajo a través de residencias en el proyecto LARA (Latin American Roaming Art) en Ecuador, *Hexágono irregular: arte colombiano en residencia en Israel*, TheatreWorks en Singapur, The Watermill Center en Estados Unidos y Tact en Colombia. Cuenta con numerosas exposiciones entre

las que se destacan las *performances* individuales y los proyectos presentados en Kunsthalle Osnabrück en Baja Sajonia, FLORA ars + natura en Bogotá, el Museo de Arte Contemporáneo de Lucca en Italia, Location One en Nueva York, NC-Arte en Bogotá, Ballroom Marfa en Texas y Bass Museum of Art en Miami. Recientemente, su retrospectiva “Hay que Saberse Infinito” fue presentada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo). La artista participó como *re-performer* de las piezas emblemáticas de Marina Abramovic en su retrospectiva “The Artist is Present”, llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 2010. Estuvo vinculada, igualmente, con el taller Cleaning The House ofrecido por Abramovic.

Marta Combariza (Colombia)

Es maestra en Bellas Artes con especialización en Pintura, magíster en Artes Plásticas y Visuales y docente de la Universidad Nacional de Colombia, la Universidad de los Andes y la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Ha desempeñado diferentes cargos en la Universidad Nacional: directora del Museo de Arte, del área curricular y de la Escuela de Artes Plásticas, y coordinadora de la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, entre otros. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas tanto dentro como fuera del país, representando a Colombia en diferentes eventos, concursos, exposiciones y bienales; entre estas últimas están la IV Bienal de La Habana en 1991, la VIII Bienal Iberoamericana de Arte en Ciudad de México en 1992, la V Bienal Internacional de Pintura en Cuenca en 1996, la II Bienal Internacional de Lima y la XI Bienal Monterrey FEMSA en Puebla en 2010.

Leonardo Donado (Colombia)

Es pianista y compositor, licenciado en Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico y magíster interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia. Ha realizado diversos cursos de perfeccionamiento entre los cuales se destacan Piano Jazz en el Berklee College of Music en Valencia (España) e

Interpretación Pianística y Composición Musical en el Mozarteum University en Salzburgo. Se encuentra adscrito al Grupo Uninorte de Investigación Musical–Departamento de Música–Universidad del Norte.

Natalia Espinel (Colombia)

Es artista visual con énfasis en Expresión Plástica de la Pontificia Universidad Javeriana. Como becaria Fulbright realizó un MFA con énfasis en Prácticas Integradas en el Pratt Institute de Nueva York, en donde paralelamente cursó un año de la maestría en Dance/Movement Therapy. Trabaja en la intersección entre prácticas somáticas, improvisación en movimiento, *performance*, artes visuales y transdisciplinares. Ha expuesto sus proyectos en lugares como el Centro de Memoria Paz y Reconciliación de Bogotá, el terminal de transportes de Bogotá y los campos de refugiados del Sahara Occidental en el marco del Festival de Arte y Derechos Humanos del Sahara Occidental, ARTifariti. Actualmente trabaja como docente de Dibujo de Espacio y Prácticas de Espacio y Lugar en la Pontificia Universidad Javeriana y como asesora de tesis en la maestría de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia.

Nadina Marquisio (Argentina)

Es cineasta y artista transdisciplinar. Desde hace más de diez años trabaja en cine documental y experimental, video instalación e instalaciones sonoras. Es fundadora del colectivo cinematográfico Gallito Films. En 2018 ganó el primer Premio en Instalación y Medios Alternativos del Salón Nacional de Artes Visuales de Argentina.

Laura Martínez Duque (Colombia)

Es directora de cine egresada de la Universidad del Cine de Buenos Aires, diplomada en Documental de Creación y magíster en Periodismo de la Universidad del Rosario y Publicaciones Semana.

Delcy Morelos (Colombia)

Estudió Artes Plásticas en la Escuela de Bellas Artes de Cartagena y en la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Expone individualmente desde 1990. Ha obtenido distinciones como el primer premio en el Salón de Arte Joven de la Universidad Jorge Tadeo Lozano en Cartagena y el primer premio en el Salón de Arte Joven de Bogotá en 1994. Cuenta con numerosas exhibiciones individuales en diferentes espacios como la Galería Santa Fe del Planetario Distrital en Bogotá donde presentó “De lo que soy” en 1995, la Academia Superior de Artes de Bogotá donde expuso “Color que soy” en 1999, el Museo de Arte Moderno de Barranquilla donde expuso “Obstáculos” en 2005, la Golden Thread Gallery dentro del Flax Arts Studios Residence Program en Belfast (Irlanda del Norte) donde expuso “2006–2077” en 2006, la Galería Alonso Garcés en Bogotá donde expuso “La doble negación” en 2008 y posteriormente, “Agua salada organizada” en 2015, NC–arte, donde presentó “Enie” en 2018. También ha realizado exposiciones colectivas en la VI Bial de La Habana en 1996, Es2002 Tijuana, la II Bial Internacional en el Centro Cultural Tijuana (Cecut) en 2002, Mde07 espacios de hospitalidad en Medellín en 2007, la 7ª Bial do Mercosul: grito e escuta en Porto Alegre en 2009 y la XI Bial de Monterrey en 2014, entre otros.

Oscar Moreno Escárraga (Colombia)

Es maestro en Artes Plásticas y magíster en Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Colombia, y candidato a doctor en Estudios Sociales de la Universidad Externado de Colombia. Sus propuestas artísticas abordan las relaciones entre el cuerpo, la poética y la vida cotidiana, y acogen otras prácticas disciplinares y culturales que vinculan lo autobiográfico, la memoria colectiva y la representación cultural. Ha participado en exposiciones artísticas a nivel nacional e internacional y recibido premios y reconocimientos. Actualmente es profesor de tiempo completo en la Escuela de Artes de la Universidad Jorge Tadeo

Lozano en la que coordina el Observatorio de Poéticas Sociales.

Manuel Parra–Manu Mojito (Colombia)

Es artista visual con énfasis plástico de la Pontificia Universidad Javeriana. Dentro del campo de las artes ha tenido una larga trayectoria, ha participado en exhibiciones en España, Berlín, Brasil, México y Nueva York. Manu Mojito se ha consolidado como un artista interesado en los estudios de género. En sus proyectos propone una mirada hacia el mundo *queer* desde el arte y el activismo, reivindicando y visibilizando a la población LGBTI. Sus obras se desarrollan en el medio fotográfico, en *performances* y en eventos que permiten la participación de diversos agentes pertenecientes a la comunidad trans.

Juan Orrantía (Colombia, reside en Sudáfrica)

Es fotógrafo y antropólogo. Su práctica utiliza la ambigüedad del medio fotográfico a través de estrategias como el color, las intervenciones y apropiaciones. Ha recibido la Smithsonian Artist Fellowship–Museum of African Art, Tierney Fellowship for Photography y ha expuesto su trabajo en el Centro de la Imagen en México, Rencontres de Bamako, Khoj–New Delhi y New York Photo Festival, entre otros. Su trabajo ha sido reseñado en *Yet–Magazine*, *Hive* (Guild Gallery Mumbai), *Bex–Magazine*, *Iconos*, *Sensate*, *Fototazo*, *Fotomeraki*, *Warscapes*, *Foto8* y *SBH magazine*.

Ángela Robles Laguna, Alias Angelita (Colombia)

Es maestra en Artes Visuales y magíster en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Javeriana. Ha hecho énfasis en Estudios Visuales, Estudios de Género, Sexualidad y Cuerpo y Geografías Feministas. Se ha desenvuelto en terrenos como los de la investigación social, las pedagogías comunitarias, la planeación de proyectos y el ámbito editorial. Sus intereses abarcan las prácticas artísticas, colaborativas y de producción del espacio, así como otros modos de crear conocimiento ético y social útil.

Juanita Monsalve (Colombia)

Es comunicadora social, periodista y maestra en Artes Visuales. Se graduó como magíster en Historia de la Pontificia Universidad Javeriana. Su campo de investigación se centra en los parques y monumentos públicos de Bogotá, en especial en el Parque Nacional Enrique Olaya Herrera y la escultura *La Rebeca*, en la que comprobó un error histórico de adjudicación. Actualmente es periodista cultural en un medio de televisión pública.

Mónica Torregrosa Gallo (Colombia)

Es artista e investigadora. La conversación como práctica artística, las territorialidades de las comunidades y aterrizar problemas del mundo audiovisual a cuestiones cotidianas son algunos de sus intereses. Desde el 2013 trabaja de manera independiente haciendo registros audiovisuales de proyectos relativos al campo del arte como *performances*, diferentes apuestas *in situ* y procesos de investigación, entre otros. En el 2018 fue fotógrafa oficial de los 16 Salones Regionales de Artistas del Ministerio de Cultura 16SRA. Actualmente trabaja en el Programa Infantil y Juvenil y en el proyecto Encuentros Para La Paz de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana.

Andrés David Montenegro (Colombia, reside en Estados Unidos)

Es profesor asistente de Historia del Arte en el Departamento de Arte e Historia del Arte de Bridgewater State University en Massachusetts. Completó su doctorado en la Escuela de Filosofía e Historia del Arte de la Universidad de Essex en Inglaterra. Sus textos han sido publicados por revistas especializadas como *Third Text*, *World Art* y *H–Art: Revista de Historia y Teoría y Crítica de Arte*.

Jorge Zentgraf (Colombia, reside en España)

Estudió Arte en la Universidad de los Andes, donde se especializó en Nuevos Medios y creó y dirigió el Centro Wiedemann de Cultura Contemporánea.

Ha sido profesor de Arte en la Universidad Jorge Tadeo Lozano y la Universidad Nacional de Colombia, donde dirigió tres ediciones de Fotosemana Bienal de Fotografía. Se especializó en Gestión Cultural en la Universidad del Rosario y la Universidad de Barcelona; es miembro activo de la Fundación Arتهoy, donde colabora con *Fuel Magazine* y *Videopolis*, y de Photopolis. Es investigador de ABAC (estética de la propuesta, índices de gentrificación urbana) y socio de AlgoBueno Studio S.L. Barcelona. Actualmente es director del máster en Investigación de Elisava UPF en Barcelona y desarrolla una investigación de doctorado en Estudios Culturales en la Universidad de Lisboa.

Clara Eugenia Unigarro Tarazona (Colombia)

Es comunicadora social con énfasis en Producción Editorial y Multimedia y artista visual con énfasis en Expresión Plástica de la Pontificia Universidad Javeriana. Participó en el XVI Salón Regional de Artistas Zona Centro en 2018, al igual que en exposiciones colectivas como “Cotidiano: Poesía en los objetos” de Carta Abierta Galería y en proyectos como el taller Humano/No Humano, del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Paralelo a esto, participa activamente y lidera proyectos de investigación fundamentados en los estudios culturales y visuales, especialmente desde la sociedad contemporánea en red, la virtualidad, la comunicación, el juego y lo *queer*.

Elizabeth Lozano (Colombia, reside en Estados Unidos)

Es comunicadora social de la Universidad del Valle con estudios de maestría y doctorado en Crítica Retórica y Filosofía de la Comunicación realizados

en Ohio University. Fue profesora titular de la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle de 1996 a 1999 y actualmente se desempeña como directora de los programas de Estudios de la Comunicación y de Defensoría y Cambio Social de Loyola University en Chicago. En esta universidad ha ganado siete premios por su labor educativa o de servicio. Su área de experticia son los estudios culturales y sus contribuciones para libros, revistas especializadas, encuentros y congresos se centran en problemas relacionados con la representación mediática, la construcción de subjetividad y la resistencia simbólica en contextos multiculturales. Su libro *Hispanic Tele-Visions in the United States: Eleven Essays on Television, Discourse, and the Construction of Cultural Identity* fue publicado por Hampton Press en 2014.

Manuel Zúñiga (Colombia)

Es artista investigador, curador, docente universitario, maestro en Artes Plásticas de la Universidad del Atlántico, magíster en Desarrollo y Cultura de la Universidad Tecnológica de Bolívar, especialista en Administración Ambiental de Zonas Costeras de la Universidad Jorge Tadeo Lozano seccional del Caribe, doctor en Pensamiento Complejo de la Multiversidad Mundo Real Edgar Morin en Ciudad de México, investigador junior y par evaluador de Colciencias, coordinador de Humanidades e Idiomas de 2012 a 2015, coordinador de investigaciones de 2015 a 2018 de la Universidad Jorge Tadeo Lozano seccional del Caribe, director del Museo de Arte y Medio Ambiente (Mumar) de Cartagena de Indias de 2012 a 2017, y actualmente director de la Casa Museo Rafael Núñez en Cartagena de Indias.

editorial

Ana María Lozano Rocha

El llamado *giro afectivo* aparece hace una década larga, en diferentes escenarios reflexivos, bajo la forma de una propuesta fundamentalmente transdisciplinar, en muchos casos, activista, que permite formular nuevas entradas al entendimiento de lo social, lo económico y lo político. Acento central se colocará en el cuerpo y su capacidad de “afectarse y de ser afectado”, idea planteada por Baruch Spinoza y que se hará presente en muchas y muchos de los pensadores del giro. De las provocaciones dejadas por Spinoza, se desprenden nociones que, en buena medida, abandonan la tradición del yo metafísico cartesiano, para dar paso a una alternativa no yoica en el marco de la cual, por encima de hablar de sujeto y de individualidad, se reflexiona en torno a encuentros, cruces y articulaciones entre cuerpos y colectividades. Y ciertamente esta capacidad comienza por el reconocimiento del cuerpo como un actor fundamental en la producción de otras instancias desde las cuales construir mundo y mundos. En un momento histórico que ve remontarse, en diversas geografías, gestiones de ultraderecha, intervencionismo político y violencia económica y ambiental, convive, nerviosamente y en tensión, la urgencia de gestos micropolíticos (Guattari-Rolnik, 2004), de subjetividades que se asocian, que producen desvíos y emergencias, planteando alternativas al régimen capitalístico colonial¹ actual.

La revista *Errata* # 19, reconociendo los aportes del giro afectivo a la teoría crítica actual, ha invitado a un grupo de pensadores, ensayistas y plásticos, a articular reflexiones, experiencias y prácticas relativas a las nociones de afecto, afección y afectividad. Han sido invitados, como editora internacional, Suely Rolnik y, como editores nacionales, Heidi y Rolf Abderhalden.

Suely Rolnik propone, para este número de *Errata* # 19, un texto extenso y complejo, rico en pistas para entender, desde un punto de vista crítico y novedoso, el modo en que se establece la relación entre el capital y la fuerza vital de cada persona en el actual régimen. Ante un estado de cosas que coopta el deseo en su origen mismo, Rolnik plantea una puesta en práctica de acciones, desde lo macro y lo micropolítico, que le posibiliten a los sujetos resistirse a los procesos de subjetivación. En el centro de su apuesta está instalado el arte como lugar que permite la construcción de distintos puntos de fuga. Rolnik alude a una obra de los años sesenta de la artista brasileña Lygia Clark, denominada *Caminhando*, que pone en el centro al cuerpo y al acontecimiento mismo que significa su realización. Esta pieza le sirve como metáfora de procesos alternativos al régimen, desde los cuales interroga al sistema.

1 La noción de lo *capitalístico* proviene de Félix Guattari. Luego, esta noción será retomada por Gilles Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*. También la emplea Suely Rolnik en sus diversos textos. El sentido del término capitalístico hace referencia a la capacidad de dicho sistema de cooptar las subjetividades desde su mismo deseo, de tal manera que los sujetos terminan deseando lo que el capital quiere.

El aporte de Heidi y Rolf Abderhalden a este número está constituido por una apuesta que sobrepasa el formato del *ensayo*, tan propio del mundo de la Academia, y nos sitúa frente a un artefacto simbólico, en el cual imágenes, relatos, citas, tipografía, vacíos y tachaduras significan, afectan y se conectan expresivamente con el lector/observador. Pareciera, por otra parte, intención de los dos autores, desdoblar sencillos acontecimientos para reencontrar las diferentes capas desde las cuales se puede hallar el significado de los mismos. Un convicto que guarda un recorte de periódico, un autor que ha oído que una pieza suya ha sido montada en una obra dramática singular y la sala de un museo llena de oro aparecen como girones de sentido que, de repente, se ajustan, se articulan para luego seguir fluyendo embebidos de otras formas. El punto de partida del ensayo de los hermanos Abderhalden es una provocación hecha por Suely Rolnik, quien vislumbra las formas de creación de Mapa Teatro como la creación a partir de un afecto, frase que da nombre al ensayo².

El autor invitado en este volumen es Brian Massumi, filósofo procesual, activista y pensador canadiense, quien, desde varios de sus textos y libros, ha hecho aportes fundamentales para el planteamiento de lo que se denomina el *giro afectivo*. En el texto, Arno Boehler lo entrevista, permitiendo que, en el curso de la conversación, las ideas se manifiesten fluidamente. En el decurso de la entrevista, Massumi reconoce la importancia que en su pensamiento tienen la herencia intelectual de Gilles Deleuze, así como la reactivación de la filosofía de Spinoza. Para Massumi es útil pensar el giro en cuanto permite revisar críticamente las posibilidades de intervención en el mundo. Allí la posibilidad de afectar se entiende como la disponibilidad de estar abierto, de articularse, de modificarse hacia otras posibilidades del ser.

En la *Errata # 19*, el *Dossier* abre con un conmovedor texto–obra de Delcy Morelos denominado *Apuntes sobre lo fangoso*. Este recoge recuerdos de una casa, de una atmósfera y de un lugar, donde hacen presencia el tabaco, la memoria y la sangre. Es un texto que tiene clima, que huele y tiene texturas; que habla desde la experiencia recibida por un cuerpo. El texto se desgarrar en preguntas sobre las posibilidades de llegar al otro, de tocar al otro desde la obra artística.

El proyecto *Memoria de una línea*, de Marta Combariza, reconstruye paso a paso el desarrollo de un proyecto plástico, denominado *Entre*, que tuvo su inicio en 2001. La obra reflexiona en torno a un cuerpo ausente, reconocido, rememorado desde la materia–línea, la materia–ropa, la materia–ausencia. Las etapas comprometidas en este proyecto incluyen diversos microrrituales en los que un cuerpo, devenido ovillo, se arma y desarma para luego rearmarse en un circuito en el que el tejido conforma la gramática fundamental. *Entre* está irremediabilmente constituido

2 La frase la emplean Heidi y Rolf Abderhalden en su texto para aludir a la definición que hace Suely Rolnik de la forma como opera Mapa Teatro.

por un proceso, por un operar, por una transformación constante de la materia. Repara poco en el requerimiento institucional del campo del arte que pide la formalización consoladora de la materia en una *obra*. Por el contrario, *Entre*, se resiste a la forma, insiste en el cambio y apunta a la espacialización de los actos que tienden a multiplicarse, a constituir en su cierre el inicio de otro acto.

En su texto, María José Arjona revisa su obra *Espíritu*, procurando que la experiencia no quede minada por la fuerza impositiva de la lógica discursiva. Arjona describe la *performance* paso a paso, gesto a gesto, mientras desarrolla cuidadosamente intuiciones generadas por los microacontecimientos que allí tienen emergencia. En *Espíritu*, en el encuentro entre el cuerpo de la artista, engegueda temporalmente, y los cuerpos de otros, presentes en el espacio del acontecimiento performático, se revelan formas posibles de afección, de conexión y de comunicación. El acontecimiento singular que va surgiendo durante la *performance* tiene que ver con una revitalización no conocida del tiempo, con una activación del gesto y de los sentidos. En el desarrollo de la pieza, Arjona pone a andar coreografías sociales, experiencias que potencialmente redefinen las fronteras entre lo que denominamos cuerpo y la experiencia del encuentro con el espacio y el territorio corporal y simbólico del otro.

Manu Mojito narra, en *La maldición del travesti*, fragmentos de su vida en los que se cruzó con varias personas trans que fragilizaron su *ethos* católico. Así, a lo largo del texto, vemos a Manu Mojito cuestionar sus principios, cosmovisiones y fobias, mientras diversas personas, que han sido significativas en los últimos 10 años de su vida, confrontan, modifican e intervienen su perspectiva de mundo, cambiando sus nociones de cuerpo, género, moral, ética, compromiso, afecto y comunidad. El texto, por otra parte, constituye también una invitación al lector a revisar críticamente sus propias fobias.

En su escrito, *El nido de los pájaros: archivos y poéticas de un laberinto*, el artista Oscar Moreno aborda el tema del desplazamiento forzado, relatando de qué forma su trabajo como docente lo puso en relación con una población de niñas y niños víctimas de dicho fenómeno. Este encuentro abrió una ruta de exploración en su labor artística, que lo llevó a redescubrir su historia familiar, también marcada por la presencia del conflicto armado en Colombia. A partir de esto decidió desarrollar, con diferentes comunidades afectadas, ejercicios de micropolítica, de construcción de memoria transgeneracional y de recreación de imaginarios, donde se manifesten afecciones, conocimientos e intuiciones elaboradas por estas comunidades ante las circunstancias adversas que han tenido que afrontar.

El escrito de Laura Martínez Duque y Nadina Marquisio, *Pero, el viaje, ¿son las imágenes del viaje?*, le presenta al lector algunas de las transformaciones que sufrieron estas dos cineastas durante sus primeras experiencias de ejercicio

profesional hasta la realización de su primera película documental, *Juntas*. Lo más importante en dicho proceso es el abandono del afán por proclamar la propia genialidad, en procura más bien de encontrar las historias correctas: aquellas que no corresponden a ninguna etiqueta, a ninguna expectativa predeterminada, por lo cual generan afecciones más complejas en el espectador, quien, al conectarse con ellas, puede recordar o descubrir hacia dónde apuntan su amor y su deseo, y dónde está su *tierra soñada*.

En su escrito *Gesto. Punto ciego: Oscilaciones*, Leonardo Donado nos confronta con un ejercicio de deconstrucción de la vivencia de la música, a través de la alteración del acto interpretativo y de los componentes que en él intervienen. Los instrumentos, segmentados e interrumpidos, adquieren una significación diferente a la usual, pero no menos poderosa: se convierten en mecanismos y organicidades que, al estar fuera de lugar, transforman el gesto del individuo que los acciona y el de quien observa dicho accionar, con esos nuevos sonidos y silencios llenos de resonancias inquietantes.

Natalia Espinel en su texto, *Moverse hacia el otro*, nos habla de las diversas maneras en que ha explorado una intuición fundamental que anima cada uno de sus proyectos: la construcción del propio ser, de las propias subjetividades, a través de distintas dimensiones corporales (la piel y la respiración, por ejemplo) que permiten y potencian la posibilidad de generar tejido, de establecer relaciones colectivas con los otros, donde las fronteras yoicas se disuelven. El colectivo se vive, entonces, como una prolongación del propio ser, lo que genera una interdependencia donde cada individuo cuida y es cuidado, y donde nuestras subjetividades, al no estar aisladas, resultan fortalecidas y enriquecidas.

En esta ocasión, la Entrevista es una conversación entre el artista Juan Orrantía y el curador y gestor cultural John Fleetwood alrededor de la obra de la fotógrafa y activista sudafricana Zanele Muholi. En el marco de dicha conversación, Fleetwood señala de qué manera Muholi traza, desde su obra fotográfica, una valiente contestación a las políticas de representación del cuerpo presentes en la Sudáfrica *posapartheid*. Con ello hace referencia a la forma como en Sudáfrica, en medio de los complejos procesos de cambio que se empezaron a generar ante el desmonte del régimen segregacionista y racista, surgieron discursos de retorno a lo tradicional teñidos de claros tintes nacionalistas, esencialistas y raciales. Parte de estos imaginarios los constituyeron conceptos homofóbicos y heteronormativos que entendían como no *africanas* y, por consiguiente, antinacionalistas, a las manifestaciones de deseo homosexuales. Muholi ha venido respondiendo a estas violencias de la representación de los cuerpos y del deseo con series fotográficas en las que los cuerpos señalan otras formas de articulación, otras expresividades y otras maneras de construir lazos sociales, políticos y afectivos.

La sección A:dentro se ocupa de dos exhibiciones. La primera de ellas, el 16SRA. Este es revisado por Mónica Torregrosa Gallo, fotógrafa y videógrafa oficial de los salones regionales y una de las pocas personas que logró conocer de cerca los procesos, las peripecias, las dificultades y los hallazgos de todos y cada uno de los salones regionales. Torregrosa señala, como una particularidad común en esta edición de los regionales, el énfasis en las prácticas comunales y descentradas. Imbricada en su narración, se encuentra la pregunta sobre qué se entiende por región en un país marcadamente centralista y capitalocéntrico.

Juanita Monsalve, periodista, artista e historiadora, reflexiona en torno a la segunda exposición denominada “El arte de la desobediencia”, la cual durante la segunda mitad de 2018 fue exhibida en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Esta muestra estaba constituida por piezas elaboradas entre 1965 y 1984, en su gran mayoría pertenecientes a la colección privada del museo, y señalaba un momento histórico que podría entenderse como transicional, ubicado entre las gramáticas establecidas del arte moderno y las emergentes del arte contemporáneo en Colombia. Monsalve desarrolla un argumento crítico a propósito de los discursos curatoriales, relativos a la particular posición de la institución museística ante el campo del arte.

La sección A:fuera revisa la muestra “Prosthetic Realities: Fake Truths and True Lies in Colombian Contemporary Art” (“Realidades prostéticas: falsas verdades y mentiras verdaderas en el arte contemporáneo colombiano”) que se realizó en el Centro para los Estudios Latinoamericanos David Rockefeller en la Universidad de Harvard en Cambridge, entre el 9 de septiembre de 2015 y el 23 de abril de 2016. En dicha muestra se explora la *paraficción*: situaciones ficticias presentadas al público como verdaderas; prótesis de la realidad en tanto que provocan vivencias reales amparadas en su pretendida autenticidad.

La segunda exposición, “La luz negra”, realizada en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona entre el 16 de mayo y el 21 de octubre de 2018, es revisada por Jorge Zentgraf. Dicha exposición parte de las construcciones de la sociedad contemporánea que organizan y aprisionan el tiempo y ante las cuales la vorágine de información actual parece ofrecer nuevas opciones de existencia. El título de la muestra alude a un concepto sufí que identifica el color negro, que se ve al cerrar los ojos, con un momento de éxtasis y conexión con Dios tras el cual hay una transformación profunda en el individuo que lo experimenta.

La sección Publicados trae a cuento tres libros. Clara Eugenia Unigarro Tarazona reseña *La política cultural de las emociones*, de Sara Ahmed, donde dicha autora plantea las emociones no solo como elementos estructurantes del existir humano y la subjetividad de los individuos, sino también como factores relevantes en la articulación de las sociedades contemporáneas, por cuanto inciden en los cuerpos

individuales que las componen. No obstante, también sostiene Ahmed una dinámica en sentido inverso, donde el conjunto social privilegia determinados modos de sentir y de existir en una economía político-afectiva que obedece a los intereses de los grupos sociales dominantes.

Elizabeth Lozano lleva a cabo una reflexión en torno al texto *Shame and the Aging Woman* de J. Brooks Bouson publicado en 2016. Lozano comenta cómo, en el marco del giro afectivo, muchos han sido los asuntos que han ingresado en el repertorio de lo pensable y de lo discutible, asuntos que anteriormente ocupaban el estatuto de lo culturalmente invisible o dado como inexistente. En este escenario, la autora norteamericana J. Brooks Bouson realiza un trabajo minucioso de crítica literaria en el marco del cual revisa un grupo de textos de autoras feministas contemporáneas que reflexionan sobre el etarismo y la fobia a la vejez. Desde la antología de Brooks Bouson, se expresan voces que ponen en evidencia una sociedad patriarcal que construye cuerpos normalizados y cuerpos anormales, cuerpos deseables y cuerpos rechazables, que establece, desde diferentes regímenes de control, por ejemplo, la estigmatización del cuerpo que envejece.

Manuel Zúñiga comenta el libro *La dimensión sensorial de la cultura. Diez contribuciones al estudio de los sentidos en México*. La compilación le presenta al lector un espectro diverso de estudios que logran convertir a los datos del mundo sensible o sensorial en herramientas para la producción de conocimiento en los ámbitos de las ciencias sociales y las humanidades. Así mismo, dichos estudios abordan distintas experiencias sensoriales en diferentes contextos, reconstruyendo, develando e indagando los significados culturales y las relaciones que a tales vivencias se les han atribuido. En unos casos se evidencian experiencias muy diferentes a las del sujeto inscrito en el mundo occidental contemporáneo y, en otros, se manifiestan las sorprendentes y paradójicas codificaciones a través de las cuales nosotros, sujetos de ese mundo occidental contemporáneo, vivimos y experimentamos nuestra sensorialidad.

En esta ocasión, la revista *Errata* # 19 invita a llevar a cabo el Inserto a la artista y estudiosa cultural Ángela Patricia Robles Laguna, Alias Angelita, quien, con el apoyo de Santiago López Carmona, lleva a cabo una carta lésbica de Bogotá. El objeto —cartografía— *femzine* funda su reflexión en la tesis de maestría de Robles Laguna, en la que la investigadora explora las prácticas de producción del espacio de las mujeres lesbianas de Bogotá, tomando como eje, por otra parte, su experiencia vital.

Referencias

- Blackman, L. y Cromby, J. (2007). Affect and Feeling. *International Journal of Critical Psychology* (21), pp. 5–22.
- Brown, S. y Stenner, P. (2001). Being Affected: Spinoza and the Psychology of Emotion. *International Journal of Group Tentions*, 30(1), 81–105.
- Deleuze, G. (2008). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2005). *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Lara, A. y Giazú, E. (2013). El giro afectivo. *Athenea Digital*, pp. 101–119.
- Ticinetto Clough, P. y Halley, J. (2007). *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press.

editores invitados

A LA ESCUCHA DE LOS AFECTOS: NOTAS PARA COMBATIR EL INCONSCIENTE COLONIAL- CAPITALÍSTICO¹

Suely Rolnik

1 Traducción al español de Damian Kraus.

Nos dirigimos a los inconscientes que protestan. Buscamos aliados. Necesitamos aliados. Tenemos la impresión de que nuestros aliados están ya por ahí, que se nos han adelantado, que hay mucha gente que está harta, que piensan, sienten y trabajan en una dirección análoga a la nuestra: no se trata de una moda, sino de algo más profundo, una especie de época más profunda y en la que se llevan a cabo investigaciones convergentes en dominios muy diferentes.

Conversaciones

Gilles Deleuze y Félix Guattari

Una atmósfera siniestra envuelve el planeta. El aire del ambiente, saturado de las partículas tóxicas del régimen colonial-capitalístico, nos sofoca.

Con sucesivas transmutaciones, este régimen viene perdurando y sofisticándose desde finales del siglo XV, época de su fundación. Su versión contemporánea —financiarizada, neoliberal y globalitaria— empieza a formarse en el paso del siglo XIX al siglo XX y se intensifica luego de la Primera Guerra Mundial, cuando se internacionalizan los capitales. Pero, a mediados de la década de los setenta, llega a su poder pleno, al afirmarse contundentemente —y no por casualidad— luego de los movimientos micropolíticos que sacudieron el planeta durante las décadas de los sesenta y setenta. Durante ese periodo —mediados de la década de los setenta— se concretan los primeros pasos de un trabajo de desciframiento del actual rumbo de este régimen en su compleja naturaleza, es decir, de los principios que lo rigen y de los factores que engendran las condiciones para su consolidación.

Sin embargo, tal como suele suceder en los momentos de transición radical, fundamentalmente, a partir de mediados de la década de los noventa —cuando se empiezan a hacer sentir con mayor claridad sus efectos nefastos sobre la vida cotidiana—, este desciframiento se expande y se densifica, para dar lugar a un debate colectivo que viene desplegándose desde entonces. Dicho debate adquiere su impulso en la experiencia de los movimientos sociales que emergen en el transcurso de la década anterior como una reacción a la toma del poder mundial por parte del actual régimen. Dichos movimientos han venido irrumpiendo en los cielos del capitalismo globalizador cada vez que se forman nubes tóxicas debido a la densificación de la atmósfera en alguna de sus regiones, cuando su perversión supera el límite de lo tolerable. La intensidad de la irrupción de estos movimientos —equiparable a la de la violencia del régimen que los desencadena— tiende entonces a provocar una desestabilización temporal de su tiránica omnipotencia. Y, con la misma velocidad que surgen, desaparecen para resurgir enseguida de otro modo y en otros lugares, movilizadas por nuevos acontecimientos que nos instalan en lo intolerable, lo cual evidentemente los lleva a producir otras cartografías, otros sentidos, distintos a los que los preceden. Esta serie de movimientos se

extiende hasta comienzos de la década que se inicia en el año 2000², cuando se interrumpe, para volver a reaparecer luego de la crisis de 2008³. La nueva serie de movimientos, que se encuentra actualmente aún en curso, emerge en diferentes puntos del planeta, sobre todo a partir del comienzo de la segunda década de este siglo, y precede la escritura de este ensayo.

En el contexto de estos movimientos y del debate a ellos asociado se inserta el presente ensayo. Su punto de partida es uno de los temas en pauta en esta construcción colectiva: el modo de relación que existe entre el capital y la fuerza vital, propio del régimen en su actual versión y totalmente distinto de su modo fordista. En esta nueva versión se concreta una ampliación de la fuente de fuerza vital de la cual se alimenta el capitalismo, más allá de su expresión como fuerza de trabajo, que opera una metamorfosis radical de la propia noción de trabajo,

2 Podemos clasificar a los movimientos que hicieron eclosión en diversas partes del mundo en el transcurso de la década de los ochenta y hasta comienzos de la década que empieza en el año 2000 en tres tipos. El primero se caracteriza por actuar más específicamente en la esfera micropolítica: un ejemplo es el movimiento punk —que empezó en Estados Unidos a mediados de la década de los setenta y en Brasil a finales de aquella década y se extendió a lo largo de la década de los ochenta— que se contraponía al optimismo pacifista y romántico del movimiento *hippie*. En Brasil, durante ese mismo periodo, cobraron fuerza movimientos que se encuadran en el segundo tipo, que se caracteriza por actuar simultánea e indisolublemente en las esferas micro y macropolítica. Entre ellos están el movimiento feminista y el movimiento negro que, si bien nacieron a finales del siglo XIX y han experimentado altibajos desde entonces, cobraron un nuevo aliento en aquella década. Otro ejemplo es el movimiento LGBTQI que en Brasil se organizó a finales de la década de los setenta y se expandió cada vez más desde la de los ochenta. En esta misma posición, podemos encontrar en Brasil las manifestaciones, que datan de comienzos de la década de los noventa, de los denominados *caras pintadas* (1992), grupos compuestos sobre todo por jóvenes que, reunidos a favor de un juicio político a Collor de Mello, actuaban también en la esfera micropolítica, aspecto que resurgirá más contundentemente en las manifestaciones masivas de 2013. Un ejemplo internacional de este segundo tipo de movimientos lo constituyen las manifestaciones del May Day que se propagaron por el mundo en el 2001. El tercer tipo de movimiento se caracteriza por operar más específicamente en la esfera macropolítica: en Brasil, encontramos el movimiento por las Diretas Já (Elecciones Directas Ya) (1983–1984) y el surgimiento del Partido de los Trabajadores que, en el momento de su fundación, funcionó como un catalizador de movimientos macro y micropolíticos y luego se redujo a la esfera macro; estos movimientos datan de comienzos de la década de los ochenta. También, a finales de esta década, surgieron ciertos movimientos sociales como el de los Sin Tierra (MST) y aquellos que se organizaron o se fortalecieron alrededor de la Asamblea Nacional Constituyente (1987), como el movimiento indígena. Un efecto significativo de estos movimientos fue la llegada de gobernantes de izquierda a la presidencia de algunos países del continente sudamericano que se concretó al comienzo de la década del año 2000, luego de un periodo de reconstitución de la democracia que acabó con los gobiernos dictatoriales en esos contextos.

3 Entre los movimientos que hacen eclosión por el mundo desde el 2010 y que unen la macro y micropolítica en su actuación están la Primavera Árabe (2010), Occupy (2011), el Movimiento 15-M o Movimiento de los Indignados (2011) y los movimientos de 2013 en Brasil.

que, a su vez, viene acompañada de una paulatina dilución de la forma del Estado democrático de derecho, de la cual dependían las leyes laborales propias del régimen en su versión anterior⁴.

El abuso de la vida

Si bien la base de la economía capitalista consiste en la explotación de la fuerza de trabajo y de la cooperación inherente a la producción para extraer plusvalía de ellas, dicha operación —a la que podemos denominar *proxenetización* o *cafisheo*⁵ para asignarle un nombre que exprese con más precisión la frecuencia vibratoria de sus efectos en nuestros cuerpos— fue cambiando de figura con las transfiguraciones del régimen en el transcurso de los cinco siglos que nos separan de su origen. En su nueva versión es de la propia vida que el capital se apropia, más precisamente, de su potencia de creación y transformación en su nacer —es decir, en su esencia germinal— y de la cooperación de la cual dicha potencia depende para efectuarse en su singularidad. La fuerza vital de creación y de cooperación es así canalizada por el régimen para construir un mundo acorde con sus designios. En otras palabras, en su nueva versión, es la propia pulsión de creación individual y colectiva de nuevas formas de existencia y sus funciones, sus códigos y sus representaciones lo que el capital explora, haciendo de ella su motor. Por eso la fuente de la cual el régimen extrae su fuerza deja de ser exclusivamente económica para ser también intrínseca e indisociablemente cultural y subjetiva —por no decir ontológica—, lo cual la dota de un poder perverso más amplio, más sutil y más difícil de combatir.

Frente a este cuadro, se hace evidente que no basta solo con actuar en la esfera macropolítica en donde actúan tradicionalmente las izquierdas, sobre todo las institucionales. Esto explicaría incluso su impotencia ante los rumbos actuales del régimen colonial-capitalístico. De acuerdo con la visión introducida por autores

4 A este respecto, véase la obra de Toni Negri y Michael Hardt, especialmente la trilogía compuesta por *Imperio*, *Multitud: guerra y democracia en la era del Imperio* y *Commonwealth*. Las ideas específicas de estos autores, con las cuales dialogo aquí, constituyen despliegues de la obra conjunta de Gilles Deleuze y Félix Guattari concerniente a la relación entre el capital y el trabajo. Véase fundamentalmente: *El Anti-Edipo* y *Mil mesetas*, obras publicadas originalmente en 1972 y 1980, respectivamente.

5 Cafishear es un neologismo basado en el verbo *cafetinar* en portugués, que designa la acción del *cafetão*, cuya traducción varía en los países hispanohablantes: proxeneta, alcahuete, cafisho, caphiche, chulo, fiolo, padrote, rufián, cabrón, maipiolo, caphiolo, celestina, chichifo y macarra, entre otros. Ninguno de los términos anteriores es usado en todos los países. No existe el uso verbal de este término en español como sí existe en portugués; además, su uso en portugués es bastante común, incluso en el sentido figurado, lo que tampoco es el caso en español. Siendo un concepto central del pensamiento de la autora y para que sea lo más claro posible, optamos por variar las opciones de traducción del término a lo largo del texto entre neologismos derivados de proxeneta y cafisho, buscando el que se acerque más al sentido en la frase en donde se inserta y sea más armonioso con su sonoridad.

que pensaron la nueva relación entre el capital y el trabajo, enfocándose en la apropiación de la potencia de creación por el capital —especialmente Toni Negri y Michael Hardt⁶, quienes denominaron al nuevo pliegue del régimen *capitalismo cognitivo*—, la resistencia actualmente pasaría por un esfuerzo de reapropiación colectiva de esa potencia para construir con ella aquello a lo que tales autores designan como *lo común*⁷. En diálogo con estos autores, podemos definir a lo común como el campo inmanente de la pulsión vital de un cuerpo social cuando este la toma en sus manos y la direcciona hacia la creación de modos de existencia para aquello que pide paso. Según Hardt y Negri, de esta construcción de lo común resultan cambios en las formas de la realidad. Su argumento indica que, si en el capitalismo industrial las formas de la fuerza de trabajo y su cooperación —en este caso organizadas como producción en cadena— estaban predefinidas por el capital, en el modo de expropiación de esta fuerza, propio de la nueva versión del régimen, sus formas no están predeterminadas, pues es de la propia potencia de su construcción que se constituye el capital fijo. Esto abriría una posibilidad de autonomía en la orientación del destino de la fuerza vital, sin embargo, dicha fuerza es desviada a favor de la producción de escenarios destinados a la acumulación de capital.

También, según estos autores y partiendo del principio de que la potencia vital le pertenece a quien trabaja, es precisamente la experiencia de su relativa autonomía la que genera las condiciones favorables para su reapropiación. Retomando el diálogo con ellos, podemos añadir que de la reapropiación deseable, individual y cooperativa, del destino ético de la pulsión vital⁸ —en síntesis, de su reapropiación ontológica— puede resultar un desvío colectivo de su abuso a manos del régimen hacia una ética de la existencia. Sin embargo, tal como los autores mencionados lo señalan, su reapropiación por parte de la sociedad es virtual mientras no se encuentren formas de actualización, lo cual depende de una voluntad colectiva de actuar con miras a la construcción de lo común, que no está dado *a priori*.

6 Véase la nota 4.

7 La noción de *común* viene siendo elaborada por varios autores desde diferentes perspectivas. La problematización de esta noción en el presente texto se ubica en el diálogo con la perspectiva adoptada por Negri y Hardt, añadiéndole a su idea de construcción de lo común una dimensión estética y fundamentalmente clínica, necesaria para su viabilidad.

8 La idea de un *destino ético de la pulsión*, inspirada en Jacques Lacan, tal como aquí se plantea, surge del trabajo del psicoanalista y teórico brasileño João Perci Schiavon. Véase especialmente su tesis doctoral titulada *Pragmatismo pulsional*, defendida en 2007 en el Núcleo de Estudios e Investigaciones de la Subjetividad del Programa de Estudios de Posgrado de Psicología Clínica de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo y su artículo homónimo publicado en la revista *Cadernos de Subjetividade*, editada por el Núcleo de Estudios e Investigaciones de la Subjetividad en São Paulo.

Es exactamente en esta dirección que vienen actuando algunos de los mencionados movimientos colectivos que irrumpen a mediados de la década de los noventa y vuelven a irrumpir en distintos momentos desde entonces en el activismo propiamente dicho y, no por casualidad, también en el arte, con sus fronteras cada vez más indiscernibles. En esa transterritorialidad se crean condiciones favorables para la movilización de la potencia de creación de las prácticas activistas, como así también de la potencia micropolítica en las prácticas artísticas que, aunque su esencia reside en dicha potencia, se encuentran hoy en día desprovistas de ella debido a su proxenetización por el capital, que encuentra en ese dominio una fuente privilegiada para su expropiación.

Una inquietud mueve la escritura de este ensayo: si bien ya constituye un paso importante reconocer que no basta con resistir macropolíticamente al actual régimen y que urge obrar para reapropiarse de la fuerza de creación y cooperación —es decir, actuar micropolíticamente—, reconocer esto racionalmente no asegura acciones eficaces en esta dirección. Sucede que la reapropiación del impulso de creación depende de que esta incida en las acciones del deseo de forma que le imprima su dirección y su modo de relación con el otro, sin embargo, tales acciones tienden a chocar contra la barrera de la política de producción de la subjetividad y del deseo inherente del régimen vigente. Al igual que en cualquier otro régimen, es el modo de subjetivación que en él se produce lo que le imprime su consistencia existencial, sin la cual no se sostendría; uno no existe sin el otro. En el caso del nuevo pliegue del régimen colonial-capitalístico, el cafisheo de la pulsión vital nos impide reconocerla como nuestra, lo que hace que su reapropiación no sea tan obvia como lo pretende nuestra vana razón.

Si se tiene esto en cuenta, resulta evidente que no logramos retomar las riendas de esa potencia mediante un sencillo decreto de la voluntad, por más imperiosa que esta sea, ni tampoco a través de la conciencia, por más lúcida y bienintencionada que la misma sea. Ni mucho menos logramos reapropiarnos de ella colectivamente como un solo cuerpo supuestamente natural que estaría dado *a priori* y, por si fuera poco, en sinergia absoluta entre todos los elementos que lo componen, tal como lo pretenden los heraldos mesiánicos de un paraíso terrenal. Es necesario resistir en el propio campo de la política de producción de la subjetividad y del deseo dominante en el régimen en su versión contemporánea —es decir, resistir al régimen dominante en nosotros mismos—, lo cual no cae del cielo, ni se encuentra listo en alguna tierra prometida. Al contrario, es un territorio que debe ser conquistado y construido incansablemente en cada existencia humana que compone una sociedad y esto incluye intrínsecamente a su universo relacional. De dichas conexiones se originan comunidades temporales que aspiran actuar en esa dirección en la construcción de lo común, sin embargo, tales comunidades jamás ocupan el cuerpo de la sociedad como un todo, pues este se hace y se rehace en el inexorable embate entre distintos tipos de fuerzas.

Pero, ¿cómo liberar la vida de su proxenetización?

Insurgir o sublevarse en este terreno implica diagnosticar el modo de subjetivación vigente y el régimen de inconsciente que le es propio e investigar cómo y por dónde es viable un desplazamiento cualitativo del principio que lo rige. Sin ello, la tan propalada reapropiación colectiva de la fuerza creadora como profilaxis de la patología del presente no saldrá del laboratorio de las ideas y corre el riesgo de permanecer confinada en el plano imaginario con sus hermosas ilusiones alentadoras.

Propongo designar como *inconsciente colonial-capitalístico* a la política del inconsciente dominante en este régimen y que atraviesa toda su historia, pues lo único que varían son sus modalidades junto con sus transmutaciones y sus formas de abuso de la fuerza vital de creación y cooperación. En tal sentido, podemos también denominarlo *inconsciente colonial-cafisqueístico*⁹, por las razones antes evocadas. Es probablemente a la resistencia contra este régimen del inconsciente a la que se refieren Deleuze y Guattari cuando claman por una protesta de los inconscientes en el año 1972, cuando apenas se esbozaba el trabajo de elaboración colectiva de la audaz experiencia de mayo de 1968 y, simultáneamente, la toma del poder por el nuevo régimen manifestaba entonces sus primeras señales, aún nebulosas.

La intención que mueve el presente texto es la de escrutar la modalidad actual del inconsciente colonial-cafisqueístico introducida por el capitalismo financiarizado y neoliberal, la cual se define, insisto, por el secuestro de esa fuerza en el propio nacedero de su impulso germinador de mundos. Pero, ¿cómo esquivar ese régimen del inconsciente en nosotros mismos y en nuestro entorno? En otras palabras, ¿en qué consistiría la mentada protesta de los inconscientes?

La respuesta a esta pregunta requiere un trabajo de investigación que solo puede efectuarse en el terreno de la propia experiencia subjetiva. Habrá que buscar vías de acceso a la potencia de la creación en nosotros mismos: la naciente del movimiento pulsional que mueve las acciones del deseo en sus distintos destinos. Se requiere un trabajo de experimentación sobre sí mismo que demanda una atención constante. En su ejercicio, la formulación de ideas es inseparable de un proceso de subjetivación en el cual esa reapropiación se vuelve posible durante breves y fugaces momentos, y cuya consistencia, su frecuencia y su duración se amplían paulatinamente, a medida que ese trabajo avanza.

9 Para la expresión *colonial-cafetinístico* que propongo como equivalente a *colonial-capitalístico*, promoviendo una asociación entre los tres términos (facilitada por el sonido similar entre *capitalístico* y *cafetinístico*), me pareció que la traducción más adecuada era *colonial-cafisqueístico*, a pesar de que *cafishe* solo se utiliza en el sur de América (Argentina y Paraguay).

De este modo, el trabajo necesario para contestar esta pregunta nos exige que, junto con el desplazamiento de la política de producción de la subjetividad y del deseo dominante en la nueva versión de la cultura moderna occidental colonial-capitalística, desplacemos igualmente la política de producción de pensamiento, propia de esa cultura, activando su médula vital y su habilidad para desarmar las configuraciones del poder. Sin ello, nuestra intención se muere al llegar a la playa. Desde la perspectiva de esos desplazamientos, pensar y sublevarse se convierten en una sola práctica: una no avanza sin la otra. Corroboro esta indisociabilidad el hecho de que, si bien tal práctica solo puede plasmarse por principio en el ámbito de cada existencia, la misma no transcurre aisladamente. En primer lugar, porque su propio motor no empieza ni termina en el individuo, ya que su origen reside en los efectos de las fuerzas del mundo que habitan en cada uno de los cuerpos que lo componen y su producto lo constituyen las formas de expresión de esas fuerzas, los procesos de singularización en cada uno de ellos, los cuales se plasman en un terreno común a todos y lo transfiguran. Nada que ver con la autorreflexión, la interioridad o los temas privados. La segunda razón, que resulta inseparable de la primera, consiste en que tal práctica se alimenta de las resonancias de otros esfuerzos que van en la misma dirección y de la fuerza colectiva que promueven no solamente a causa de su poder de polinización, sino también y fundamentalmente por la sinergia que producen.

Resonancias de este tipo no se encuentran únicamente en un campo determinado del saber que tendría el presunto monopolio de la *expertise* en el tema, tal como el de los estudios culturales, poscoloniales o *queer*, por ejemplo, que serían los más obvios. Podemos encontrarlas en diversos campos de la práctica teórica y, más aún, pueden surgir a partir de la producción de pensamiento en cualquier esfera de la vida colectiva: desde la así llamada *alta cultura* hasta la canción popular, pasando por las experimentaciones que se llevan a cabo —entre otras esferas— en la sexualidad, en la relación con el otro, en la agricultura o en aquello que los pueblos indígenas han venido insistiendo en decirnos desde que osaron tomar la palabra públicamente en alto y buen tono. Tales resonancias y las sinergias que producen crean las condiciones para la formación de un cuerpo colectivo común cuya potencia de invención, al actuar en direcciones singulares y variables, puede llegar a tener la fuerza suficiente para contener el poder de las fuerzas que prevalecen en otras constelaciones, aquellas que se componen de cuerpos que intentan cafishear la pulsión vital ajena, o que se entregan a su proxenetización. Con esas sinergias se abren caminos para desviar tal potencia de su destino destructor.

Es esta precisamente la perspectiva que rige el pensamiento en la elaboración de este ensayo y es, por ende y por principio, no solo transdisciplinaria, sino también indisociable de una pragmática clínico-política. Al ser este necesariamente el trabajo inagotable de muchos y de cada uno, las ideas que aquí se compartirán

constituyen tan solo algunas herramientas conceptuales que hacen parte de las que están hoy en día inventándose en múltiples direcciones para abordar la pregunta anteriormente formulada: “¿cómo liberar la vida de su proxenetización?”. Este proceso de invención resulta de la inteligencia colectiva que viene activándose a una velocidad exponencial movilizadora por la urgencia de enfrentar el alto grado de perversión del régimen en su nueva versión. Las herramientas aquí sugeridas nos ayudarán a examinar tanto la política de producción de la subjetividad, del deseo, del pensamiento y de la relación con el otro, que nos lleva a una entrega ciega de la apropiación de la fuerza de creación, como a aquella en la cual se hace viable su reapropiación. Contaremos así con un criterio para establecer la distinción entre esas micropolíticas y el tipo de formaciones del inconsciente que resulta de cada una de las mismas en el campo social.

Para poner en evidencia aquello que básicamente las diferenciaría, evocaré a Lygia Clark. Si recurro a esta artista brasileña es porque ella inventó una profusión de *proposiciones*, tal como ella misma denominaba a esas prácticas, que favorecen en aquellos que se disponen a experimentarlas el acceso a su propia potencia de creación y a la eventual activación del trabajo para reapropiársela, impidiendo lo máximo posible su abuso. En otras palabras, tales obras les proporcionan una oportunidad de lanzarse a vivir un proceso que los lleve a esquivar el poder del inconsciente colonial-capitalístico en sus propias subjetividades o, como mínimo, a legitimar y fortalecer ese proceso, en caso de que el mismo ya se encuentre en marcha. Privilegiaré únicamente *Caminhando* (Caminando), la primera de esas proposiciones de la artista y de la cual surgieron todas las restantes. Esta obra nos suministrará la base para lo que pretendo explorar aquí.

CAMINANDO CON LYGIA CLARK POR LA SUPERFICIE TOPOLÓGICA

Caminhando data de 1963. Su creación constituye una respuesta singular a uno de los retos que impulsó el movimiento de las prácticas artísticas durante las décadas de los sesenta y setenta: la activación de la potencia clínico-política del arte, de su potencia micropolítica, en ese entonces debilitada debido a su neutralización en el sistema del arte. El impulso que dio origen a este movimiento fue producto de un largo proceso disparado por las vanguardias de comienzos del siglo XX, cuyas invenciones fueron capilarizándose por la trama social y se interrumpieron únicamente durante la Primera y la Segunda Guerras Mundiales. Una vez terminada la Segunda Guerra, dicha capilarización retomó su curso siendo aún más radical y densa hasta generar el amplio movimiento social que sacudió el planeta durante la década del sesenta hasta mediados de la del setenta, signado por la reapropiación de la pulsión creadora en las prácticas colectivas en la vida cotidiana, mucho más allá del campo restringido del arte.

El origen de esta proposición de Clark fue un estudio suyo para una obra que posteriormente —y no por casualidad— tituló *O antes é o depois* (El antes es el después). Con dicho estudio inauguró un nuevo rumbo de su conocida serie *Bichos* volcado hacia la exploración de la banda de Möbius: una superficie topológica en la cual el extremo de uno de los lados tiene continuidad en el reverso del otro, lo que los vuelve a ambos indiscernibles: así la superficie adquiere una cara única.



Banda de Möbius.

En su estudio para esta obra, la artista investigó sucesivos cortes longitudinales en la superficie de una banda de Möbius de papel. A medida que la investigación avanzaba, Clark se fue percatando de que ocurría una experiencia singular en el instante mismo del acto de cortar. Poco a poco, la artista fue descifrando lo que esa experiencia le revelaba: la obra propiamente dicha se plasma en esa acción y en la experiencia que la misma promueve, y no en el objeto que resulta de ella. Esta experiencia consiste en la apertura de otra manera de ver y de sentir el tiempo y el espacio: según Clark, es un tiempo sin antes ni después, un espacio sin anverso ni reverso, sin dentro ni fuera, sin arriba ni abajo, sin izquierda ni derecha. Es más: es un devenir de la forma de la tira de papel que se actualiza con cada vuelta del recorte en su superficie y genera la experiencia de un tiempo inmanente al acto de cortar. Por ende, esta otra manera de ver y de sentir brinda el acceso a la experiencia de un espacio que no precede al acto, sino que es producto de este y que, por tal motivo, tampoco puede dissociarse del tiempo. En síntesis: el espacio, vivido desde esa perspectiva, surge a partir de los devenires de las formas que se van creando en la superficie topológica de la cinta, producto de las acciones de cortarla.

Haz tu propio Caminhando

Esta revelación deja a Lygia Clark perpleja y la lleva a transformar esta experiencia en una proposición artística, a la cual le da el nombre *Caminhando*

(Caminando), que consiste en ofrecerle al público tiras de papel, tijeras y cola de pegar, junto con instrucciones de uso breves y sencillas, con una sola advertencia: cada vez que encuentren un punto elegido anteriormente para perforar la superficie, deben evitarlo para seguir recortando.



Haz tu propio Caminhando.



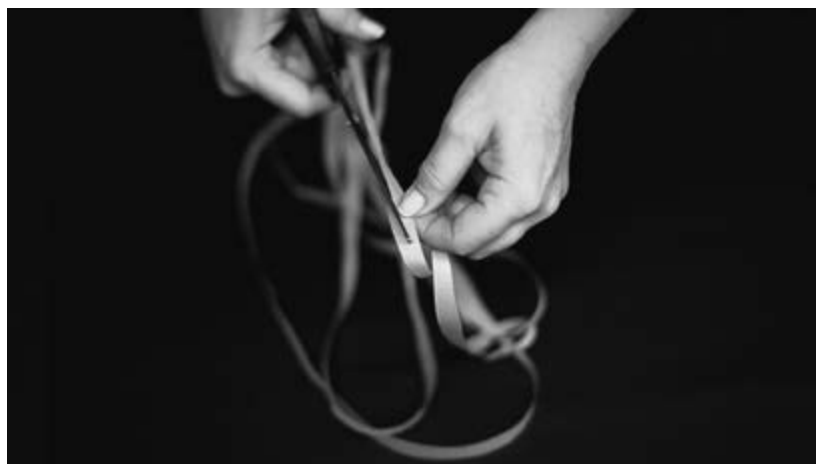
Quienes se dispongan a vivir esta obra deben apropiarse de los objetos que Clark pone a su disposición y montar sus propias bandas de Möbius efectuando una torsión en sus tiras de papel y pegando la superficie de uno de los extremos con el reverso del otro. Luego deben seleccionar un punto cualquiera de su superficie para iniciar, a partir del mismo, el corte en sentido longitudinal y seguir cortando hasta que la tira de papel se agote, al no haber más espacio para efectuar nuevas perforaciones. En ese momento, independientemente de que haya sido respetada o no la advertencia formulada por la artista, la tira vuelve a tener dos caras y adquiere de nuevo su frente y su reverso, su dentro y fuera, su arriba y abajo, su

izquierda y derecha: deja entonces de ser una superficie topológica. Seguramente, no en vano formula la artista la recomendación al iniciar la experiencia, pues la posibilidad de que haya obra depende del hecho de tenerla en cuenta. El acto de cortar no es neutro: sus efectos varían según el tipo de recorte que cada quien elija para efectuar su *caminando*.

Si tenemos en cuenta la advertencia de la artista y seleccionamos un nuevo punto a partir del cual seguir cortando cuando nos encontremos con un punto ya perforado, se produce una diferencia en la forma y en el espacio que se crea a partir de la misma. Dicha forma se va multiplicando en una variación continua que solo se agota cuando ya no queda ninguna superficie para recortar. La obra se efectúa en la repetición del acto creador de diferencias y en este culmina. En suma, la obra propiamente dicha es el acontecimiento de esa experiencia.



Si evitas los mismos puntos para seguir cortando.





Tus acciones producen diferencias.

No obstante, en caso de que no sigamos las instrucciones de la artista e insistamos en volver a cortar a partir de un punto ya perforado, el resultado será la reproducción infinita de su forma inicial. Esta no cesará de permanecer idéntica a sí misma cada vez que repitamos la elección de nuestra acción hasta que no haya más lugar donde recortar. En este tipo de corte, el acto resulta estéril, no produce obra, que es el acontecimiento de la creación de una diferencia en la cual la obra como tal se plasma.



Si eliges siempre el mismo punto para seguir recortando.





Tus acciones producen lo mismo.

Pero, ¿qué tiene que ver todo esto con reapropiarse de la potencia de creación? Y más ampliamente, ¿qué tiene que ver todo esto con desplazarse de la política de producción de subjetividad bajo el dominio del inconsciente colonial-cafisqueístico, en la cual se hace viable la expropiación de esa potencia? La respuesta a estas preguntas depende de que examinemos la experiencia en la cual esta proposición se realiza como obra-acontecimiento y, sobre todo, de la elección de la acción que la vuelve posible y que la distingue de las elecciones que la impiden.

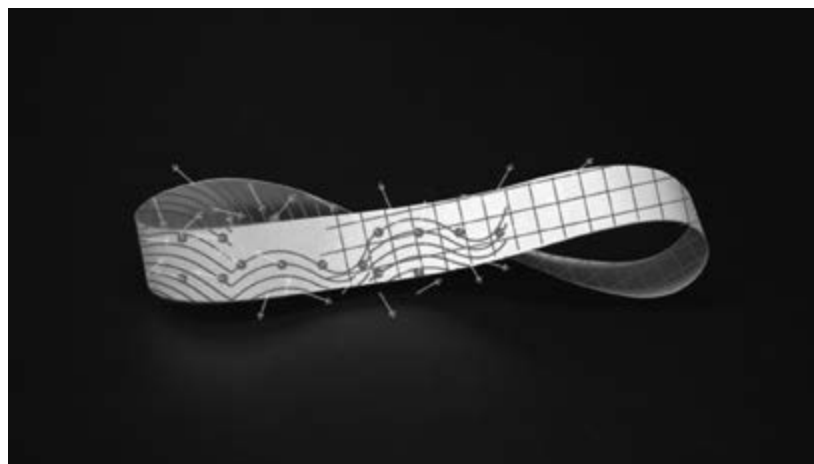
Con esta intención invito al lector a realizar un ejercicio de fabulación: proyecte una banda de Möbius sobre la superficie del mundo e imagínelo como una superficie topológica materializada con todo tipo de cuerpos (humanos y no humanos) con conexiones variadas y variables, lo que nos permite calificarla como una superficie *topológica-relacional*. Imagínese también que una de sus caras corresponde a las

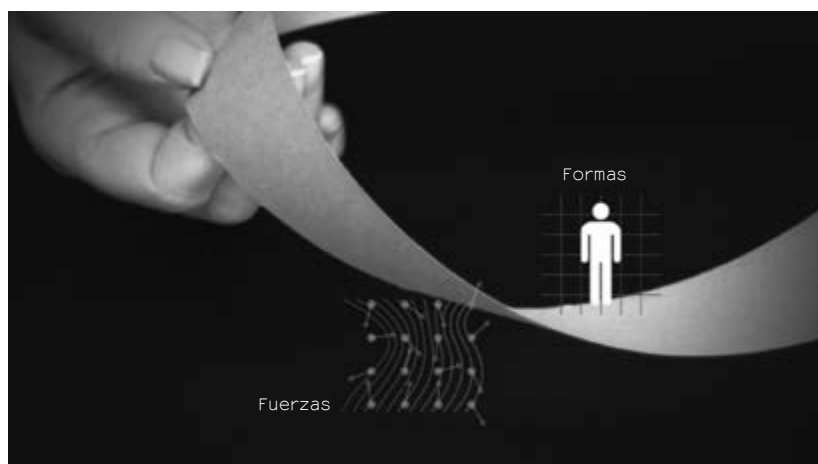
formas del mundo tal como este se encuentra moldeado en su actualidad, mientras que la otra corresponde a las fuerzas que se plasman en él en su condición de vivo y también a aquellas que lo agitan desestabilizando su forma vigente. Imagínese también que, al igual que en la banda de Möbius, dichas caras resultan indisociables y constituyen una sola y la misma superficie: una sola cara. En efecto, no hay forma que no sea una concreción del flujo vital y, recíprocamente, no hay fuerza que no esté moldeada en alguna forma produciendo la sustentación vital de la misma, como así también sus transfiguraciones e incluso su disolución en un proceso continuo de diferenciación. Con esto en mente, examinemos en primer lugar cómo aprehendemos las formas y las fuerzas respectivamente, cuál es el tipo de experiencias que cada una de esas capacidades promueve y cuál es la dinámica de la relación que se establece entre ambas.

Las formas y las fuerzas: una relación paradójica

Así como las formas y las fuerzas son distintas, no son las mismas las capacidades a través de las cuales se registran las señales de cada una de ellas. Del ejercicio de dichas capacidades resultan dos de las múltiples dimensiones de la experiencia compleja a la que le damos el nombre de *subjetividad*. Y así como las formas y las fuerzas, si bien son distintas, son inextricables y constituyen una sola y misma cara de la superficie topológica-relacional de un mundo, tales capacidades operan simultánea e inseparablemente en la trama relacional que se teje entre los cuerpos que la constituyen en cada momento, tengamos o no conciencia de las mismas e independientemente del grado en que mantengamos activa cada una de ellas para orientar nuestras elecciones y las acciones resultantes de las mismas.

Las dos caras de la superficie topológica-relacional de un mundo.





Las señales de las formas de un mundo se captan por la vía de la percepción (la experiencia sensible) y del sentimiento (la experiencia de la emoción psicológica). De dichas capacidades está compuesta la experiencia más inmediata que tenemos de un mundo, en la cual lo aprehendemos concretamente y en sus actuales contornos: es aquello que denominamos realidad. Son modos de existencia articulados según códigos socioculturales que configuran distintos personajes, sus lugares y su distribución en el campo social, que resulta inseparable de la distribución del acceso a los bienes materiales e inmateriales, sus jerarquías y sus representaciones. Tales cartografías y sus códigos orientan ese modo de aprehensión de un mundo: cuando vemos, escuchamos, olemos o tocamos algo, nuestra percepción y nuestros sentimientos ya están asociados a los códigos y a las representaciones que disponemos y que proyectamos sobre ese algo, que es lo que nos permite adjudicarle un sentido.

Propongo calificar a tal capacidad como *personal-sensorial-sentimental-cognoscitiva*. A través de esta se produce la experiencia de la subjetividad como *sujeto*, intrínseca a nuestra condición sociocultural y moldeada según su imaginario. Su función consiste en hacer posible que nos ubiquemos en la vida social: descifrar sus formas, sus códigos y sus dinámicas a través de la percepción, la cognición y la información; establecer relaciones con los otros a través de la comunicación y sentir las según nuestra dinámica psicológica. En resumen, el desciframiento de las señales de las formas nos permite existir socialmente.

Este modo de aprehensión del mundo nos es familiar por principio, pues está signado por los hábitos culturales que nos orientan en la cotidianidad, sin embargo, en las sociedades occidentales y occidentalizadas, bajo el poder del régimen colonial-capitalístico, la función que dicha capacidad desempeña adquiere un poder desmesurado. En la política de subjetivación dominante en esos

contextos tendemos a ceñirnos a la experiencia como sujetos y a desconocer que, si bien la misma es sin lugar a dudas indispensable —por permitir la gestión de la cotidianidad o, la sociabilidad y la comunicación—, no es la única que conduce nuestra existencia: otras vías de aprehensión del mundo operan simultáneamente. Esta reducción constituye precisamente uno de los aspectos medulares del modo de subjetivación bajo el dominio del inconsciente colonial-capitalístico.

Examinemos ahora la vía de aprehensión de un mundo que nos permite captar las señales de las fuerzas que agitan su cuerpo y provocan efectos en nuestros propios cuerpos, ambos en su condición de vivientes. Tales efectos resultan de los encuentros que tenemos —con gente, cosas, paisajes, ideas, obras de arte, situaciones políticas u otras, etc.— presencialmente, a través de las tecnologías de la información y la comunicación a distancia, o de cualquier otro medio. Resultan de estos encuentros alteraciones en el diagrama de vectores de fuerzas y de las relaciones entre ellos que producen nuevos y distintos efectos. Se introducen otras maneras de ver y de sentir que podemos asociar a la experiencia que Lygia Clark tuvo al recortar su banda de Möbius y que la llevó a crear *Caminhando*. A esas otras maneras, Gilles Deleuze y Félix Guattari les dieron el nombre de *perceptos* y *afectos*, respectivamente.

El percepto se diferencia de la percepción, pues consiste en una atmósfera que excede a las situaciones vividas y sus representaciones. En cuanto al afecto, no se le debe confundir con la afección, el cariño o la ternura, que corresponden al sentido usual de esa palabra en las lenguas latinas, pues no se trata aquí de una emoción psicológica, sino de una *emoción vital* que puede ser contemplada en estas lenguas mediante el sentido del verbo afectar: tocar, perturbar, sacudir, alcanzar; sentido que, sin embargo, no se usa en las mismas en su forma sustantivada. Los perceptos y los afectos no tienen imágenes, ni palabras, ni gestos que les correspondan —en definitiva, no tienen nada que los exprese— y, no obstante, son reales, pues se refieren a lo que está vivo en nosotros y fuera de nosotros. Componen una experiencia de apreciación del entorno más sutil que funciona de un modo extracognoscitivo al cual podríamos denominar intuición, pero, como esta palabra puede generar equívocos, prefiero denominarlo *saber-del-cuerpo*, *saber-de-lo-vivo*, o también *saber eco-etológico*¹⁰. Es un saber intensivo, distinto a los conocimientos sensibles y racionales propios del sujeto.

10 La palabra *intuición* es portadora, en nuestra cultura, de una larga memoria de distorsiones de sentido. Dichas distorsiones resultan de interpretaciones orientadas por la perspectiva exclusiva del sujeto, a la cual se encuentra reducida la experiencia subjetiva en esta cultura. Como el sujeto no puede alcanzar la experiencia de desciframiento del mundo que corresponde a la intuición en su especificidad, la interpreta desde su perspectiva como inferior a la cognición (su propia forma de desciframiento), llegando incluso a demonizarla en momentos en que su práctica amenaza demasiado el *statu quo*.

Dicha capacidad, a la que propongo calificar como *extrapersonal-extrasensorial-extrapicológica-extrasentimental-extracognoscitiva*, produce experiencias del mundo que componen la subjetividad, una es la experiencia *fuera-del-sujeto*, inmanente a nuestra condición de cuerpo vivo, a la cual denominé *cuerpo vibrátil* y, más recientemente, *cuerpo pulsional*. En esta esfera de la experiencia subjetiva, estamos constituidos por los efectos de las fuerzas y sus relaciones que agitan el flujo vital de un mundo y que atraviesan singularmente todos los cuerpos que lo componen, haciendo de este un solo cuerpo en variación continua, ya sea que se tenga o no conciencia de ello. Por ende, la función de esta capacidad consiste en permitirnos existir en ese plano inmanente a todos los vivientes entre los cuales se establecen relaciones variables que componen la biosfera en un proceso continuo de transmutación. El medio de relación con el otro en este plano es distinto a la comunicación característica del sujeto: podemos por ahora denominarlo *resonancia* o *reverberación*, a falta de una palabra que lo designe más precisamente. En este plano no existe distinción entre sujeto cognoscente y objeto exterior: el otro, humano o no humano, no se reduce a una mera representación de algo que le es exterior, tal como lo es en la experiencia del sujeto: el mundo vive efectivamente en nuestro cuerpo y produce en este gérmenes de otros mundos en estado virtual.

La pulsación de esos mundos larvarios en nuestro cuerpo nos lanza a un estado de extrañeza que se intensifica en las sociedades occidentales y occidentalizadas, que actualmente abarcan el conjunto del planeta. Eso resulta del hecho de que la reducción al sujeto en la política de subjetivación, que prevalece en ellas, implica permanecer disociados de nuestra condición de vivientes, lo cual nos separa de los afectos y perceptos y nos destituye del saber-de-lo-vivo. Con la obstrucción del acceso a los efectos de las fuerzas del mundo en nuestro cuerpo, aunque los mundos virtuales que estos engendran nos perturban, nos vemos imposibilitados de aprehenderlos, lo cual hace que su pulsación se vuelva más extraña aún. Este constituye un segundo aspecto esencial del modo de subjetivación bajo el dominio del inconsciente colonial-capitalístico, inseparable del primero.

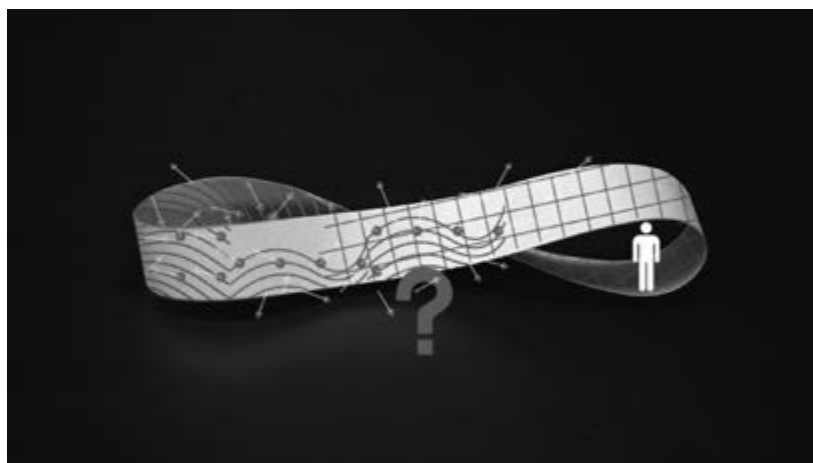
La paradoja disparadora del deseo

Las experiencias de cada una de las caras de la superficie topológica-relacional del mundo funcionan según lógicas, escalas y velocidades por entero dispares. Siendo estas simultáneas e indisolubles y, al mismo tiempo, irreductibles una a la otra, la dinámica de la relación que se establece entre ambas no es de oposición, sino que constituye una paradoja. Tal dinámica nunca desemboca en una síntesis (ni siquiera dialéctica), ni tampoco en la dominación o en la anulación de una por la otra (tal como lo prometen ciertas teorías del desarrollo cognoscitivo y psicológico, que son más bien ideologías que sostienen el imperio del sujeto, propio de la cultura moderna occidental colonial-capitalística). En suma, dicha relación no desemboca en cualquier tipo de armonía o estabilidad permanente; al contrario, al ser paradójica, es por principio ineludible y engendra una tensión constante, que varía únicamente en cuanto a su grado.

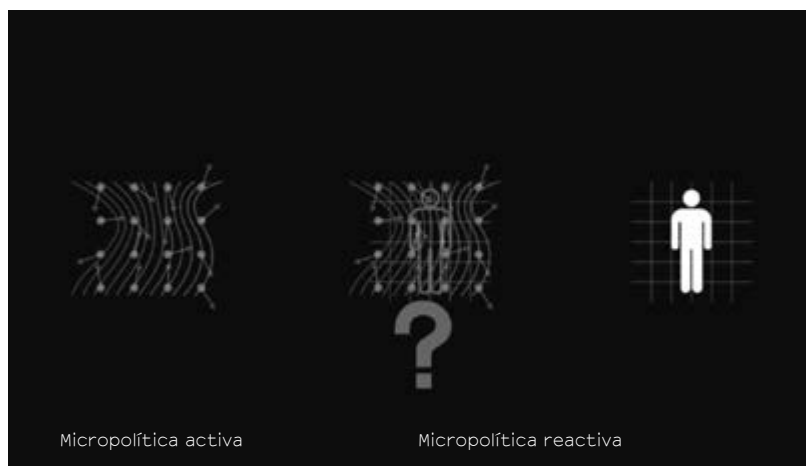
De este modo, los mundos virtuales engendrados en la experiencia de las fuerzas producen una fricción con la experiencia de las formas moldeadas según las cartografías socioculturales vigentes. La razón de esto es sencilla: el hecho de que tales cartografías constituyan la materialización de ordenamientos de fuerzas anteriores —distintos al actual, pues resultan de otros cuerpos y de otras conexiones entre ellos— impide la expresión de los mundos virtuales engendrados debido al nuevo ordenamiento de fuerzas en el presente. La subjetividad se ve lanzada a la experiencia de un estado concomitantemente extraño y familiar, lo cual desestabiliza su contorno y las imágenes que tiene de sí misma y del mundo, provocándole un malestar. Así es como se genera una tensión, por un lado, entre el movimiento que presiona a la subjetividad en dirección hacia la conservación de las formas en que la vida se encuentra materializada y, por otro, el movimiento que la presiona en dirección hacia la conservación de la vida en su potencia de germinación —que solo se completa cuando tales embriones toman consistencia en otras formas de la subjetividad y del mundo, lo que pone en riesgo sus formas vigentes—. Tensionada entre estos dos movimientos, la subjetividad se convierte en un gran signo de interrogación al que es necesario hallarle una respuesta.

Podemos darle a ese signo de interrogación que imprime tensión el nombre de *inconsciente pulsional*¹¹. Este constituye el motor de los procesos de subjetivación: la pulsación del nuevo problema dispara una señal de alarma que llama a actuar al deseo para recobrar un equilibrio vital, existencial y emocional. El deseo es entonces impelido a realizar cortes sobre la superficie topológica-relacional del mundo que le devuelvan a la subjetividad un contorno, una dirección y su sentido.

Esta interrogación constituye una señal de alarma vital que llama a actuar al deseo.



11 La noción de *inconsciente pulsional* que adoptamos aquí se inspira en la perspectiva desde la cual la trabaja el psicoanalista y teórico brasileño João Perci Schiavon. Véase la nota 8.

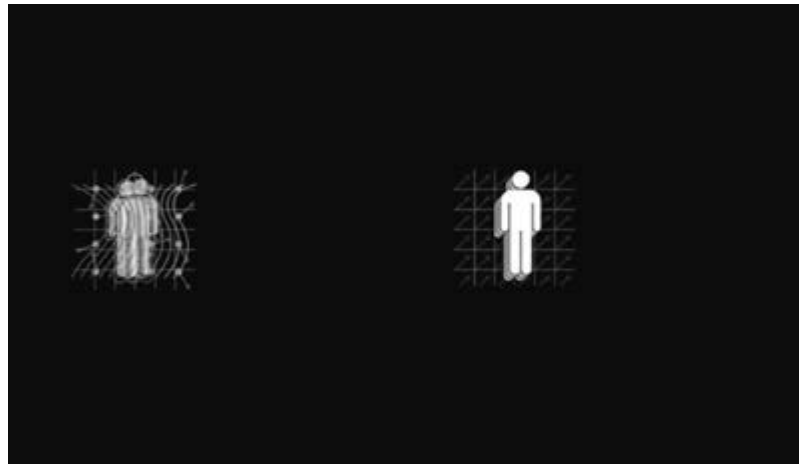


Lo extraño-familiar le plantea una interrogación a la subjetividad.

Es precisamente en el momento en que el deseo es convocado a actuar cuando se definirán sus políticas y aquello que las distingue: estas políticas corresponden a distintos regímenes de inconsciente pulsional. Para describirlas, sugiero que volvamos a la obra *Caminhando* que nos propone Lygia Clark, recordando ahora los dos tipos de corte en la superficie de la banda de Möbius que dicha proposición nos hizo posible seguir.

Fabulando dos polos opuestos de políticas del deseo

Ahora invito al lector a reanudar el ejercicio de fabulación. En primer lugar, proyecte sobre la superficie topológica-relacional del mundo la acción de recortar. Posteriormente, considerando que el deseo es aquello que actúa en nosotros, imagínese que aquellos dos tipos de corte corresponden a dos políticas de acciones del deseo ante la interrogación que lo puso en movimiento, a sabiendas de que, por lo que vimos en *Caminhando*, la elección acerca de dónde y cómo cortar la superficie no es neutra. Imagínese entonces que las dos políticas del deseo en cuestión ocupan los extremos opuestos en el vasto y complejo espectro de micropolíticas que orientan sus acciones en el actual régimen, de cuyo embate resultan los destinos de la realidad: desde la posición del deseo más sumisa al régimen del inconsciente colonial-capitalístico, en la cual se produce una entrega total a la expropiación de la fuerza de creación, hasta la más desviada, en la cual se plasma su total reapropiación.



Resulta evidente que estas posiciones diametralmente opuestas son casos de figuras ficcionales: las mismas jamás dominan totalmente la orientación del deseo ni existen en estado puro. Oscilamos entre diversas micropolíticas o posiciones más o menos cercanas a una ética de la existencia que, en mayor o menor grado, varían en cada momento de nuestras vidas y a lo largo de su transcurso. Del mismo modo, resulta erróneo pensar el cuerpo colectivo —formado por el embate entre diferentes vectores de fuerzas del impulso vital, del cual surge la construcción de la realidad— como homogéneo y más aún pensarlo como estable, ya sea en la posición de dejar que esa fuerza sea apropiada o en aquella que resiste a su apropiación e inventa otros mundos, con otro régimen del inconsciente que oriente sus formaciones. Si bien valernos de este artificio puede resultarnos útil, lo es solamente porque nos permitirá distinguir con mayor nitidez las características esenciales de las micropolíticas con poder potencial de escapar del dominio del inconsciente colonial-caficheístico respecto a aquellas que, al contrario, nos llevan a someternos a este y reproducirlo *ad infinitum*. Esto nos permitirá igualmente explorar el tipo de formaciones del inconsciente que resulta de cada una de estas micropolíticas en el campo social.

La micropolítica activa y su brújula ética

Le pido al lector que recuerde el primer tipo de acción del deseo que evita efectuar cortes en puntos anteriormente seleccionados, tal como sucede en *Caminhando*, cuando se toma en serio la advertencia de Lygia Clark. Imagínese ahora este tipo de cortes realizados en la superficie topológica-relacional de un mundo en la cual operan las acciones del deseo.

Pues bien, esta política del deseo es propia de una subjetividad que habita en la paradoja entre sus dos experiencias simultáneas: como sujeto y fuera-del-sujeto. Una subjetividad que logra sostenerse en la tensión entre las fuerzas que de esas experiencias emanan y que desencadenan ambos movimientos paradójicos

que constituyen el inconsciente pulsional, que logra igualmente mantenerse alerta ante los efectos de los nuevos diagramas de fuerzas, generados en la experiencia intensiva de nuevos encuentros, y que tolera las turbulencias que tales encuentros provocan en su experiencia como sujeto, precisamente las turbulencias que la lanzan al estado extraño-familiar. En otras palabras, se trata de una subjetividad que se encuentra apta para sostenerse en el límite de la lengua que la estructura y en la inquietud que este estado le provoca, soportando la tensión que la desestabiliza y el tiempo necesario para la germinación de un mundo con su lengua y sus sentidos. Ella sabe (extracognoscitivamente) sin saber (cognoscitivamente) que cortar la superficie en los mismos puntos no le devolverá el equilibrio, pues la mantendrá confinada en la forma que perdió su sentido, cuya falencia es responsable de su desestabilización.

Lo que orienta el deseo en sus cortes en este caso es la búsqueda de una respuesta al signo de interrogación que se le planteó a la subjetividad al verse desprovista de sus parámetros habituales. En sus acciones, este se conectará con puntos inhabituales de la superficie para hacer su corte, en busca de vías de paso hacia la germinación y el nacimiento del referido embrión de mundo que habita silenciosamente en el cuerpo. La actualización de este mundo en estado virtual que su germen anuncia se efectuará mediante la invención de algo —una idea, una imagen, un gesto, una obra de arte, entre otros— en un nuevo modo de existencia, de sexualidad, de alimentación, de relacionarse con el otro, con el trabajo, con el Estado o con cualquier otro elemento del entorno. Sea lo que sea ese algo, lo que cuenta es que cargue con él la pulsación de los nuevos modos de ver y de sentir —que se producirán en la tela de relaciones entre los cuerpos y que habitan en cada uno de ellos singularmente— de manera tal que los torne sensibles. En otras palabras, lo que cuenta es transducir¹² el afecto o emoción vital, con sus respectivas calidades intensivas, en una experiencia sensible —sea por la vía del gesto, de la palabra, etc.—, de forma que se inscriba en la superficie del mundo, generando desvíos en su arquitectura actual.

Como en *Caminhando*, imagínese que en este tipo de cortes la forma inicial de la superficie topológica-relacional del mundo va multiplicándose y diferenciándose en un proceso continuo de composición y recomposición, por ende, en esa micropolítica, las acciones del deseo consisten en actos de creación que se inscriben en los territorios existenciales establecidos y en sus respectivas cartografías, para romper así la pacata escena de lo instituido.

12 *Transducir* es una noción de la física que corresponde a un proceso mediante el cual una energía se transforma en otra de naturaleza diferente.

La micropolítica activa y su brújula ética.





Para esquivar al inconsciente
colonial-capitalístico.



En este caso, el motor del deseo en sus acciones pensantes es la voluntad de conservación de la propia vida en su esencia, voluntad radicalmente distinta a aquella que aspira conservar la cartografía vigente. Sin embargo, la conservación de la vida no se hace en el aire, sino que depende de la negociación con las formas vigentes en la superficie del mundo, de manera tal que se encuentren los puntos en donde el deseo puede perforarla para inscribir los cortes de la fuerza instituyente. Una brújula ética lo guía: su aguja apunta hacia las demandas de la vida en su insistencia por mantenerse fecunda cada vez que se ve impedida para fluir en la cartografía del presente. Dicha brújula orienta las acciones del deseo hacia la creación de una diferencia: una respuesta que sea capaz de producir efectivamente un nuevo equilibrio para la pulsión vital, lo cual depende de su poder de actualizarla en nuevas formas. Esta es la naturaleza de aquello a lo que puede dársele el nombre de *acontecimiento*, que es producido por este tipo de política del deseo: un devenir de la subjetividad e indisolublemente del tejido relacional en el cual se generó su turbulencia y su ímpetu de actuar.

Regido por esta micropolítica, el deseo cumple su función ética de agente activo de la creación de mundos, propio de una subjetividad que apunta a ubicarse a la altura de lo que le sucede. Y si ampliamos el horizonte de nuestra mirada a los efectos de abarcar la superficie del mundo tal como esta se configura en la actualidad, constataremos que nos encontramos frente a la micropolítica de una vida individual o colectiva que logra reapropiarse de su potencia para esquivar el poder del inconsciente colonial-capitalístico que la expropia. En suma, una vida que logra orientarse de acuerdo con una ética pulsional. Vida noble, vida prolífica, vida singular, una vida.

LA MICROPOLÍTICA REACTIVA Y SU BRÚJULA MORAL

Le pido lector(a) que se imagine el tipo de acción sobre la superficie topológica-relacional del mundo por parte de un deseo que insiste en elegir puntos ya conocidos para efectuar sus cortes, como sucede en la experiencia de *Caminhando*, cuando no se tiene en cuenta la advertencia de Lygia Clark. Este tipo de corte corresponde al otro caso de figura ficcional ubicado en el extremo opuesto del amplio abanico de micropolíticas posibles: me refiero a la posición más sumisa al inconsciente colonial-cafishístico. Debido a que es precisamente esta la micropolítica que hace viable la expropiación de la fuerza de creación, desmenucemos más detenidamente su dinámica.

A diferencia del modo de subjetivación que acabamos de vislumbrar, esta política del deseo es propia de una subjetividad reducida a su experiencia como sujeto, en la cual empieza y termina su horizonte. Por estar bloqueada en su experiencia fuera-del-sujeto, no escucha los efectos de las fuerzas que agitan un mundo en su condición viviente, ignorando así aquello que el saber-del-cuerpo le apunta. El germen de mundo que la habita es vivido por la subjetividad como un cuerpo a tal punto extraño e imposible de absorberse que se vuelve aterrador, razón por la cual habrá que callarlo lo más rápido posible a cualquier costo.

Este tipo de subjetividad vive el universo exclusivamente como un objeto que es exterior y lo descifra únicamente desde la perspectiva de su experiencia como sujeto. La imagen que resulta de esa reducción es la de un individuo, un todo indivisible, tal como el propio vocablo lo indica. Es la imagen de una supuesta unidad cristalizada separada de las demás supuestas unidades que constituyen un mundo, el cual es indisociablemente concebido entonces como una supuesta totalidad organizada y acorde con una repartición estable de elementos fijos, cada uno en un supuesto lugar igualmente fijo.

Resulta evidente el tenor alucinatorio de esta imagen de una conservación eterna del *statu quo* de uno mismo y del mundo, pues, si tal conservación ocurriera efectivamente, implicaría un estancamiento de los flujos vitales que animan la existencia de ambos, lo cual en el límite significaría su muerte. Sin embargo, lo que lleva a la subjetividad a creer en ese espejismo es el miedo de que la disolución del mundo establecido cargue consigo su propia disolución. Al estar el sujeto estructurado en la cartografía cultural que lo dota de su forma y espejarse en ella, como si fuera el único mundo posible, desde la perspectiva de este tipo de subjetividad reducida al sujeto y que se confunde con él, el desmoronamiento de *un mundo* es interpretado como una señal del fin *del mundo* y de su *supuesto sí mismo*. Si la tensión entre lo extraño y lo familiar conlleva para la subjetividad ese peligro imaginario es porque, limitada al sujeto, desconoce el proceso que lleva a la constante transmutación de sí misma y del mundo y no tiene la posibilidad

de sostenerse en ese proceso. Impedida para imaginar otro mundo e imaginarse distinta a lo que considera ser su supuesto sí mismo, la subjetividad se protege bajo la creencia de que *este mundo*, el suyo, puede durar tal como es para siempre. Sumida en el miedo que le provoca ese peligro imaginario de desfallecimiento, es invadida por fantasmas que la ensombrecen: seres de imagen que se proyectan sobre sus experiencias, manteniéndola separada de las mismas. Dichos fantasmas llevan la subjetividad a una interpretación errónea del malestar producto de la desestabilización que esa experiencia paradójica le provoca y que es vivido como *algo malo*. Interpretado de esta manera, dicho malestar se convierte en angustia del sujeto.

La micropolítica reactiva y su brújula moral.





Al someterse al inconsciente
colonial-capitalístico.



Vida genérica, vida mínima,
vida estéril, mísera vida.

A diferencia de la micropolítica correspondiente al polo opuesto que describimos anteriormente, se trata aquí de una subjetividad que no logra sostenerse en la tensión que le produce la paradoja entre sus experiencias como sujeto y fuera-del-sujeto, ni tampoco entre los movimientos paradójicos que su fricción desencadena, de los cuales se constituye el inconsciente pulsional. Lo que orienta los cortes del deseo en este caso es entonces la evitación del signo de interrogación pulsional que la vibración del germen de mundo le plantea a la subjetividad. El deseo es convocado para recobrar apresuradamente un equilibrio y lo hace orientado por una brújula moral cuya aguja apunta hacia la cartografía en la cual la vida se encuentra materializada en la superficie topológica-relacional del mundo en su forma actual. La aguja moral conduce al deseo en dirección al rastreo de modos de existir y representaciones —ambos resultantes de cortes anteriores— para encontrar un punto en donde apoyar su corte, de manera tal que la subjetividad pueda rápidamente rehacerse en un contorno reconocible y librarse temporalmente de su angustia.

El mundo se convierte entonces en un vasto y variado mercado donde la subjetividad tiene a su disposición una infinidad de imágenes para identificarse y con las cuales establecerá una relación de consumo que le permitirá recobrar el fugaz alivio de un quimérico equilibrio. La elección del deseo respecto a dónde efectuar el corte en ese opulento mercado depende del repertorio de cada subjetividad y de la interpretación que esta haga de la razón de su incomodidad.

Al ser este malestar interpretado como *algo malo*, por supuesto, alguien debe ser el culpable. Reducida al sujeto, la subjetividad solo dispone de dos opciones para determinar de quién es la culpa de su estado inestable y ambas opciones son frutos de construcciones fantasmáticas: el propio sujeto o un otro cualquiera escogido para cumplir el rol del villano. En otras palabras, o la subjetividad

introyecta la causa de su desestabilización como una supuesta deficiencia de sí misma, lo que impregna su angustia de sentimientos de inferioridad y vergüenza, o la proyecta sobre una presunta maldad que le estaría apuntando desde afuera, lo cual impregna su angustia de sentimientos paranoides, de odio y de resentimiento.

Cuando la vergüenza y la depreciación de sí mismo interrumpen la germinación de un mundo

En el primer caso, el de la introyección, con la intención de aplacar el sentimiento de depreciación de sí mismo y de vergüenza, el deseo va a elegir obviamente el punto de la superficie topológica-relacional del mundo más adecuado para tal fin. Dicho punto corresponde a los productos de venta bajo receta archivada o retenida de la industria farmacológica, cuyo mercado se alimenta precisamente de ese desaliento y también lo alimenta, contribuyendo así a su perpetuación, ya que confirma la interpretación fantasmática de su causa y la angustia que le provoca al patologizar la experiencia de la desestabilización¹³. Cualquiera que sea el uso que haga de ellos la subjetividad, apunta en ese caso a la neutralización de su angustia. El hecho de controlar químicamente su tensión no implica en absoluto que la subjetividad va a estar más dispuesta a escuchar lo que su saber ecoetológico le señala: una disponibilidad para la cual, por cierto, el uso de determinados químicos puede eventualmente contribuir. Dichos químicos neutralizan no solo su angustia, sino también los afectos que la provocan y, además, no ayudan a hacer viable la recomposición de su contorno anterior. Como los medicamentos no le aportan la respuesta esperada, con la insistente ilusión de poder rehacer un equilibrio, manteniéndose en el mismo lugar a toda costa, el deseo debe escoger otros puntos ya conocidos para conectarse con ellos y efectuar en ellos sus cortes.

Para adjudicarle un sentido al sinsentido del estado en que se encuentra la subjetividad, el deseo efectúa sus conexiones y cortes en puntos de los productos discursivos que ofrecen los traficantes de recetas de una paz redentora. La oferta es abundante: terapias de entrenamiento de la autoestima, libros de autoayuda o de anuncio de una supuesta *new age*, ideologías de toda índole e iglesias evangélicas de tipo *fundamentalista*¹⁴, que proliferan a tal punto

13 Un ejemplo referente a la patologización de la experiencia de la desestabilización por parte de la psiquiatría que llega a ser caricaturesco, por no decir patético, es el diagnóstico de *bipolar* con el cual algunos psiquiatras clasifican a aquello que consideran que es la supuesta *enfermedad de los artistas*. Desde esta óptica, se interpreta como *depresivo* el estado de suspensión en el que se encuentra la subjetividad del artista cuando está en pleno proceso de creación desencadenado por un germen de un mundo que lo habita, pero su deseo aún no ha encontrado la expresión adecuada para llevarlo al plano sensible; y se interpreta como *eufórico* o *maníaco* el estado de goce vital que experimenta el artista cuando dicho germen encuentra su expresión.

14 El movimiento evangelista no se reduce a estas vertientes fundamentalistas. Existen incluso vertientes que han venido desarrollando un trabajo comunitario en la línea de la

que se puede encontrar una en cualquier esquina del planeta. Puede también consumir religiones orientales, ya neutralizadas en su poder potencial de llevar a la subjetividad a experiencias de (re)conquista del saber-de-lo-viviente y su desarrollo en el transcurso de la existencia. ¿Cómo opera tal neutralización? Esas tradiciones atribuyen el saber-de-lo-viviente a los humanos y no a un supuesto dios y trabajan su desarrollo desde el nacimiento hasta la muerte en rituales individuales y colectivos. Esto hace de ellas más bien filosofías o éticas de la existencia que religiones propiamente dichas en el sentido que los occidentales tienden a concebirlas y a practicarlas. Sin embargo, cuando estas filosofías son practicadas por subjetividades reducidas al sujeto, tienden a convertirse en sistemas morales. El saber-de-lo-vivo es entonces proyectado esotéricamente sobre supuestas entidades superiores y los rituales, en lugar de llevar a apropiarse de ese saber, se convierten en cunas para arrullar blancos desvalidos e indefensos que adquieren una falsa autoimagen de sí mismos de seres *evolucionados* y *espiritualizados*. Y es esa autoimagen de una supuesta paz la que les proporciona un falso estado de equilibrio durante un breve lapso de tiempo, permitiéndoles mantenerse en el mismo lugar. Sean cuales sean las recetas tendientes a adquirir esa supuesta paz, provocan alucinaciones fantasmáticas que se superponen a la evaluación de la realidad y están acompañadas por rituales obsesivos que le permiten al sujeto canalizar la energía de su angustia en acciones que le devuelven la ilusión de control. En ese mismo registro, el deseo también puede conectar a la subjetividad con complejos discursos intelectuales, de los cuales hace igualmente un uso alucinatorio, reduciéndolos a esqueletos de una retórica seca y vacía destituida de la carne de un cuerpo vivo. En suma, se trata de un tipo de relación con tales discursos que neutraliza su potencia de afectar y la resonancia que dichos afectos pueden encontrar en el lector, favoreciendo su propia reappropriación o ampliación del saber-de-lo-vivo.

A decir verdad, da igual cuál sea el punto discursivo elegido para el corte: desde la denominada *baja cultura* hasta las más sofisticadas piruetas filosóficas, pues, desde la perspectiva de esta política de deseo, las distintas visiones de mundo son equivalentes, ya que la relación que la subjetividad establece con cualquiera de ellas es la misma: su consumo para recobrar temporalmente una voz a través de su mero eco. Sea cual sea la visión adoptada, es empleada como un discurso cliché que le sirve de guía a una subjetividad que, al estar disociada de su condición de viviente, no tiene cómo saber lo que le sucede y mucho menos puede encontrar palabras para decirlo. En su lugar, consume palabras ajenas envueltas en un aura de verdad que le permite idealizarlas y librarse de la depreciación de sí misma a

Teología de la Liberación propuesta por la Iglesia Católica, y que sustituye en parte el trabajo que ésta realizaba de una manera más amplia e intensa durante las décadas de los sesenta y setenta. Por eso se enfatiza que se trata en este caso de iglesias evangélicas “de tipo *fundamentalista*”.

través de su mimetización; es precisamente eso lo que la vuelve presa fácil de cualquier imagen o discurso y la hace acatarlos como consignas.

Pero solo los fármacos y las plataformas discursivas no aseguran la composición de un contorno que le devuelva a la subjetividad un equilibrio: para librarse de la vergüenza y del miedo a la exclusión que la depreciación de sí misma le provoca, debe mimetizar también estilos de vida que le devuelvan, como las palabras, la sensación de pertenencia, la condición para sentirse existente. Para lograr esto, el deseo la conecta con productos que el mercado ofrece: hay para todos los gustos, están dirigidos a todos los segmentos sociales y son seductoramente transmitidos por los medios de comunicación de masas. Dichos productos consisten en narrativas que transmiten imágenes de mundos siempre presentadas en escenarios idílicos y protagonizadas por personajes idealizados. Deslumbrada, la subjetividad intenta mimetizarlos mediante el consumo de mercaderías asociadas a dichos escenarios proveedores de *performances prêt-à-porter* (en el caso de la publicidad, esa dinámica se vuelve más evidente). Al igual que los medicamentos con receta archivada, las iglesias, las ideologías, los estimuladores de autoestima y los complejos discursos intelectuales, tales mercancías se usan como perfumes para camuflar el olor infecto de una vida estancada.

Cuando el odio y el resentimiento interrumpen la germinación de un mundo

En el segundo caso, cuando la subjetividad interpreta que la causa del malestar es una maldad que está supuestamente infligiéndosele desde afuera, el deseo elige como punto para el corte algo que le sirva de chivo expiatorio, un cuerpo al cual la subjetividad vacía de su singularidad para transformarlo en pantalla blanca sobre la cual proyecta la razón de su malestar, que se convierte en odio y resentimiento. Ese otro demonizado puede ser una persona, un pueblo, un color de piel, una clase social, un tipo de sexualidad, una ideología, un partido, un jefe de Estado, etc. De aquí surgen las xenofobias, las islamofobias, las homofobias, las transfobias y otras tantas fobias; como también los racismos, los machismos, los chauvinismos, los nacionalismos y otros ismos. Esto puede derivar en acciones sumamente agresivas, cuyo poder de contagio tiende a crear las condiciones para el surgimiento de una masa fascista. En la actualidad, no nos faltan ejemplos de esto, uno de ellos es el caso de Brasil donde basta mencionar uno de los fenómenos que ocurrieron durante la campaña mediática que preparó el terreno para el reciente golpe de Estado. Se trata de las manifestaciones callejeras que reunían a miles de personas, muchas de ellas envueltas en la bandera brasileña, clamando fervorosamente por el *impeachment* de la presidenta Dilma Rousseff y algunas llegando al colmo de pedir el regreso de la dictadura militar.

Cualquiera que sean los puntos seleccionados para el corte en ambos casos de interpretación fantasmática de la causa del malestar provocado por la desestabilización —introyección y proyección—, las acciones del deseo regidas

por una micropolítica reactiva tienen como efecto la disminución de la potencia de la condición de viviente: producen una especie de anemia vital que no por ello se hace menos presente ni es menos poderosa en sus efectos. Como en aquellos cortes de la banda de Möbius de *Caminhando*, cuando se ignora la advertencia de Lygia Clark, de la política de deseo reactiva resulta la eterna reproducción de las formas del mundo en su actual configuración.

Bajo el impacto de una micropolítica reactiva regida por una brújula moral, la subjetividad se disocia aún más de lo que le sucede. Y si ampliamos el horizonte de nuestra mirada para abarcar la superficie topológica-relacional del mundo tal como se encuentra configurada en la actualidad, constataremos que lo que se debilita es precisamente la potencia colectiva de creación y cooperación que constituye la condición para la construcción de lo común, la cual emana del poder de insurgencia y, al mismo tiempo, lo fortalece. Al revés, lo que se generará es la conservación del *statu quo*: la micropolítica de una existencia individual o colectiva que deja que su potencia vital creadora sea expropiada, se entrega por libre y espontánea voluntad y llega incluso a hacerlo con fervor.

En síntesis, al comparar la política activa y la política reactiva de las acciones del deseo, en la primera se plasma efectivamente un nuevo equilibrio mediante un acto de creación que transmuta la realidad con su fuerza instituyente, mientras que en la segunda el equilibrio se rehace en forma ficticia y fugaz mediante un acto que, a decir verdad, interrumpe el destino de la *potencia de creación* propia de la vida para reducirla a la *creatividad*. Dado que la creatividad es tan solo una de las capacidades indispensables para el trabajo de creación, cuando esta se disocia del saber-del-cuerpo, se vuelve estéril y no hace sino recomponer lo instituido. El deseo deja entonces de actuar en sintonía con lo que la vida le demanda y se desvía de su función ética.

Allí reside el veneno de la micropolítica inmanente a la cultura moderna occidental colonial-capitalística. Sus efectos tóxicos consisten en la separación de la subjetividad de la fuerza pulsional de germinación, lo que tiene graves secuelas: se estanca la potencia deseante de creación de mundos en los cuales se pueden disolver los elementos de la cartografía del presente donde la vida se encuentra asfixiada. Disociada de ese modo, la subjetividad se encuentra lista para dejar que esta potencia sea cafisheada por el capital y es el propio deseo el que orientará sus acciones en tal dirección, al hacer que la pulsión pase a gozar en ese lugar.

Regido por este tipo de micropolítica, el deseo pasa a funcionar como un agente reactivo que interrumpe el proceso de creación de mundos. Como los gérmenes de mundo que habitan los cuerpos se engendran en el encuentro entre ellos para formar el campo que los atraviesa a todos y hace de estos un solo cuerpo, la interrupción de su germinación en la vida de un individuo es también,

e indisolublemente, un punto de necrosis de la vida a su alrededor. En otras palabras, cada vida, que no se pone a la altura de lo que le sucede, perjudica a la vida de toda su tela relacional: el veneno que se produce se propaga como una peste por sus flujos y los intoxica, estancando su proceso continuo de diferenciación. Estos son los efectos de una vida sujeta al poder perverso del inconsciente colonial-capitalístico. Una vida genérica, una vida mínima, una vida estéril, una mísera vida.

Cuando el abuso perverso se refina

En el marco del capitalismo globalizador financiarizado, tal como lo hemos visto aquí, se transmuta, se refina y se intensifica el abuso perverso de la fuerza de trabajo (en el sentido amplio de todo tipo de acción en la cual se materialice el movimiento de la fuerza vital), abuso que constituye la esencia de la tradición colonial-capitalística. Lejos estamos del régimen identitario que estructuraba a la subjetividad en el fordismo y le atribuía la forma de su fuerza de trabajo (en este caso en sentido literal) y de cooperación. En su nuevo pliegue, se produce una subjetividad flexible, gestora de su propia potencia pulsional, lo cual, tal como se mencionó al comienzo, parecería favorecer su libertad para imprimirle un destino de expansión vital. Sin embargo, por el hecho de que la subjetividad se encuentra reducida al sujeto, el deseo tiende a desviar esa potencia de su destino ético con la esperanza de asegurarle su supuesta estabilidad y su sensación de pertenencia. De este modo, lo que se genera en este proceso son formas de existencia de las cuales se extrae libremente capital económico, político y cultural. Por ende, mediante las acciones del propio deseo, la subjetividad alimenta la acumulación de capital y su poder, ofreciéndose gozosamente al *sacrificio*, como la trabajadora sexual que, mientras no se de cuenta, continúa ofreciéndose a su proxeneta con la esperanza de que este le asegure no solo la supervivencia, sino el propio derecho a existir.

Por sí solo, esto ya sería suficiente para fomentar la producción de un deseo reactivo, pero existen otros factores que contribuyen para que ese sea el destino predominante de la fuerza pulsional, ahora supuestamente autogestionada. Con los avances de las tecnologías de la información y de la comunicación, que en el actual régimen son cada vez más veloces, el malestar de la paradoja impulsador de los procesos de subjetivación se vuelve más frecuente y más intenso. La subjetividad flexible es incesantemente bombardeada por imágenes del mundo y narrativas —cosa que se agrava con su proliferación robótica que las multiplica al infinito— que hacen que caduquen más rápido sus contornos, ya de por sí efímeros. Frente a ello, por estar reducida al sujeto, aumenta su propensión a someterse a respuestas *prêt-à-porter* que, como ya se ha consignado aquí, esos mismos medios le ofrecen en abundancia. Esa dinámica crea el suelo que sostiene aspectos esenciales del nuevo régimen. Su ventaja para la economía es obvia: las mercaderías encuentran en la fragilidad y en la interpretación fantasmática que hace el sujeto —quien proyecta en la fragilidad el peligro imaginario de

exclusión, ya sea por depreciación de sí mismo o por una persecución paranoide— la base para su consumo asegurado. Pueden así multiplicarse al infinito, pero la operación de incremento de la fragilidad no se detiene ahí: también está presente en la estrategia de poder introducida por la nueva versión del régimen, en la cual se aúnan procedimientos micropolíticos a los tradicionales procedimientos macropolíticos en una triple alianza compuesta por los poderes judicial, legislativo y mediático.

Cuando el poder se vale del deseo como su principal arma

Si bien desde el capitalismo industrial los medios de comunicación de masas han venido erigiéndose como un importante equipamiento del poder, bajo la nueva versión del régimen, estos adquieren un protagonismo sin precedentes, sobre todo merced a los avances tecnológicos que permiten entablar una comunicación generalizada en tiempo real. Un ejemplo de ello lo constituye lo que se ha venido haciendo en diversos países de América del Sur durante la última década. Con base en la edición de informaciones obtenidas en investigaciones policiales y seleccionadas por una alianza entre la Policía y el poder judicial, los medios elaboran relatos que, al transmitirlos en tono dramático, amplifican y agravan la imagen de la crisis económica y del peligro de la cual esta es portadora. Esto alimenta la búsqueda desesperada de una salida que llevan a cabo las subjetividades, salida que les será ofertada por la misma narrativa bajo la figura ficticia de un personaje de chivo expiatorio sobre quien recae la culpa de la situación de crisis, también ficticiamente fraguada. Así como la construcción de este relato se basa en información real que es seleccionada y editada, asumen igualmente los roles de chivos expiatorios las figuras o los partidos que se pretende eliminar del escenario político, alrededor de los cuales se enfoca precisamente la selección y la edición de la información.

Transmitidas día tras día, repetidas varias veces y con diferentes tonos de dramatismo, dichas narrativas ofrecen una plétora de señales que confirman la escena temida, portadora del peligro de disgregación inminente, fabulado por una subjetividad reducida al sujeto. Al sucumbir frente al miedo, a tal punto que este sobrepasa el límite de lo metabolizable y se vuelve traumático, la subjetividad está lista para aferrarse al chivo expiatorio y proyectar en él la causa de su malestar como única salida, o al menos la más disponible en ese momento. Por ende, dichos relatos son recibidos con alivio, pues, al ser adoptados como verdades por mucha gente, legitiman una falsa explicación para la causa del malestar y permiten expulsarlo de sí mismos al proyectarlo sobre otro. Además, su efecto de contagio genera un sentimiento de pertenencia en subjetividades que, al no tener acceso al cuerpo vivo del mundo al cual pertenecen por principio —acceso a partir del cual podrían participar en la construcción de lo común—, se sienten aisladas y temen ser humilladas y excluidas de la convivencia social. Las manifestaciones públicas masivas de este tipo de subjetividades constituyen un ritual colectivo que les ofrece la sensación de pertenecer a una comunidad homogénea que forma un

todo supuestamente estable que suplanta, a su vez, a la construcción múltiple y variable de lo común y las protege de la amenaza imaginaria que esa construcción les genera.

Con base en este trauma inducido se construyen las condiciones necesarias que requiere el poder sin límites del capitalismo globalitario, el cual pasa por la toma del poder del Estado, en las situaciones en que este aún no se encuentra enteramente en sus manos, mediante algunas operaciones que se alternan y se juntan, practicadas en distintas dosis. La primera operación la constituyen las elecciones enmascaradas de una supuesta voluntad popular, cuando, en realidad, dicha voluntad es mero fruto de una manipulación populista, mediante la aplicación de los procedimientos antes mencionados. La segunda se refiere a las operaciones fraudulentas que ocurren en el momento del voto, y la tercera al juicio político de los gobernantes en el poder, en caso de ser necesario. El juicio en cuestión le compete al Parlamento y se disfraza de una recuperación de la democracia mediante una ficción jurídica que le asegura la legitimidad —que, en ese caso, es maniobrada a través de la divulgación mediática masiva de tal ficción— y un amplio apoyo popular. Si bien los golpes de Estado perpetrados por la fuerza de las armas militares le interesaban al capitalismo industrial, ya no le interesan al capitalismo financiarizado. Los Estados totalitarios constituyen una piedra para el camino de la libre circulación de capitales, aparte de que este tipo de Estados promueve el principio identitario, cuando el nuevo régimen requiere subjetividades flexibles.

En lugar de la fuerza de las armas militares, las armas de las cuales se vale el capitalismo globalitario son de dos tipos: la fuerza pulsional y su portavoz, el deseo, su arma micropolítica, articulada a una alianza con las fuerzas políticas locales más reactivas, su arma macropolítica. Estas últimas se encarnan en figuras ignorantes, groseras, embrutecidas y sumamente conservadoras, remanentes de un capitalismo prefinanciarizado y, en la mayoría de los casos, de una mentalidad aún más arcaica, prerrepública, colonial y esclavista. Estos personajes patéticos son usados como testaferros para realizar el trabajo sucio que consiste en expulsar de la escena a los políticos progresistas a modo de preparación del terreno para la toma del poder por el capitalismo financiarizado y mundial dada su propia naturaleza, ya que en el mapa de su circulación no existen fronteras nacionales. En el caso de Brasil, resulta fácil encontrar este tipo de figuras en los tres poderes (legislativo, ejecutivo y judicial), instaladas en ellos desde siempre variando apenas sus discursos y sus procedimientos. Ejemplos de este tipo de figuras los encontramos especialmente entre los diputados ruralistas y los diputados evangelistas. Los primeros son los dueños del agronegocio que destruye los ecosistemas y expulsa a las comunidades originarias de sus territorios ancestrales, que han sido recuperados gracias a la Constitución Brasileña de 1988, o las diezma literalmente en un genocidio impune, el cual ni siquiera aparece en la prensa local. Los segundos, los diputados evangélicos, suelen tener en su

mayoría un moralismo hipócrita y su cerril machismo heteronormativo, patriarcal y familiar que ellos justifican y legitiman, con base en la supuesta voluntad de Dios. Más ampliamente están los corruptos que proliferan indistintamente por todos los partidos y que hacen viables espurios negocios de Estado, a cambio de coimas de las empresas, mediante la sobrefacturación y otros ardides. El ejemplo más obvio de esto es el de los contratistas de empresas brasileñas responsables de la construcción de equipamientos públicos, cuyo capital es transnacional, a excepción de algunas como Odebrecht.

Este trabajo sucio consiste antes que nada en la preparación y la realización del golpe propiamente dicho. Una vez consumado el mismo, la segunda tarea consiste en tomar rápidamente decisiones en el ámbito del poder ejecutivo o del poder legislativo, las cuales son a menudo votadas entre gallos y medianoche, cuando todos duermen, o durante las vacaciones o feriados, especialmente los de Navidad y Año Nuevo, cuando la sociedad está distraída haciendo compulsivamente compras de regalos y participando en celebraciones familiares con ansias de escenificar una imagen de felicidad y armonía. Se hace difícil seguir el ritmo alucinado de tales decisiones, pues, cuando la sociedad (o al menos parte de ella) se percata de alguna, ya se ha tomado otra igualmente violenta que, una vez más, pasa desapercibida. Ni siquiera es necesario decir que tales decisiones consisten básicamente en dismantelar las leyes laborales y previsionales y quitarle la responsabilidad al Estado en los sectores de la educación, la salud, la vivienda y las condiciones urbanísticas —lo cual afecta básicamente a los estratos más desfavorecidos—, así como privatizar la mayor cantidad posible de bienes públicos, sobre todo aquellos que el capital privado codicia debido a su alta rentabilidad.

Sin embargo, una vez realizado el trabajo sucio, empieza un segundo capítulo en el cual los personajes que lo ejecutaron pasan a ser también eyectados con los mismos procedimientos jurídico-mediáticos con los que expulsaron de la escena a los políticos progresistas. Esta estrategia consiste en multiplicar día tras día las órdenes de detención de estos personajes, al tiempo que se detiene también a los dueños y a los altos ejecutivos de las principales megaempresas que están mancomunados con ellos. A partir de las *delaciones premiadas*¹⁵ de los *arrepentidos*, de unos contra otros, se pasa a privilegiar las informaciones referentes a la corrupción de esos políticos que están afiliados precisamente a los partidos que asumieron el rol de testaferros en el derrocamiento de los

15 *Delación premiada* es el nombre coloquial de *Colaboração premiada* que consiste en un acuerdo entre el juez y el demandado, en el cual el demandado ofrece información sobre otros involucrados en el delito por el cual está siendo juzgado sin tener que presentar pruebas y a cambio se le reduce la pena. La figura de la delación premiada pasó a ser más popularmente conocida en Brasil en las operaciones llevadas a cabo recientemente por la justicia contra la corrupción y el lavado de dinero en el país. Es esa la figura jurídica que ha permitido la prisión de Lula sin ninguna prueba.

gobiernos progresistas. En el relato mediático, se convierten en los nuevos protagonistas en el rol de chivos expiatorios. No obstante, esto no quiere decir que se retira el foco que está puesto sobre los políticos de los partidos progresistas, pues este perdura a la orden del día hasta su total destrucción. Con esta operación se resuelven dos problemas de un solo golpe. El primero consiste en la purga de esos personajes patéticos del escenario político mediante su condena, lo que les quita el derecho a ejercer funciones públicas. Esto cuenta con la ventaja adicional de darle a la operación una máscara de neutralidad, ya que aparentemente la misma es imparcial, pues apunta no solo a los partidos de izquierda, sino también a todos los demás partidos; lo que hace pensar que su presunto foco recae sobre la corrupción y no tiene nada que ver con posturas políticas. Se le infunde de este modo una mayor verosimilitud a la ficción de la legitimidad constitucional que encubre el golpe de Estado recién perpetrado, el cual, por cierto, sigue su curso mediante esta operación. El terreno queda entonces expedito para la toma del poder por parte de los administradores formados en el capitalismo de última generación, quienes aceitarán los rieles del país para facilitar el tráfico más eficiente de los flujos del capital financierizado, aboliendo cualquier barrera para lograr su libre circulación. El segundo problema que se resuelve es el de la ampliación de la escena económica para la disputa de los negocios locales, los cuales se extienden a otros países, fundamentalmente de Latinoamérica y África, cuyos mercados fueron conquistados en su mayoría durante los gobiernos del Partido de los Trabajadores en Brasil. Todo esto es recibido con los brazos abiertos por gran parte de la sociedad brasileña que a estas alturas está enteramente identificada con el relato mediático. El último capítulo de esta narrativa consistirá seguramente en presentar al capital financierizado como el salvador de la patria que, de poder alzarse con el mando pleno del país, le devolverá a este la dignidad pública y reestablecerá su economía, tras la grave crisis orquestada deliberadamente en los capítulos anteriores.

En América Latina, dichos procedimientos se emplean para dismantelar a los gobiernos progresistas que se han instalado durante las últimas décadas en algunos países del continente, tras la disolución de las respectivas dictaduras militares que transcurrió a lo largo de la década de los ochenta. En el momento de la ascensión de la izquierda al poder empieza a concebirse una serie de una nueva modalidad de golpes. El primer laboratorio de la consumación de la nueva estrategia de poder fue la destitución de Fernando Lugo de la presidencia de Paraguay en 2012¹⁶. Una vez comprobada la eficacia del nuevo concepto de golpe, la producción de la serie en Brasil, que había empezado a concebirse en 2002 con la elección de Lula da Silva, se intensifica y gana velocidad día tras día hasta culminar con el juicio político de la presidenta Dilma Rousseff en 2016. En las mencionadas grandes manifestaciones de masas a favor de su destitución, el lema que decía:

16 La estrategia mediática-judicial-parlamentaria que preparó el *golpe* en Paraguay se puso en marcha en el año 2008 y se consumó en el 2012.

“La culpa es de Dilma”, que poco a poco tomó frenéticamente las calles y las plazas de todo el país, surgió precisamente del consumo de la ficción que los medios habían construido, que tenía a la presidenta, al Partido de los Trabajadores y a sus partidarios —fundamentalmente a su líder, Lula da Silva— como protagonistas en los papeles de chivos expiatorios¹⁷. Esto mismo ha venido ocurriendo en otros países latinoamericanos cuando aún les queda a sus gobernantes progresistas algún tiempo de mandato.

Mientras tanto, en otras situaciones, cuando sus mandatos se acercan a su fin, la estrategia mediática-jurídica-parlamentaria se inscribe en la preparación de las elecciones, eliminando de la disputa al (a los) candidato(s) más progresista(s), de tal manera que la misma transcurra entre candidatos neoliberales y ultraconservadores, siendo que estos últimos constituyen un indeseable efecto colateral de su empoderamiento por el propio capitalismo financiarizado que, tal como ya hemos visto, se apoya en ellos para la preparación de la toma del poder. Este es el caso de Perú¹⁸, donde el candidato progresista perdió ampliamente contra el candidato neoliberal que venció por un pequeño margen de diferencia a la candidata ultraconservadora.

De qué manera el abuso produce traumas y se alimenta de ellos

Por ende y por principio, la subjetividad flexible producida por ese régimen es mantenida constantemente en estado de fragilidad, a la vera del trauma o a

17 La narrativa ficcional logra hechizar a las masas porque hace eco en su subjetividad no solamente porque esta se encuentra frágil, debido a la amenaza de la crisis propagada por tal ficción, también porque su pulsión vital se encuentra bajo el efecto del proxenetismo y su estructura está fuertemente signada por la tradición colonial-esclavista, de la cual forma parte un sólido prejuicio de clase, incluso entre quienes se encuentran en la base de la pirámide social.

18 Durante la campaña electoral para reemplazar a Ollanta Humala al final de su mandato en la presidencia de Perú, a mediados de 2016, su figura fue destruida por la triple alianza de los poderes mediático, judicial y legislativo que logró bajar drásticamente su aprobación del 57,3% al comienzo de su mandato al 16 % en el año de las elecciones. La disputa quedó entonces entre representantes de los dos poderes que actualmente dominan la escena mundial: el banquero de inversiones y economista neoliberal de centroderecha Pedro Pablo Kuczynski y la candidata de extrema derecha Keiko Fujimori, la hija del expresidente Alberto Fujimori, un dictador particularmente siniestro que gobernó el país entre 1990 y 2000 y que actualmente se encuentra cumpliendo una condena de 25 años por sus delitos de corrupción, secuestro y asesinato. Una campaña de igual ferocidad a la que se orquestó contra Humala fue dirigida a la representante de la ascensión de las fuerzas conservadoras para darle la victoria a su rival, pero con un cuasi empate. Kuczynski ya no es el presidente de Perú. La estrategia de la nueva modalidad de golpe se lo tragó: fue depuesto a comienzos de 2018 y reemplazado por el vicepresidente Martín Vizcarra Cornejo, quien cuenta con el apoyo del Congreso, incluso de la Fuerza Popular, el partido de Keiko Fujimori. El principal foco de acusación que lo llevó a su juicio político lo constituyeron sus relaciones con la empresa Odebrecht, la cual no por casualidad en ese mismo periodo desempeñaba el rol de chivo expiatorio del momento durante la segunda temporada de la serie del golpe en Brasil.

menudo sobrepasando ese umbral y zozobrando en el naufragio. Esto se efectúa a través de los tres procedimientos antes referidos: su reducción al sujeto y el constante colapso de sus formas de existencia y de sus respectivos sentidos, colapso encubierto por el suministro inmediato de narrativas ficticias que se le inculcan diariamente a través de los medios de comunicación. Hay también un cuarto procedimiento del capitalismo financiarizado que participa de esta fragilización de la subjetividad, sobre todo en los estratos más desfavorecidos, se trata de la precarización de la fuerza de trabajo legalizada por la anulación de las leyes laborales por parte de los Estados neoliberales; es una anulación que se legitima con el argumento de que así cada trabajador tendrá su autonomía para negociar. Tal ilusión se apoya en la destrucción del imaginario progresista mencionado y, al mismo tiempo, la sostiene y la refuerza. Ahora bien, tal precarización, sumada a una supuesta autonomía, deja a las subjetividades más traumatizadas e imposibilitadas para actuar y, por consiguiente, se vuelven más vulnerables al abuso, y están listas para entregar su fuerza pulsional a la proxenetización con la ilusión de que esta les traerá de vuelta un contorno y un lugar. Y más ampliamente, también es así como la potencia colectiva de creación y cooperación es canalizada para sostener y alimentar el *statu quo*, ya sea mediante la apropiación de la fuerza de trabajo, del consumo desenfrenado, del apoyo masivo a golpes de Estado o electorales, u otras estrategias micropolíticas del régimen no mencionadas aquí. En suma, es así como la potencia del deseo es desviada de su destino ético, activo y creador para ser apropiada por el capital y convertirse en potencia reactiva de sumisión.

Allí es donde reside la perversión del régimen colonial-capitalístico en su nueva versión y también su real peligro. El régimen se nutre de la amenaza imaginaria que se genera en la subjetividad debido a su separación de la condición de viviente y, al mismo tiempo, nutre al fantasma de esa amenaza, al mantener a la subjetividad cautiva en esa reducción. La situación que estamos viviendo es una incubadora de ese peligro real y no hay ninguna garantía de que se pueda evitar. El uso de la micropolítica, que hace el capitalismo financiarizado transnacional para obtener poder macropolítico, sumado a la utilización de políticos disponibles para efectuar el trabajo sucio y al incremento del conservadurismo, cuenta con grandes posibilidades de producir una crisis de proporciones incontrolables. Esto es precisamente lo que está ocurriendo y lo que crea una atmósfera irrespirable. La elección de Trump como presidente de Estados Unidos y de candidatos de extrema derecha en Europa, así como el Brexit y el vislumbre de desmantelamiento de la Unión Europea, constituyen tan solo sus síntomas más notorios. En el plano local tampoco faltan ejemplos, pero son tantos que mencionarlos nos tomaría un espacio infinito y nos apartaría de nuestro foco, además citarlos aquí es innecesario y redundante, ya que están ampliamente presentes en los noticiarios cotidianos y hay una vasta bibliografía que los describe y los analiza.

Lo que importa aquí es reconocer que, en esa balanza inestable entre el neoliberalismo y el conservadurismo extremo temporalmente asociados, el peso puede pender hacia el segundo y con el pleno apoyo de las masas que, como barras bravas, retroceden al principio identitario en su máxima rigidez tanto en el plano individual y de grupos —clase, etnia, género, raza, etc.— como en el plano nacional. Esta amenaza sobrevuela el planeta actualmente, lo que para el capital transnacional implica la amenaza del cierre de las puertas a su libre flujo. En síntesis, el tiro al capitalismo financiarizado parece estar saliéndole por la culata. Esto no nos aporta ninguna ventaja, pues tanto el régimen colonial-cafisleístico en su nueva versión como el retorno a un conservadurismo nacionalista, arcaico y fatal —un efecto inevitable del propio régimen y que lo pone en crisis por su propia lógica— son igualmente nefastos, aunque de distintos modos. No se trata aquí de elegir cuál de ellos es menos peor, pues, al estar ambos intrínsecamente ligados, lo más grave es precisamente su explosiva combinación.

Es exactamente a esta situación que se refiere el término *siniestro* evocado al comienzo de este ensayo para calificar a la atmósfera que nos envuelve en la actualidad. La mezcla de varios tiempos de la historia del capitalismo, todos ellos en su cara más perversa, complejiza aún más las dinámicas del poder y, por consiguiente, también su desciframiento y la invención de estrategias tendientes a combatirlas. Si bien esto es alarmante, hay que reconocer que, precisamente por esta razón, es necesario expandir y complejizar la propia noción de resistencia y, más ampliamente, la de política. Esto genera un cierto aliento en la contracorriente de la tendencia a sucumbir al miedo y a las habituales reacciones que este provoca: ya sea la parálisis melancólica o la prisa por actuar para librarse de él aferrándose a viejas concepciones de resistencia que ya no tienen sentido, quizá sea este el caso del propio concepto de resistencia que, signado por una lógica de la negación, la oposición y la no aceptación, no incluye la positividad de una acción transformadora.

Ante este nuevo escenario, se hace evidente que no basta con tomar para sí mismo la responsabilidad como ciudadano y luchar por una distribución más justa de los bienes materiales e inmateriales, de los derechos civiles y, más allá de estos, del propio derecho a existir. Esto es lo mínimo que se debe anhelar y, cuando ni siquiera se asume esta responsabilidad, es porque la disociación ha llegado a un nivel de patología alarmante.

Más allá de esta tarea, es necesario también tomar para sí mismo la responsabilidad como ser vivo y luchar por la reapropiación de las potencias de creación y de cooperación y por la construcción de lo común que depende de ella. En otras palabras, no basta con un combate por el poder macropolítico y contra aquellos que lo detienen: se debe librar igualmente un combate por la potencia afirmativa de una micropolítica activa investida sobre cada una de nuestras acciones

cotidianas, incluso en aquellas que implican nuestra relación con el Estado, ya sea que estemos dentro o fuera de este. ¿No será precisamente este el combate que libra el nuevo tipo de activismo que está proliferando por el planeta?

Se vuelve pues indispensable pensar y actuar hacia una micropolítica activa, de manera tal que se pueda enfrentar esta situación igualmente en el plano de la subjetividad, del deseo y del pensamiento, plano en el cual se sostiene existencialmente el capitalismo financiarizado transnacional tanto en su faceta neoliberal como en la conservadora, su adversario monstruoso que él mismo generó. La conquista de esta posibilidad depende de que se rompa el hechizo del poder tsunámico de la micropolítica reactiva del capitalismo globalitario que se propaga en todas las esferas de la vida humana, destruyendo sus modos de vida y, sobre todo, su potencia esencial de creación y transmutación. Esto implica la desidentificación con los modos de vida que el régimen construye en lugar de aquellos que devastó, a fin de que se pueda desertar de ellos no para volver a las formas del pasado, sino para inventar otras en función de los gérmenes de futuros incubados en el presente. Solo así la idea de reapropiarse de la fuerza colectiva de creación y cooperación, el medio indeclinable para combatir el actual estado de cosas, tendrá posibilidades de salir del papel y de los sueños utópicos para convertirse en realidad.

Cuando pensar y resistir se convierten en una sola y misma cosa

Decía al comienzo de este texto que no es por decreto de la voluntad o por la buena intención de la conciencia que se logra obrar en la dirección de esa reapropiación. Ahora quizá quede más claro por qué sugería que este es un trabajo que debe realizar cada uno en su propia subjetividad y en su indisociable trama relacional, de manera tal que pueda desplazarse de la sumisión al poder del inconsciente colonial-capitalístico. Quizá quede también más claro por qué afirmaba que es intrínseca a esta tarea la necesidad de desplazarse en el ámbito del pensamiento no en su contenido, sino en el propio principio que rige su producción, del cual resultan precisamente sus contenidos y sus modos de evaluación del presente. Si consideramos que a cada modo de producción de la subjetividad y del deseo le corresponde un modo de producción del pensamiento, vale la pena retomar aquí aquellos dos polos ficticios de la amplia gama de micropolíticas, desde la más activa hasta la más reactiva, para examinar brevemente en qué se diferencian los principios que rigen la producción del pensamiento en cada una de ellas y sus efectos sobre los destinos de la vida social.

Desde la perspectiva ética del ejercicio del pensamiento que rige las acciones del deseo en el polo activo, pensar consiste en *escuchar* los afectos, los efectos que las fuerzas de la atmósfera del ambiente producen en el cuerpo, las turbulencias que provocan en él y la pulsación de mundos larvarios que, generados en esa fecundación, se le anuncian al saber-de-lo-vivo; *implicarse* en el movimiento de

desterritorialización que dichos gérmenes de mundos disparan y, guiados por esa escucha y por esa implicación, *crear* una expresión para aquello que pide paso, de modo tal que adquiera un cuerpo concreto. Los efectos del pensamiento ejercido desde esta perspectiva tienden a ser el *contagio potenciador* de las subjetividades que lo encuentran o, más precisamente, su *polinización*¹⁹; la *transfiguración* de la superficie topológica y relacional de un mundo en su forma vigente por la irrupción de ese cuerpo extraño en su contorno familiar y la *transvaloración* de los valores que en él predominan.

En tanto, desde la perspectiva de su polo reactivo, pensar consiste en *ensordecerse* a los afectos, a las turbulencias que ocasionan y a las demandas de la vida que estas necesariamente movilizan; *reflexionar*, o reflejar como en un espejo una supuesta verdad que está oculta en la oscuridad de la ignorancia y que *explica* la desterritorialización —el delirio de un sentido que la enmascara y presume su control—. *Revelar* esa supuesta verdad *iluminándola* con el farol de la razón, en ese caso, restringida a fórmulas retóricas vacías por emanar de la disociación de la experiencia real. En suma, pensar en este caso significa racionalizar lo molesto, denegando lo extraño al transformarlo en familiar. El efecto del pensamiento ejercido desde esta perspectiva tiende a ser el *contagio despotenciador* de las subjetividades que lo encuentran, lo cual contribuye a la *interrupción del proceso de polinización*, promoviendo un *aborto de la germinación de futuros*. Lo que resulta de ello es la *reproducción* de la cartografía vigente y sus valores.

A esta política reactiva de producción del pensamiento, regida por el inconsciente colonial-capitalístico, la denomino *antropo-falo-ego-logocéntrica*. Frente a su poder, que se propaga cada vez más, no basta con problematizar los conceptos que dicha política produjo y sigue produciendo: hay que problematizar el propio principio que la rige. Tal desafío implica reactivar el saber-de-lo-vivo en el ejercicio del pensamiento para liberarlo de su encarcelamiento en ese seco logocentrismo y sus falsos problemas, producto de su divorcio de los flujos vitales y de los verdaderos problemas que sus movimientos le plantean. Es preciso estar al acecho de aquello que el saber-de-lo-vivo nos muestra, de lo cual dependen tener la fuerza y la astucia necesarias como para resistir el poder del equipo de fantasmas nacidos de la sumisión al inconsciente colonial-capitalístico, que aún hoy en día comanda las subjetividades y orienta las jugadas del deseo. De

19 El término *polinización* me lo sugirió Rolf Abderhalden, artista y fundador de Mapa Teatro, junto a Heidi Abderhalden, y de la maestría de Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia. Según Abderhalden, la palabra *contagio* tiene su origen en la medicina y es de este campo que la extrajo la sociología. Teniendo en cuenta que el término contagio se refiere a la *contaminación* de enfermedades, reservaré ambos para calificar a los fenómenos de proliferación de políticas de deseo reactivas, manteniendo la noción de *polinización* únicamente para los fenómenos de proliferación de las políticas de deseo activas.

allí el sentido de afirmar que, desde esta perspectiva, pensar y sublevarse pasan a ser una sola y misma cosa.

Pero, al final, ¿qué tendría que ver el arte con todo esto?

Si bien las prácticas artísticas tendrían sin duda mucho que enseñarnos para afrontar la exigencia de resistir en el ámbito de la producción del pensamiento y sus acciones —sustituyendo la perspectiva antropo-falo-ego-logocéntrica por una perspectiva ético-estético-clínico-política—, resulta también innegable que, bajo el actual régimen, esta potencia propia del arte se ha debilitado. En las sociedades occidentales y occidentalizadas en las cuales tuvo su origen la institución del arte hace poco más de dos siglos, esta constituía hasta hace poco tiempo el único campo de actividad humana en el cual la potencia de creación estaba habilitada para ejercerse y tornar sensibles los mundos virtuales que habitaban los cuerpos fecundados por el aire del tiempo. Y aunque la actualización de esos mundos en ese caso se restringía a las obras de arte —ya sea que fuesen pinturas, esculturas, instalaciones u otras—, cuando estas lograban encarnar la pulsación de esos mundos por venir, tenían el poder potencial de polinización de los ambientes en los cuales circulaban.

Sin embargo, y no por casualidad, en la nueva versión del régimen colonial-proxenetístico, el arte se ha convertido en un campo especialmente codiciado por el capitalismo como fuente privilegiada de apropiación de la fuerza creadora con el fin de instrumentalizarla. Se abre así una nueva frontera para la acumulación de capital mediante el uso que se hace del arte para lavar dinero, ya que permite una de las más rápidas y extraordinarias multiplicaciones del capital invertido con base en la pura especulación, pero la cosa no se detiene allí: esa instrumentalización también tiene objetivos micropolíticos. El primero de ellos consiste en neutralizar la fuerza transfiguradora de las prácticas artísticas reduciéndolas al mero ejercicio de la creatividad disociada de su función ética de dar cuerpo a lo que la vida anuncia. El segundo objetivo micropolítico consiste en valerse del arte como un pasaporte de admisión en los salones internacionales de las élites del capitalismo financiarizado. El figurín con el que se visten tales élites incluye ser coleccionista, tener en la punta de la lengua dos o tres nombres de artistas y curadores que figuran entre las estrellas mediáticas del momento —que no por casualidad son siempre los que se encuentran en la cresta de la ola del mercado del arte— y, por último, hacer turismo en los espacios institucionales a este consagrados, sobre todo en su circuito mundial. Consumir arte contemporáneo, o por lo menos exhibirse en sus salones, distingue a esas élites de las élites tradicionales del capitalismo, anteriores a su financierización, evitando así el riesgo de que las consideren cursis, lo cual facilita sus negocios. Esto es especialmente patético en el caso de las élites sudamericanas, las cuales, al vestir ese figurín, revelan sus ridículos falsos *selves* de colonizados que encubren su escasa autoestima. Como esas nuevas élites internacionales dominan el mercado del arte debido a su poder de comprar obras y de participar en los

Consejos de los principales museos —lo que les permite indicar cuáles artistas tendrán sus obras expuestas, elevando así su valor en el mercado y, con eso, multiplicando exponencialmente el capital invertido en las mismas—, los artistas tienden a adecuarse a sus demandas para asegurarse un lugar en este escenario. Es así como, también en este campo, la potencia de creación va siendo desviada de su destino ético y es llevada en dirección hacia la producción de mercaderías y activos financieros.

Dado que dichos fenómenos son hoy en día plenamente reconocidos, su descripción minuciosa constituiría una pérdida de tiempo. Sin embargo, vale la pena señalar que exactamente por el hecho de que se ha vuelto cada vez más difícil ejercer el pensamiento desde una perspectiva ético-estético-clínico-política también en las acciones en el campo del arte, muchos artistas se han dedicado a prácticas que hacen de la problematización de este estado de cosas la materia prima de su obra. Tal como se planteó al comienzo, tales prácticas tienden a extrapolar las fronteras del campo del arte para habitar una transterritorialidad donde se encuentran y se desencuentran con prácticas activistas de toda índole: feministas, ecológicas, antirracistas e indígenas, al igual que con los movimientos LGBTQI y los que luchan por el derecho a la vivienda y contra la gentrificación, entre otros. En esos encuentros y desencuentros entre prácticas distintas, se producen devenires singulares de cada una de ellas que se dirigen a la construcción de un común.

Y ahora planteo una pregunta, querido(a) lector(a): ¿no residiría precisamente en el acontecimiento de esos devenires la potencia política del arte? Esto es muy distinto a una determinada idea de *arte político* o *arte comprometido* que convierte sus prácticas en panfletos, vehículos macropolíticos de concientización, denuncia y transmisión ideológica. Se trata acá, en cambio, de una potencia micropolítica que ha venido afirmándose en los campos del arte en ciclos sucesivos desde la década de los sesenta y que cada vez más es asumida por prácticas sociales y activistas que están fuera de este campo.

En el campo específico del arte, dicho movimiento abarca no solo las prácticas artísticas, sino también todas las demás actividades que el mismo comprende: curaduría, gestión de museos, crítica, historia, etc. Lo que tienen en común las prácticas curatoriales, cuyo pensamiento se inserta en esa perspectiva, es la voluntad de promover el mencionado desplazamiento del paradigma cultural dominante. Cuando se logra transportar hasta la experiencia de una propuesta curatorial —ya sea realizada en museos o fuera de los mismos— la pulsación de los gérmenes de mundos que golpean la puerta de las formas cristalizadas, estos son potencialmente portadores de efectos de polinización. Y aun cuando dicha pulsación se refiera a movimientos artísticos del pasado, la posibilidad de que existan tales efectos extrapola su tiempo e incluso el espacio restringido del arte. Sucede que, si bien las referidas formas quedaron en el pasado, la pulsión

que llevó a la germinación de los mundos en potencial que las habitan puede ser reactivada en cualquier momento. Esto hace que los gérmenes de futuro, que quedaron soterrados por la interrupción de este proceso, puedan ser activados en el presente engendrando otros escenarios, distintos a los del pasado. Y si nada asegura que los efectos que portan acontezcan efectivamente, es porque en el ámbito de las resistencias micropolíticas nada puede preverse ni mucho menos asegurarse. Sea cual sea el ámbito de la actividad humana en donde ocurra la insurrección en esta esfera, siempre se confrontarán distintos grados de fuerzas activas y reactivas en la definición de las formas del presente.

La creencia en el paraíso es una droga

En tal sentido, es preciso deshacerse de la creencia en el delirio de un control permanente y definitivo de los engranajes sociales que pueden llevar a una supuesta realización plena del potencial humano. Dicha creencia es heredera de las nociones de *salvación* de las religiones monoteístas occidentales y de su idea de *paraíso*: la única diferencia es la promesa de que puede y debe hallarse el paraíso en esta vida y no después de la muerte. Dicha idea es fruto de una política de subjetivación antropo-falo-ego-logocéntrica reducida al sujeto y orientada por el inconsciente colonial-capitalístico. Existe en ella una denegación del embate entre el plano de las fuerzas y su compleja y paradójica relación con el plano de las formas, en el cual siempre germinan nuevos modos de existencia en un proceso de creación sin fin.

En la esfera del combate micropolítico, la imagen del paraíso es la de un mundo en el cual la vida encontraría por fin su supuesta paz eterna (un delirio fabulado por fuerzas reactivas). En la esfera del combate macropolítico, la imagen del paraíso posee dos versiones: la del paraíso de la igualdad de una sociedad socialista o la de la *libre* competencia del mercado liberal. Ambas imágenes, concebidas luego de la primera Revolución Industrial, deniegan la esfera micropolítica. En el caso de la imagen propia de las izquierdas —sobre todo las tradicionales y más aún las institucionales—, dicha denegación es en parte responsable de su mencionada impotencia ante los actuales *impasses* del régimen colonial-capitalístico y sus perversas operaciones en la esfera micropolítica.

El abandono de la idea del paraíso, así como también de la idea de apocalipsis, la otra cara de la moneda, constituye uno de los desafíos del combate micropolítico contra el régimen colonial-capitalístico y a favor de una vida no cafisheada. Por definición, esta protesta de los inconscientes constituye un combate que nunca llega a ese supuesto goce de un *gran finale*, expectativa propia de una subjetividad reducida al sujeto, a su ignorancia acerca del saber-de-lo-vivo y sus consiguientes delirios. Estar a la altura de las demandas vitales lleva a otro tipo de goce desplazado de las demandas del ego: un goce vital.

Cabe ahora plantearnos una última pregunta, querido(a) lector(a), ¿no será precisamente que en el enfrentamiento de ese desafío habita el sentido y el sabor de una vida que insiste en perseverar?

Referencias

- Deleuze, G. et Guattari, F. (mars 1972). Sur capitalisme et schizophrénie. *L'Arc*, 49.
(Entrevista realizada por Catherine Backès-Clément). Edición en español: Deleuze, G. (1995). *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2008). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010). *El Anti-Edipo*. Buenos Aires: Paidós.
- Negri, T. y Hardt, M. (2002). *Imperio*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós.
- Negri, T. y Hardt, M. (2011). *Commonwealth*. Madrid: Akal.
- Negri, T. y Hardt, M. (2014). *Multitud: guerra y democracia en la era del Imperio*. Madrid: Debate.
- Perci Schiavon, J. (2010). Pragmatismo pulsional. *Cadernos de Subjetividade*, 124-131.

MAPA TEATRO: LA CREACIÓN A PARTIR DE UN AFECTO

Heidi Abderhalden y Rolf Abderhalden

A partir de una provocación de Suely Rolnik, enunciada con esta frase: «Mapa Teatro: La creación a partir de un afecto» y de las reflexiones planteadas por la misma sobre la producción artística de Mapa Teatro, Heidi y Rolf Abderhalden despliegan en el artículo, que lleva este mismo título, una serie de situaciones, posturas y acciones que pretenden hacer eco a esta provocación.

Lo que surge primero en las obras de Mapa Teatro es, sencillamente, un afecto. Un afecto que, en aquel momento, pulsa en los cuerpos de sus directores, los hermanos Heidi y Rolf Abderhalden, y los pone en tensión. Desde afuera, parece una nada.

Y es que los afectos no tienen imagen, ni palabra, ni gesto y, sin embargo, son reales. Estos consisten en los efectos de las fuerzas que agitan un determinado contexto en los cuerpos que lo componen, produciendo en el sujeto y su repertorio, un estado intraducible que los desestabiliza.

Esta tarea es lo que Mapa Teatro moviliza en su imaginación creadora. Para enfrentarla, el segundo movimiento de sus directores es salir al encuentro de algún elemento portador de una frecuencia de vibración que tenga resonancias con el afecto disparador de la obra:

una

un

un

una

un

el fragmento

un pedazo

una

cierta secuencia

cierto detalle de

un

imagen
sonido
gesto
textura
poema
de un libro
de archivo
fotografía
de una película
una memoria
sueño.

Una vez encontrado este elemento que carga en sí mismo un rastro del afecto disparador, es este el que será presentado a la “«comunidad temporal experimental”» que Heidi y Rolf convocaron para este proyecto en particular. Su presentación al grupo viene acompañada de una pregunta: ¿cómo dar cuerpo a este afecto? Así se dibujan los contornos de un espacio inmaterial en el que se producirá el trabajo de creación, colectivamente compartido. El elemento elegido funcionará como catalizador de otros tantos elementos que, también por medio de resonancias, irán siendo aportados por miembros del grupo a partir de la sensibilidad singular de cada uno. Y así se irá componiendo la obra, que solo se volverá visible al final del proceso de su creación¹.

1994. Recibimos una llamada de un interno de la Penitenciaría Central de Colombia que ha recobrado la libertad tras varios años de condena por homicidio en La Picota. Se trata de Darío. Llama desde una cabina telefónica que se encuentra a la salida del penal. Acaba de ser dejado en libertad y desea despedirse. Propone que nos encontremos en la Terminal de Transporte de Bogotá antes de tomar el bus de regreso a su casa en Medellín.

Nos dirigimos hacia la puerta del terminal que anuncia la salida de los buses para el noroccidente del país. Darío nos espera. Han pasado varios meses desde que nos vimos por última vez. Todas las tardes, durante un año, construimos con él y con un grupo de internos, nuestro primer **laboratorio de la imaginación social**: un espacio de creación que surgió de una **inquietud** que solo el mundo de la cárcel podía ayudarnos a desplegar. Darío aceptó participar porque esta actividad podía significar para él y los otros integrantes del grupo un tiempo de reducción de su condena, pero no imaginaba, como tampoco nosotros, de qué se trataría todo esto...

Nos encontramos en el lugar acordado y nos dirigimos los tres a una cafetería. Allí, Darío evoca nuestro primer encuentro en La Picota, su entusiasmo por montar una **obra de teatro**, como lo habíamos anunciado para simplificar nuestro acceso a la cárcel, y su extrañamiento al leer ese texto de apenas tres páginas que propusimos para iniciar el encuentro. También recuerda que ocho días después de la muerte de Pablo Escobar, el Día Internacional de los Derechos Humanos, estrenamos en un teatro de Bogotá nuestro montaje de **Horacio**, obra basada en el texto homónimo del dramaturgo alemán Heiner Müller.

Sobre el pequeño escenario del espacio de la cárcel, que nos ha sido atribuido para reunir al grupo de internos que participan en el montaje, trazamos un círculo con los cuerpos: primero de pie, luego acostados boca arriba, boca abajo, de costado, con los ojos cerrados. Los cuerpos no

se reconocen en estas posiciones, tampoco se reconocen frente a otros cuerpos, ni siquiera se rozan. El movimiento y el contacto están cargados de prejuicios, inhibiciones y mitologías.

Un año después, el día de la presentación pública del montaje, Darío/**Horacio** baila en un escenario con su enemigo Edilberto/**Curiacio**. Se abrazan frente a 500 personas de una forma tan afectuosa y sensual que es difícil imaginar la resistencia que había en estos cuerpos a la experiencia sensible y a la expresión de los afectos. La presencia de Heidi, única mujer en el grupo y prácticamente en la cárcel, combinada con la de Rolf, como participante dentro del grupo de internos, ha sido parte de un largo proceso llevado a cabo para deshacer las capas endurecidas por las paredes del reclusorio y recuperar la potencia de sus sensibilidades.

Darío va retrasando la salida de su bus a lo largo de la conversación en esta cafetería donde vemos llegar y salir gente todo el tiempo. Este joven, pero experimentado hombre de Medellín, nos confió un día uno de sus secretos: la técnica de visualización que posee un delincuente, es decir, su capacidad para observar y realizar con precisión un gesto, se la debe, con toda certeza, a su entrenamiento para ver a través de la ropa. Gracias a esta **tekné**, y solo a ella, fue posible coreografiar con el grupo de internos una secuencia de una hora de movimiento en un espacio al que no tuvimos acceso (el teatro), sino el día de la presentación en público.

Tras múltiples negativas de sus subalternos, el ministro de Defensa del momento autorizó la salida de los internos de La Picota para la presentación de **Horacio** en un teatro del centro de Bogotá. Hasta este momento no sabíamos nada del prontuario de los nueve hombres con quienes habíamos construido este laboratorio. Todos los días, durante un año, buscamos juntos signos de su experiencia en la cárcel para transponerlos poéticamente con sus cuerpos en el espacio sin preguntar por qué delito habían llegado hasta allí.

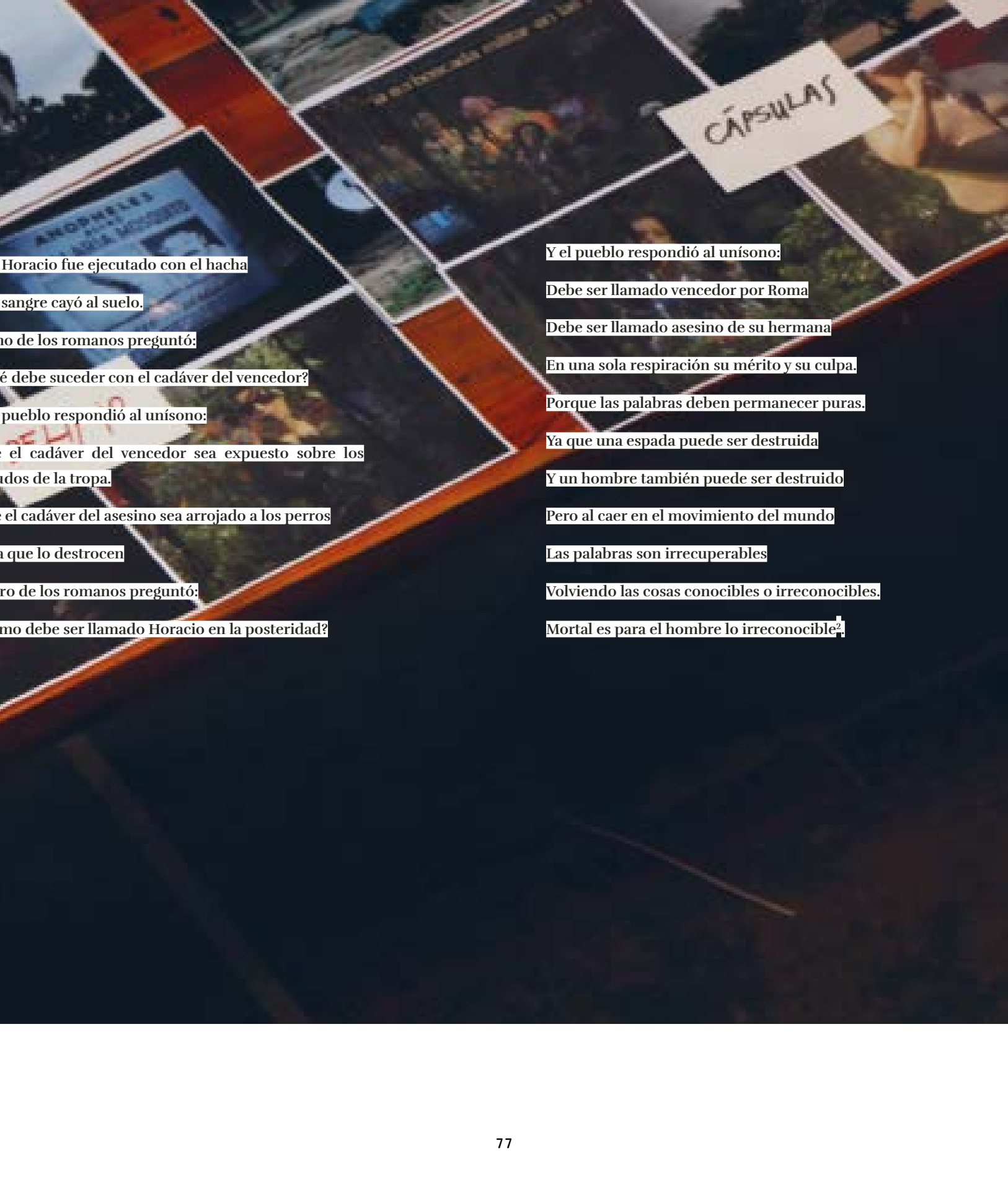


En el bus que nos conduce al teatro, nos acompaña el cineasta Luis Ospina. La ciudad se va desplegando —de sur a norte— por el ojo de su cámara, atravesada por la mirada extasiada de los ocho internos que ven cómo la vida se abre ante sus ojos. Solo por esta salida, ha valido la pena entrar por la puerta dantesca, infranqueable, del penal. Al pasar por su barrio, Nelson reconoce su casa materna. Todos gritan con júbilo y exclaman ante una cosa u otra: **euforia**. En griego antiguo, euforia significa sobre todo fuerza y brío para soportar el dolor o la sensación de bienestar, pues también hay que soportar la sensación de bienestar cuando se ha conocido tan a fondo el dolor; soportar el goce de los aplausos de un público que, de pie, aplaude adolorido, a rabiarse.

Darío está a punto de irse, se agacha y recoge de debajo de la mesa una bolsa de tela. La bolsa es el **souvenir** que reciben los participantes del IV Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Saca el libro del festival. No hay nada más en la bolsa, no tiene nada más en las manos, nada más. Abre una página del libro marcada con el programa de la obra y señala su nombre y su fotografía. «Para que me reconozcan —dice— y sepan qué he estado haciendo por fuera todos estos años».

En 1995, un año después de este encuentro con Darío en la terminal de buses de Bogotá, Heiner Müller muere en Berlín, tras una larga enfermedad causada por un cáncer en la garganta.





Horacio fue ejecutado con el hacha

su sangre cayó al suelo.

Uno de los romanos preguntó:

¿Qué debe suceder con el cadáver del vencedor?

El pueblo respondió al unísono:

Que el cadáver del vencedor sea expuesto sobre los

banderos de la tropa.

Y el cadáver del asesino sea arrojado a los perros

para que lo destrocen

Uno de los romanos preguntó:

¿Cómo debe ser llamado Horacio en la posteridad?

Y el pueblo respondió al unísono:

Debe ser llamado vencedor por Roma

Debe ser llamado asesino de su hermana

En una sola respiración su mérito y su culpa.

Porque las palabras deben permanecer puras.

Ya que una espada puede ser destruida

Y un hombre también puede ser destruido

Pero al caer en el movimiento del mundo

Las palabras son irrecuperables

Volviendo las cosas conocibles o irreconocibles.

Mortal es para el hombre lo irreconocible².



Quince años más tarde, al abrir las páginas de una revista francesa dedicada a Heiner Müller, leemos, en una entrevista realizada el 16 de octubre de 1995 por una joven dramaturga alemana, un mensaje enviado por el escritor a Mapa Teatro como una botella lanzada al mar...

«¿Se está muriendo el teatro? ¿Cuánto tiempo va a durar todavía? Digamos: el teatro ya ha muerto, muere constantemente; está siempre en el proceso de morir y de reconstruirse de nuevo», le pregunta la entrevistadora al dramaturgo y Müller responde:

... Hubo una presentación que lamentablemente no vi; leí un informe sobre ella. Se llevó a cabo en una cárcel de Bogotá (...), no estoy del todo seguro. Fue en una cárcel donde había principalmente condenados a muerte, asesinos... y algún trabajador social, o quien haya sido, montó **Mauser** y actuó con ellos. Y fue para todos una experiencia fantástica porque en **Mauser** se trata de matar; y entonces el verdadero límite se me hizo claro...hay que reflexionar sobre esto: ¿qué significa cuando se transgrede este límite?...

En la obra alguien va a ser ejecutado, naturalmente de forma ficticia. El teatro es ficción: el que es ejecutado en la obra, puede avanzar luego hacia el prosenio y recibir los aplausos. Ahora supongamos que se hiciera de esta presentación un ritual: alguien está condenado a muerte y ese alguien actúa el rol del que al final será ejecutado... y es asesinado realmente. ¿Qué significa transgredir este límite?

[...] Sin este paso en la oscuridad absoluta, en lo desconocido, el teatro no puede seguir existiendo³.

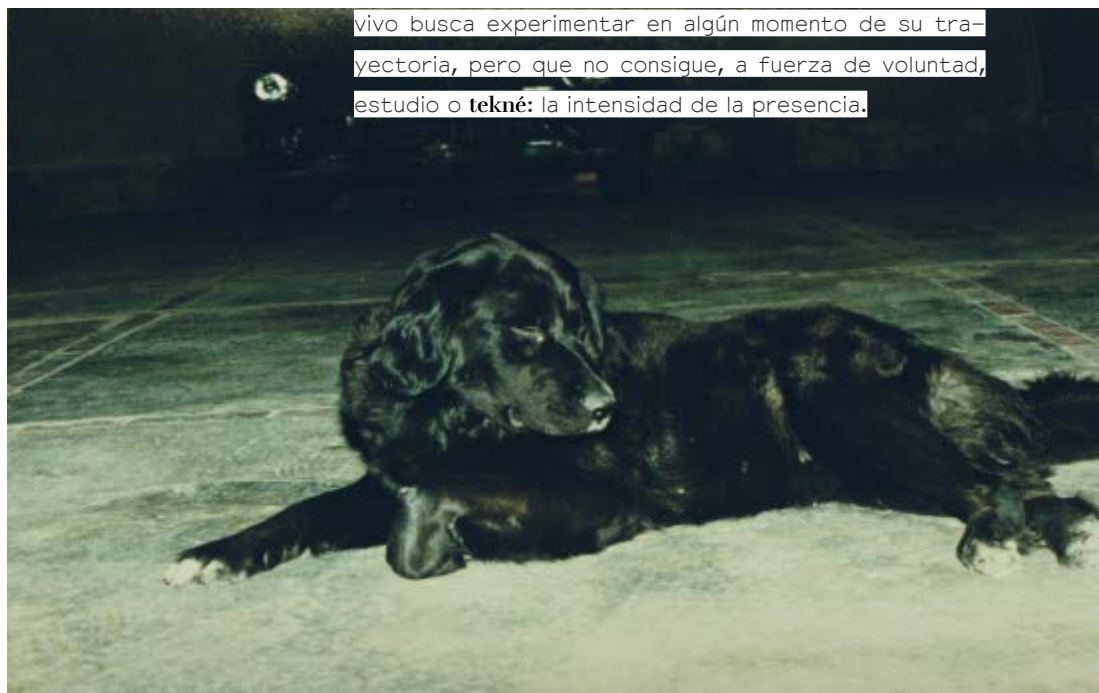


En el año 2000, al tocar a la puerta de una casa republicana del centro de Bogotá, en busca de un lugar para el montaje de **Ricardo III** de William Shakespeare, escuchamos, del otro lado de la puerta, los ladridos furiosos de quien bien podría ser el guardián del ambicioso rey. El artista y amigo Rafael Ortiz nos abre la puerta y calma al animal. Al atravesar el zaguán, un perro negro y grande se nos cuela entre las piernas. A partir de ese momento, Atlanta, ya no se separaría de nosotros, ni nosotros de ella, hasta su muerte. Atlanta adoptó su nombre del aviso del hotel que apareció entre las ruinas del inmueble y, fiel a su nombre mitológico, es la columna de la casa. Sobre ella reposa el techo que nos reúne a todos en este lugar, que devino el laboratorio de creación de Mapa Teatro desde el año 2000, y también es el **sensorium** que nos permite detectar lo que acontece en cualquier parte de la casa. Cuando inician los ensayos de la obra de Shakespeare en el patio central, Atlanta toma su lugar en la escena. A medida que el montaje avanza, el tiempo de trabajo se extiende, el ritmo se acelera, el proceso de creación se intensifica, impacientes o extenuados, algunos actores se retiran, y Atlanta persiste, permanece.

Los que permanecemos a su lado, seis en total, continuamos pronunciando durante horas, una a una, las palabras de este emblemático texto de Shakespeare —escrito supuestamente en 1593— hasta encontrar, en la vibración de cada palabra, la densidad del aire, la velocidad justa de sus sílabas, el color y el timbre de su imagen, la intensidad de su afecto. Casi siempre el actor, atrapado en su exclusiva dimensión de **sujeto** —es decir, en su mera entidad sicológica y cultural—, está demasiado presente y preocupado por él mismo como productor de significado, explica lo que dice, vacía el contenido de su contenedor y le otorga un valor superior al pensamiento, como si este no estuviera presente en la extensión de su cuerpo, escindiendo dos atributos indisolubles: el **cuerpo** y el **alma** (palabras de Spinoza).

La quietud de Atlanta, su atención y escucha desmesuradas, su manera de reaccionar a uno u otro movimiento, a una palabra o a un sonido, es extraordinaria. A veces irrumpe con un ladrido o un aullido señalando algo invisible, inaudible o imperceptible para nosotros, pero su mirada, sobrecogedora, sobrepasa lo inaprehensible de su lengua. Atlanta es presencia pura; lo que todo artista

vivo busca experimentar en algún momento de su trayectoria, pero que no consigue, a fuerza de voluntad, estudio o **tekné**: la intensidad de la presencia.







«Nos gustaba la casa porque, aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia.

Nos habituamos Irene y yo a persistir solos en ella, lo que era una locura pues en esa casa podían vivir ocho personas sin estorbarse. [...] Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa.

Nos moriríamos allí algún día, vagos y esquivos primos se quedarían con la casa y la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos, o mejor, nosotros mismos, la voltearíamos justicieramente antes de que fuese demasiado tarde. [...]

Pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia»⁴.

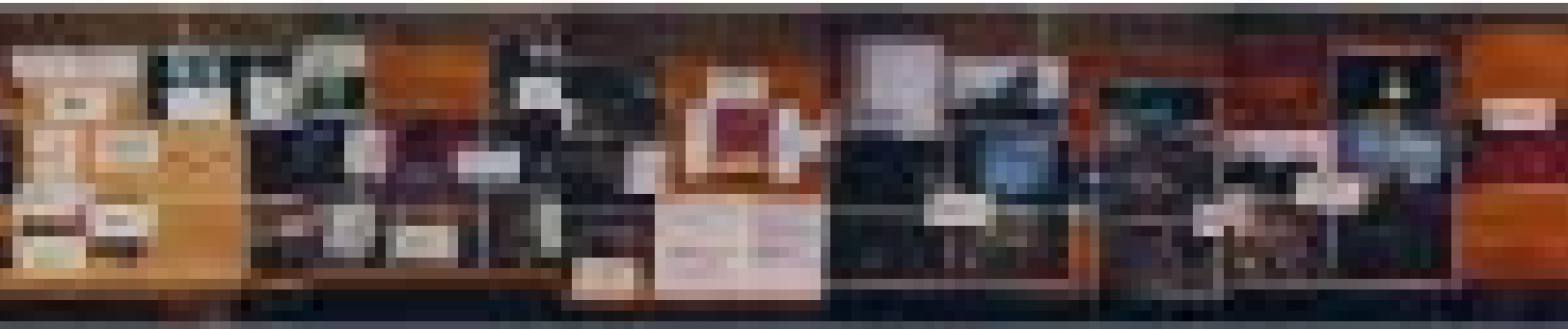
Después de quince años de nomadismo, solo una ruina podía acogernos y convertirse, sin haberlo programado, en la residencia de Mapa. Nuestra fascinación por la ruina nos trajo esta vez hasta esta casa. De lo que alguna vez fue un hotel, solo queda el número de cada una de las habitaciones sobre las puertas, y de la escuela de bellas artes que algún tiempo albergó, la pátina y las huellas de las mesas de modelado. Cuentan que el poeta Rafael Pombo, propietario en algún momento del inmueble, apostó la casa en un juego y la perdió. También hay constancia de que el cura guerrillero Camilo Torres dio una célebre conferencia en el salón que da a la carrera Séptima. Lo hospitalario, lo poético, lo lúdico, lo político: presentes en alma y cuerpo en esta casa.

Nuestra relación con este espacio ha sido fundamental para crear lo que hemos creado. Nada sería igual, si hubiera sido producido en otro lugar, ni nuestro pensamiento, ni las formas, ni los acontecimientos, ni las relaciones. Esta casa ha sido potenciadora de todo cuanto hemos creado, desde el año 2000 hasta la actualidad. Su ubicación en una esquina problemática del centro de Bogotá

hace de ella un sensor de la dinámica urbana que la rodea; desde su angosto y profundo zaguán hasta el último patio, en el trasfondo de la casa, cada rincón está impregnado de capas de historia, de relatos, de materia, de «gérmenes en devenir»⁵.

El primer montaje de Mapa, **Casa tomada**, parece haber sido imaginado por Julio Cortázar aquí donde los dos hermanos terminaron cumpliendo el destino de este cuento, produciendo las ficciones de su propia existencia en este país, sus **etno-ficciones**.

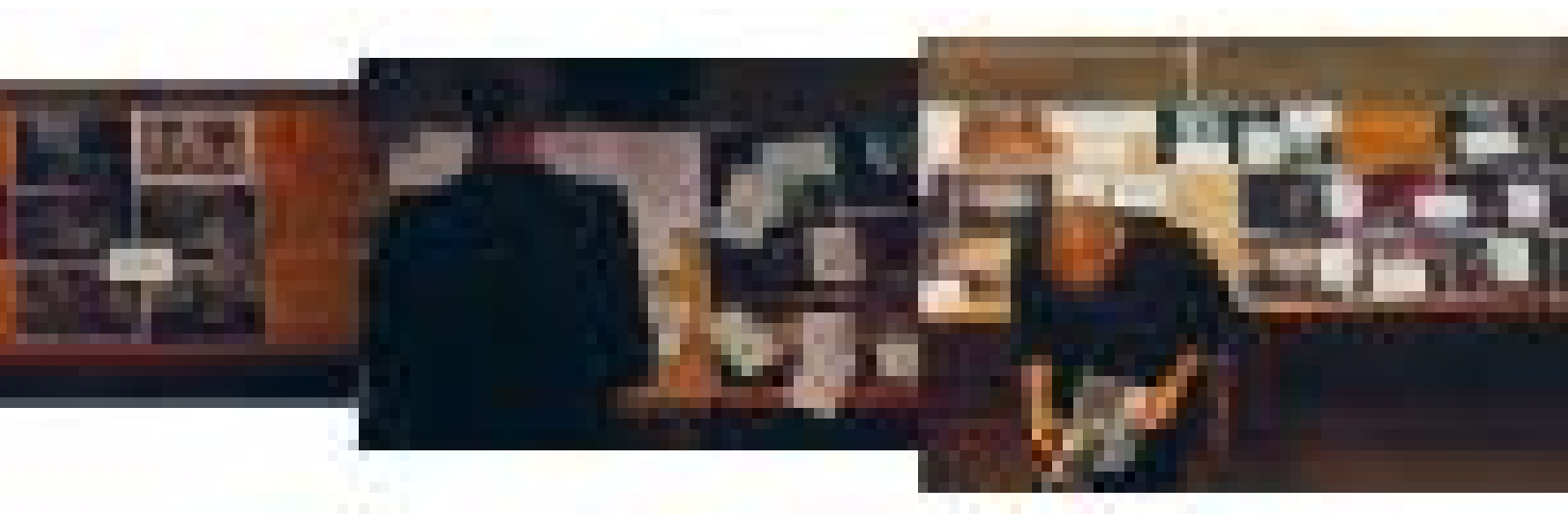
Con una comunidad temporal experimental de artistas y no artistas, preservan, remueven y activan permanentemente la ruina: este es el trabajo de laboratorio que hace Mapa a través de cada proceso de creación. Esta dinámica de activación de lo que **ya está ahí**, detrás de cada capa, produce numerosas posibilidades conceptuales, formales, relacionales, que se hacen visibles en cada gesto tras una diversidad de **operaciones de montaje**. El contenedor aparente, que es la casa, deviene así **contenido** haciendo de todos sus atributos una experiencia de sentido indisociable de aquello que alberga.



La noción de escenografía, propia del gesto teatral, por ejemplo, es desplazada de esta manera hacia otro tipo de gesto, táctil, vibrátil, al interior de la misma arquitectura y no por fuera de ella, potenciando la plasticidad no solo de esta ruina, sino de las relaciones que en y con ella se establecen en cada acontecimiento que Mapa produce. Al mismo tiempo, la casa funciona como un mecanismo de **transconducción** del ecosistema urbano, tan potente en esta zona de la ciudad, permitiendo la articulación de un adentro construido y ordenado con un afuera caótico e impredecible, dejando siempre un espacio abierto para el azar. Algo de **allá**, un grito, llega hasta **aquí** para inquietar, interrogar y tensar la experiencia del aquí y del ahora; un signo de lo real que fricciona la ficción dándole al acontecimiento poético su **intensidad** definitiva, la vida condensada en un aliento.

La casa de Mapa nos ha permitido y le ha permitido a otros, **encuentros improbables**: afectos improbables. Su naturaleza ruinosa, su lugar en la ciudad, sus modos de producción y los gestos que aquí acontecen descolocan su identidad hacia una singularidad que hace posibles **otros** encuentros no solo con otras existencias, sino también con otros modos de hacer y con otros mundos. Este lugar **heterotópico**, fuera de lugar, ha afectado nuestras subjetividades y nuestro trabajo tanto como nosotros lo hemos afectado.

Como comunidad temporal, que también somos para la casa, nuestra permanencia en ella depende de otros, sus propietarios, interesados en este predio más por su creciente valor inmobiliario que por lo que hemos hecho de él. A pesar de habernos tomado la casa, cualquier día nosotros, sus residentes temporales, tendremos que entregar sus llaves...



«[...] salimos así a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada»⁶.

En el año 2004, nos encontramos bajando a las bóvedas del Museo del Oro que son algo así como un moderno galeón rescatado hace miles de años de las profundidades del océano. Todo está perfectamente clasificado, excepto unas pequeñísimas piezas que hacen parte del inmenso depósito de **restos** que nunca accedieron a ninguna de las vitrinas de la colección del Museo. Aún tenemos en mente aquellas visitas del colegio al antiguo Museo del Oro, en los años setenta, cuando, después de una visita, diseñada cronológicamente, por la colección del Museo, entrábamos por unos pocos minutos a una bóveda sellada en la cual aparecía, como por arte de magia, la cueva de Alí Baba y los cuarenta ladrones. En medio de un hipnotismo áureo, el **sueño dorado** se desvanecía en la oscuridad.

Todas esas piezas amontonadas como un botín de piratas hacen ahora parte de este depósito de piezas anónimas, carentes en apariencia de valor museográfico. Tres décadas después estamos allí para escogerlas entre el montón de piezas, clasificarlas de acuerdo a una noción distinta a la de **tesoro** y darles un lugar en la nueva “sala de las ofrenda” que Mapa Teatro tiene la paradójica y difícil tarea de imaginar.



Se trata para nosotros de producir un afecto colectivo, no un sentimiento individual y psicológico, así como una forma de pensamiento, no una explicación ilustrada, a partir de una experiencia sensible e inteligible que tenga, a la vez, la potencia suficiente para afectar los cuerpos de los visitantes. Se trata de una extensión de nuestra propia **experiencia** y de nuestro contacto físico y simbólico con estas minúsculas piezas moldeadas con la piedra y con el fuego por los gestos de los antepasados donde también esté presente nuestra mirada crítica ante las formas de representación de lo intangible.



Afecto

Potencias

En las minas de Marmato, en Caldas, repetiremos esta misma escena, 14 años más tarde en el 2018, pero esta vez el mineral, desprovisto de toda representación, recién salido de la última quema en el horno, lavado y pulido con un cepillo con la sola forma que le confiere el molde, será quien ocupe las cuencas de nuestras manos. La tradicional técnica precolombina del aluvión ha sido sustituida, en el mejor de los casos, como en Marmato, por la explotación por socavón. En el peor de los casos, como en casi todo el país, por la explotación a cielo abierto. Cinco siglos después, de las entrañas de esta montaña, los mineros formales e informales, legales e ilegales, siguen extrayendo oro y plata. Durante veinticuatro horas, cada día, miles de hombres y mujeres venidos de esta zona y de otras regiones del país entran y salen de los oscuros socavones con coches de hierro cargados de mineral. A pesar de tener un cuerpo labrado por el duro trabajo en las minas, la figura del minero es objeto de múltiples metamorfosis: su aspecto humano va deviniendo mineral hasta transformarse en una especie de sombra fantasmal.

Hemos llegado hasta aquí siguiendo una **intuición**, guiados por el afecto que despertó el oro en nosotros en nuestro paso por el Museo del Oro en Bogotá, en el año 2004, y por los hechos relacionados con él durante varios siglos de historia colonial. Solo la experiencia del cuerpo o como dice, más precisamente, Suely Rolnik, nuestro **saber del cuerpo** podía poner en relación las bóvedas y escaleras de un antiguo hospital madrileño del siglo XVI, que fuera albergue de los **dementes ó faltos de juicio** y que hoy hace parte del Museo Reina Sofía, con las minas de Marmato, en Caldas, para imaginar una **etno-ficción**⁷ instalada actualmente en este Museo de Madrid⁸.



Preguntas

Fueron nuestras visitas a estos lugares específicos del Museo, primero las bóvedas y luego nuestro recorrido por las escaleras que las comunican con las otras plantas del edificio Sabatini, las que fueron despertando, concretamente, unos afectos: **poner el cuerpo** ha sido, desde el inicio de nuestro trabajo, el primer paso, nuestra única y certera **metodología**. Esta experiencia del cuerpo nos llevó a buscar los archivos del antiguo hospital y en esta búsqueda descubrimos que estábamos en un lugar construido y mantenido en parte con el oro de Las Indias desde el siglo XVI hasta entrado el siglo XVIII. Ha sido una experiencia temporal, corpórea, táctil, visual y espacial a través de varios **archivos**: un archivo que registra el paso de los cuerpos, constituido por las bóvedas y la escalera del actual museo, y otros archivos alfabéticos donde yace la memoria escrita de una época.

Y de las minas de Marmato hemos llegado hasta el taller de un orfebre en Bogotá para que realice un **nuevo** original, como él mismo dice, de una figura quimbaya que hace parte del llamado Tesoro de los Quimbayas, hoy propiedad del Museo de América en Madrid y cuyo préstamo para la exposición en el Museo Reina Sofía nos fue negada. Mientras visitamos el taller y escuchamos las explicaciones que nos da sobre su técnica, Heidi **reconoce** al guaquero y contrabandista de piezas precolombinas que conoció en su adolescencia y que hoy es un experto y honorable orfebre. Las conexiones entre espacios y las conexiones entre tiempos, todas imprevisibles al inicio de cualquier **proyecto**, hacen pues parte del conjunto de relaciones que van configurando la constelación de cada creación.

Este ir y venir entre lugares, relatos y archivos, a la escucha de todo aquello que parece resonar con una innombrable sensación inicial, un **afecto**, y que va tomando la forma **provisional** de una pregunta, o de varias preguntas, es una táctica corporal fundamental para **darle cuerpo** a cualquiera de nuestras intuiciones de pensamiento-creación. Investigar o hacer trabajo de archivo, trabajo de campo o estudios de mesa sobre textos teóricos no es pues algo ajeno y distinto al trabajo de cuerpo que ocupa permanentemente nuestro trabajo de creación. Es parte de su inmanencia.

«Nadie sabe lo que puede un cuerpo»,

dice Spinoza.

«Lo sorprendente es el cuerpo»,

dice Nietzsche.

Y usted, ¿es que no tiene cuerpo?:

dicho popular del viejo Caldas.

La Biblioteca de la duquesa Ana Amalia, en Weimar, Alemania, dirigida en un tiempo por Wolfgang Goethe, exhibe en las vitrinas de su primera sala una serie de libros quemados sobrevivientes del incendio que arrasó este lugar en el 2004. Remontando hacia atrás un plano-secuencia, vemos en las vitrinas cómo de las cenizas va surgiendo quemado el papel y cómo van reapareciendo las letras y, más allá, las páginas y, por último, el libro, restaurado, devuelto a la vida.

La fotógrafa suiza Claudia Andújar, de 83 años, hija de un judío víctima de El Holocausto y primera fotógrafa de los yanomamis encabeza la visita; sigue sus pasos Davi Kopenawa, chamán yanomami de Brasil y, tras él, nosotros, Heidi y Rolf Abderhalden, fundadores de Mapa Teatro. Solo falta el compositor húngaro Peter Eötvös, pero su hija es quien ha venido en su lugar. Esta visita guiada a una de las joyas de la República de Weimar hace parte de los actos de entrega de la Medalla Goethe a los que los laureados del año 2018 hemos sido invitados. pero su hija es quien ha venido en su lugar. Esta visita guiada a una de las joyas de la República de Weimar hace parte de los actos de entrega de la Medalla Goethe a los que los laureados del año 2018 hemos sido invitados.

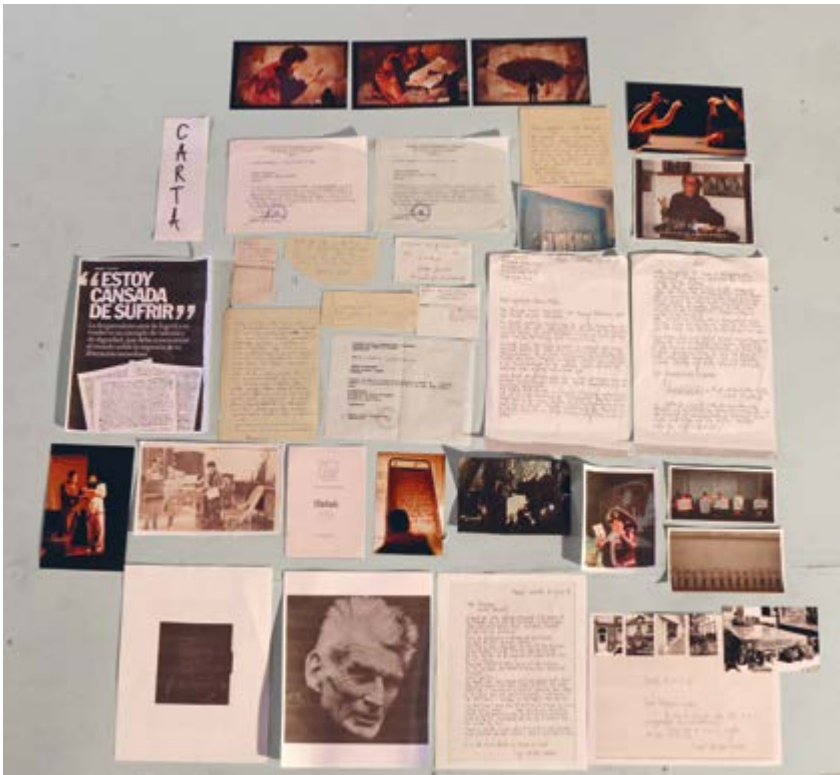
Entramos a la sala principal que deslumbra por su estilo manierista, puramente rococó. Los libros más preciosos están aquí, colocados precisa y ordenadamente en estanterías que se yerguen verticales hasta el techo como árboles de un bosque domesticado. Nosotros seguimos atentos los pasos de Davi Kopenawa por este bosque, observando de manera particular la mirada del chamán, activista y defensor del territorio yanomami en el Amazonas, quien aceptó finalmente que sus palabras quedaran plasmadas en su libro, **La caída del cielo**, solo para que los blancos supieran la existencia de los yanomami, tras intensas conversaciones, a lo largo de muchos años, con el antropólogo francés Bruce Albert.

Mientras escuchamos la historia de esta biblioteca emblemática de la cultura alemana, Davi Kopenawa mira con desconfianza todos esos libros alineados de arriba a abajo. Sonríe cuando nuestras miradas se cruzan. Ninguno de nosotros habla su lengua. Antes de salir de la sala principal, después de la foto de rigor, Davi quiere decir unas palabras. Se hace silencio, pero el chamán no habla enseguida, como invitándonos a escuchar primero las voces de los libros. «Este bosque no está vivo —dice en portugués, con la autoridad que le confiere su lucha por la sobrevivencia de una cultura milenaria que ha sido devastada y a la que le ha sido usurpada una inmensa porción de su territorio—. Este bosque no está vivo. El conocimiento no está en estos libros. Aquí están solo las pieles de muchas almas aniquiladas». Salimos de allí en silencio. Nos dirigimos hacia la última sala donde hay una vitrina con un globo terráqueo que es uno de los mapamundis más antiguos de la historia de la humanidad. Estamos extasiados por la belleza de esta reliquia histórica. Davi se sienta en la silla del vigilante, ubicada al lado de la vitrina, para observar a los ojos la esfera dorada que representa el mundo. La visita a la biblioteca de Weimar ha finalizado aquí. El grupo se aleja. El chamán yanomami permanece sentado frente a la vitrina. Ríe y le dice al mapamundi:



«Voçe è tam

joven!».





1. Rolnik, Suely (2018). **Mapa Teatro: la creación a partir de un afecto**, folleto de la exposición **De los dementes ó faltos de juicio**, programa Fisuras, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
2. Muller Heiner (1968). **Der Horatier**, traducción al español de Heidi y Rolf Abderhalden.
3. "Le théâtre est crise" (2001). **Théâtre/Public**, n. 160–161: Heiner Müller, *Généalogie d'une oeuvre à venir*, Académie Expérimentale des Théâtres.
4. Cortázar, Julio (1970). **Los relatos**. Barcelona: Círculo de Lectores, pp. 399–400.
5. Expresión de Suely Rolnik, germinada a partir de sus encuentros con Gilles Deleuze y Félix Guattari
6. Cortázar, *op. cit.* p. 403.
7. El término etno-ficción, adoptado y resignificado por Mapa Teatro para sus procesos de creación, fue acuñado por el antropólogo y cineasta francés Jean Rouge.
8. **De los dementes ó faltos de juicio** es una obra que fue comisionada a Mapa Teatro por el Museo Reina Sofía de Madrid dentro de su programa Fisuras y se presentó desde el 30 de octubre de 2018 hasta el 29 de abril de 2019.

autores

LO QUE PUEDE UN CUERPO¹

Brian Massumi

1 Entrevista realizada por Arno Boehler (2013). Traducción al español de Interpreting Colombia.

Arno Boehler: La pregunta de Spinoza, “¿Sabemos lo que puede un cuerpo?”, se convirtió en importante tema de investigación en tu taller con Erin Manning en el Tanzquartier Wien. ¿Qué relevancia particular tiene esta pregunta en tu obra filosófica y en el trabajo que haces en el SenseLab?

Brian Massumi: Esa pregunta ha suscitado mucho interés en mí. La abordo desde el punto de vista de la filosofía del proceso, que estudia esencialmente la creatividad, dónde se encuentra en el mundo y cómo se expresa. La respuesta breve a la famosa pregunta de Spinoza, “¿Sabemos lo que puede un cuerpo?”, es un simple no. En un cuerpo hay poderes de improvisación, poderes de inventiva, que apenas hemos comenzado a sondear. Hay facultades del cuerpo que no requieren la presencia de cerebro o que, en animales con cerebro, funcionan con independencia del cálculo consciente. Entre ellas hay facultades que tendríamos que catalogar de capacidades de pensamiento. En los últimos tiempos he estado escribiendo sobre la animalidad y el instinto para un libro titulado *What Animals Teach Us about Politics*². Me ha atraído particularmente la insistencia de ciertos científicos y teóricos que sostienen que animales privados de cerebro tienen capacidad de improvisación e incluso pueden resolver problemas.

El propio Darwin constituye un caso famoso de ello. Pasó muchos años observando a las lombrices de tierra de su jardín. Habla de las proezas de improvisación de las lombrices en su ejecución de ciertas funciones básicas, como cuando necesitan obturar las aberturas de sus galerías para protegerlas de invasores y de la humedad. Dice que las acciones de las lombrices siguen un esquema general; pero cada una de ellas, a pesar de no tener cerebro, es capaz de improvisar nuevas soluciones según las contingencias de cada situación. En otras palabras, *inventan* variaciones sobre el tema. Dice explícitamente que eso demuestra una especie de *poder mental* o grado de mentalidad en las lombrices.

Para mí, ese es uno de los aspectos interesantes de la pregunta de lo que puede un cuerpo: “¿Puede un cuerpo pensar?”. Si uno define la mentalidad como lo hace Whitehead³ —como la capacidad de superar lo que viene dado y crear una novedad—, entonces una variación improvisacional en una actividad instintiva, aun por parte de un animal sin cerebro, demuestra cierto grado o tipo de mentalidad. Este concepto de mentalidad echa por tierra la distinción cartesiana entre lo

2 Brian Massumi, *What Animals Teach Us about Politics* (Durham, EE. UU.: Duke University Press, 2014).

3 Alfred North Whitehead (1861–1947) fue un pensador inglés que realizó importantes aportes al pensamiento matemático, la filosofía y la educación. Ha sido reconocido como el iniciador de la denominada “filosofía de procesos” y ha influido en autores como Gilles Deleuze, quien empleó algunos de sus términos, y Bruno Latour, quien ha revisado sus postulados. De cara a este texto, parecerían particularmente representativas las ideas que Whitehead expone en *The Concept of Nature* (1920) y su obra más reconocida, *Process and Reality* (1929). [N. del T.]

mental y lo físico, pero sin reducir simplemente ambos elementos a uno solo y sin excluir ninguno. Te obliga a reconsiderar cómo se definen lo físico y lo mental y cómo se interpretan.

Para Whitehead, la dimensión física del cuerpo corresponde a acciones realizadas conforme al pasado, continuando en las mismas líneas, siguiendo el mismo esquema. Por consiguiente, lo físico es un principio de conformidad con una forma ya emergida. Lo que caracteriza la mentalidad es la capacidad de ir más allá de lo que viene dado e improvisar nuevas formas. Fíjate que digo *mentalidad* y no *mente*. Aquí mentalidad es un tipo de actividad, y opera no en oposición a lo físico, sino con lo físico y a través de lo físico, prolongándolo y renovándolo.

Toda acción instintiva realizada por un animal —y ¿qué acción podría decirse que no tiene una base instintiva?— debe contar con esos dos elementos: lo mental y lo físico. Tiene que integrar ambos; de lo contrario, las acciones del animal estarán completamente inadaptadas. Si un instinto fuera incapaz de crear variaciones sobre su propio tema, de inventar nuevas florituras, nuevas formas para su propia operación, poco podría hacer aparte de responder al entorno de un modo estereotipado. Eso estaría bien si el entorno no cambiara. Pero el entorno siempre está cambiando. De modo que la actividad instintiva del animal tiene que adaptarse a los cambios del entorno. Tiene que cambiar al ritmo de los cambios. Eso podría definirse como el primer grado de mentalidad creativa, y ocurre al nivel del cuerpo como una operación prerreflexiva, antes y con independencia de toda conciencia autorreflexiva.

Arno Boehler: Nietzsche presentó tantos animales en su *Zaratustra*; ¿será que probablemente lo hizo para demostrar que existe una forma de *vida* prerreflexiva incluso en nuestra mentalidad humana, demasiado humana? No como algo externo a los seres humanos, sino como una forma de vida prehumana presente *dentro* de los seres humanos, que a veces manifiesta características casi sobrehumanas.

Brian Massumi: Nietzsche vio lo *sobrehumano* como la reasunción, por parte del ser humano, de su animalidad. De modo que sí, su pensamiento iba mucho en la línea de lo que propones.

Cuando hablé de instintos, me refería a los llamados *estímulos supernormales*, que prefiero denominar *tendencias supernormales*. El concepto viene de los primeros estudios etológicos sobre el instinto que realizó Niko Tinbergen⁴. Se creía que un instinto era el desencadenamiento automático, maquinal, de una secuencia estereotipada de acciones como respuesta a un estímulo particular. Tinbergen

4 Nikolaas Tinbergen o Niko Tinbergen (1907–1988) fue uno de los fundadores de la etología, junto con Konrad Lorenz. De cara a este texto, resulta de importancia su obra dedicada a los instintos, *The Study of Instinct* (1951). [N. del T.]

quería saber cuál era el estímulo exacto que activaba ciertas conductas instintivas. Trató de aislar los factores perceptuales que las desencadenaban. Supuso que habría una forma fija, una configuración o *Gestalt* del estímulo susceptible de ser aislada. Y se llevó una sorpresa al descubrir que era imposible aislar una forma perceptual que desempeñara esa función. Lo que averiguó fue que la respuesta obedecía a relaciones, a un conjunto de factores asociados imposibles de aislar, y que *a priori* no se limitaba a una cualidad perceptual en particular. Concluyó que el estímulo era irreductiblemente *relacional*, y que esos estímulos relacionales no seguían ningún principio de semejanza. Llegó a esa conclusión al tratar de hacer señuelos que se parecieran a las formas que los animales encontraban normalmente en la naturaleza, y alterando luego sus características para ver qué factores eran necesarios para provocar una respuesta. Descubrió que no había elementos invariables, y que de hecho las formas más *naturales* activaban reacciones menos *apasionadas* por parte de los animales. El propio Tinbergen habla del apasionamiento de las respuestas. Las respuestas más apasionadas se daban ante deformaciones que afectaban simultáneamente más de un factor perceptual; en otras palabras, frente a cambios en el *campo relacional* de la experiencia. No todas las deformaciones del campo relacional eran igualmente apasionantes. Las que suscitaban reacciones más fuertes en los animales eran las que *intensificaban* las cualidades perceptuales del campo; por ejemplo, las que aumentaban el contraste. Aun después de entender eso, Tinbergen fue incapaz de predecir la respuesta. Esta se improvisaba. En cierto modo era espontánea. De hecho, Tinbergen no supo bien cómo interpretarlo, porque no encajaba en su marco teórico. Se llevó las manos a la cabeza y dijo: “Esto será siempre un misterio”. Pero nosotros podemos sacar la conclusión de que hay una tendencia hacia la deformación que aumenta la intensidad de la experiencia. Esa tendencia es inherente al instinto mismo, por lo que es propio del instinto crear variaciones sobre su propia operación, a partir de la espontaneidad de la experiencia. El instinto es creativo por naturaleza.

Lo que Tinbergen descubrió, aunque no quiso reconocerlo, fue que un componente esencial del instinto es la capacidad de inventiva. Eso quiere decir que la creatividad es innata. Es parte de nuestra naturaleza. Podría incluso decirse que estamos más en contacto con nuestra animalidad, con lo que es más singular en la vida animal, cuando superamos de una manera creativa lo que está dado. Eso fundamentalmente pone en duda la tendencia de los teóricos a definir la vida animal en función de la adaptación, como hacen los neodarwinistas. De hecho, pone en tela de juicio todo pensamiento normativo y apunta a la necesidad de pensar mucho más en lo *supernormal*, en lo que supera creativamente lo típico y se niega a dejarse limitar por el parecido con formas anteriores.

Como dije, Whitehead define la conformidad o conformación entre sucesos del pasado y sucesos del presente como el polo físico de la naturaleza. Hay que pensar en términos de cofuncionamiento o cooperación de dos tendencias.

Por una parte, está la tendencia del presente a extenderse hacia el futuro de conformidad con lo que ha ocurrido en el pasado. Es una tendencia hacia la homeostasis, hacia una liberación de intensidad o un retorno al equilibrio. Por otra parte, existe una tendencia igual de fuerte hacia lo supernormal, hacia una deformación intensiva que supere los esquemas instintivos dados y su adaptación al entorno, hacia la invención de formas. Ese es el aspecto de la actividad que Whitehead define como mental.

Para mí lo importante es que no es posible concebir las dos tendencias por separado. No es una disyuntiva. Lo mental y lo físico no son opuestos, sino cooperantes. Son dos dimensiones de la misma operación. Dos polos de *actividad*. Su cooperación está fundada en eventos. Viene en episodios.

No tiene sentido definir la mentalidad o lo físico con independencia de los eventos. Deben entenderse como dimensiones o modos de actividad contrastantes que coacontecen en cada evento. Al analizarlo de esta manera, deja de ser una cuestión de *la* mente o *el* sujeto. No es posible encerrar en un sustantivo la actividad de la mentalidad. Como tampoco es posible hablar del cuerpo como algo sustancial. No se puede reducir a sustancia. Estamos hablando de un polo mental y uno físico; una dimensión mental y una física; una tendencia hacia la abstracción o la extracción a partir de lo dado, y una tendencia hacia la estabilidad que se obtiene prolongando formas de lo dado. Cuando uno se desembaraza de los sustantivos, lo que le quedan son adverbios, cualidades de eventos.

Si uno contesta: “¿La respuesta no es la vida?” a la pregunta de qué puede un cuerpo, la respuesta es: “Sí”. Pero hay que convertir *vida* en un adverbio: *vivamente*. Todo está en la viveza o vitalidad. No hay una sustancia de la vida. La vida no es una cosa. La vida es la forma en que confluyen los polos mental y físico de los eventos, cada vez de una manera diferente, siempre en circunstancias singulares, moviéndose en la dirección general de la acumulación en el mundo de las diferencias, de la novedad improvisada. Whitehead dice que la vida está en los intervalos entre cosas, en la relación entre las cosas, en la forma en que se combinan en eventos bajo la tendencia dominante hacia la generación de nuevas formas, u ontogénesis.

La tendencia hacia la ontogénesis no puede operar sin la tendencia contrastante hacia la homeostasis. La vida no puede existir siempre en el límite. No puede seguir sobreviviendo si está siempre tratando de llegar al límite de intensidad, creando nuevas formas. Necesita cierto grado de estabilidad, oasis de reposo. No puede estar caóticamente lejos del equilibrio todo el tiempo. Tiene que hallar cierta seguridad, prepararse para nuevos devenires. Eso significa que la vida es el movimiento entre el polo mental y el físico, entre la conformidad y el exceso supernormal, entre un evento y otro, entre todos los factores en juego. La

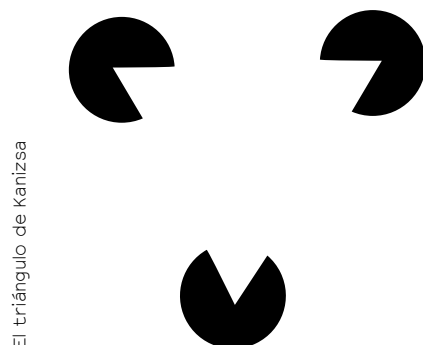
vida está en los intervalos. De todos modos, lo que acabo de llamar tendencia supernormal, que corresponde al polo mental, es la dominante. La vida es parcial en cuanto a la dirección que sigue; de lo contrario, no sería tan cambiante. No existiría la exuberante proliferación de formas que vemos en la naturaleza y en la cultura.

Arno Boehler: En el taller declaraste que los filósofos contemporáneos tienen que construir una forma de lógica relacional para entender esta *vitalidad* y así deconstruir la forma clásica de lógica binaria.

Brian Massumi: Para seguir un momento con la cuestión de la vida, yo diría que la vida no es una cosa en sí, sino una superación en sí. En otras palabras, sigue una tendencia a superar el potencial ya alcanzado en una manifestación de nuevo potencial. Ese proceso, como dijiste, es relacional. Para concebir las relaciones como primarias, necesitamos una lógica distinta, porque la tradicional es una lógica de separación. Tradicionalmente, el gesto lógico básico consiste en separar X de no X, y luego definir las características comunes que justifican la inclusión de un caso dado en el conjunto de X. Se parte de la exclusión y se termina con la semejanza. Eso no conduce a un proceso de superación. Conduce a una estructura estable e inamovible de pensamiento. Para tratar de deshacer esa lógica, hay que aceptar que no es posible operar con el principio del tercero excluido: X o no X. Pero también hay que llegar más lejos y no limitarse a deconstruir esa lógica excluyente. Hay que dar el paso de consolidar una lógica más abarcadora, en la que tenga cabida lo que yo llamo la *inclusión mutua*. Cuando entras en ese terreno, te das cuenta de que está minado de paradojas inevitables. Hay que descubrir cómo volverlas productivas. En esa lógica, hay otros términos aparte de X y no X, que tienen en consideración el tercero incluido.

En mi charla aquí en el Tanzquartier Wien hablé de lo virtual como un tipo de emergencia. Me referí a una ilusión óptica muy sencilla llamada el triángulo de Kanizsa, delimitado en los tres vértices por círculos negros a los que se les ha cortado un ángulo, con lo que juntos dan la impresión de ser los vértices de un triángulo. Uno ve el triángulo a pesar de que en realidad no hay líneas que lo dibujen. Hablé de cómo la pluralidad disyuntiva de elementos discretos, separados unos de otros y sin ninguna conexión entre sí, proporcionan las condiciones de lo que denomino un efecto de aparición. Es un efecto de emergencia. Aparece sin que lo podamos rechazar, se presenta a sí mismo ante nuestros ojos. Se trata de una visión inmediata e irrechazable de algo que en realidad no está, pero que define lo principal de la situación para nuestra percepción. Hace que lo principal de la situación sea que no podamos evitar ver algo que en realidad no está: un triángulo virtual real, lo que yo llamo una *semblanza* en *Semblance and Event*. El triángulo es virtual en el sentido de que no hay líneas que conecten los vértices. Es virtual y aun así aparece. El triángulo, a pesar de ser virtual, es real, si por real entendemos que tiene poder para insistir en su propia presencia, la

cual en todo caso tenemos que aceptar: no podemos dejar de verlo. La realidad de ese triángulo virtual nos lleva a una situación en que lo invisible o, más generalmente, lo imperceptible puede llegar a caracterizar un evento. Aunque el efecto es predecible y se repite cuando se cumplen las condiciones, tiene cierto carácter de novedad, porque la emergencia del triángulo reluciente que vemos sin verlo es, en cierto modo, nueva cada vez. Su insistencia en aparecer tiene un algo sorprendente.



El triángulo de Kanizsa

El argumento de la charla en el Tanzquartier Wien era que no es posible separar la lógica de las pluralidades de la lógica de las unidades, porque las unidades emergen de las pluralidades. Sobrevienen como eventos de relación que ocurren *a través* de la separación de diversos elementos dados. Algo ocurre *entre* los círculos con los ángulos cortados. Emerge un triángulo que llena el espacio entre ellos. Aparece como una expresión de su separación y de su propia realidad virtual, como una figura que vemos sin verla de verdad, con su propio efecto de aparición unitario, no descomponible, inmediato e irrechazable⁵.

Quise decir que intervienen simultáneamente dos lógicas. Ambas siempre coexisten, pero uno atiende a una en desmedro de la otra. Por ejemplo, se pueden contar los lados del triángulo virtual. Pero mientras uno hace eso, deja de experimentar la inmediatez del efecto de aparición. Deja de prestar atención a la sorpresa de la emergencia de un triángulo que no podemos evitar ver aunque no esté. Hay una implicación mutua —una coimplicación— de lo diverso y lo unitario como aspectos del mismo evento. Para explicar el evento, hay que emplear un tipo de lógica sobre cómo los diversos aspectos se coconstituyen, cómo están mutuamente incluidos en el mismo evento. Si uno pone lo unitario y lo diverso, lo emergente y lo dado, opuestos el uno al otro, se pierde el evento.

5 Para leer un extenso análisis de este ejemplo que se expande hacia una teoría del valor, consúltese Brian Massumi, "Envisioning the Virtual", en *The Oxford Handbook of Virtuality*, ed. Mark Grimshaw (Oxford: Oxford University Press, 2014), pp. 55–70.

El triángulo que aparece es la unidad ocurrente *a partir de* la diversidad. Este no existiría si no hubiera esa diversidad. La diversidad condiciona la aparición del triángulo, pero la emergencia de este no es reducible a la presencia de los otros elementos.

Se trata de un ejemplo muy sencillo y en cierto modo muy limitado. Uno todavía puede tener la tentación de pensar que hay oposición entre lo físico y lo mental. Por ejemplo, puede establecerse una dicotomía entre las condiciones materiales —la tinta sobre el papel o los píxeles de la pantalla— y su efecto subjetivo. Pero aun en este sencillo ejemplo, la cosa es más complicada que eso, porque las condiciones para que emerja el triángulo se extienden a otros factores envueltos en la forma sensorial de los vértices: la tendencia de nuestro cuerpo a llenar los vacíos, y en particular la orientación que tiene, presumiblemente innata, hacia las formas platónicas del triángulo. La materialidad de los vértices no sería nada, en el evento del triángulo, sin esa contribución no sensorial de la tendencia, que se expresa mediante el triángulo no sensorial. El triángulo tampoco es sensorial, porque sus líneas no corresponden, de por sí, a ninguna impresión de los sentidos. A menudo nos gusta separar lo físico y oponerlo a lo mental o subjetivo; pero ambos siempre se entrecruzan, se envuelven el uno al otro. Siempre son compleja y mutuamente inclusivos.

Cuando hablaba de ir más allá de la lógica del tercero excluido hacia una lógica de inclusión mutua, me refería a ese entrelazamiento: el tercero incluido, el entrecruzamiento entre la faceta mental y la física que es indispensable en la ontogénesis de los efectos vivos.

La lógica de esta inclusión mutua no es ni la lógica de la pluralidad disyuntiva, ni la de la unidad dinámica que es su expresión virtual. Es la lógica de la interrelación entre ambas. Tiene que ver con lo que Bergson llama multiplicidades puras, que no es lo mismo que pluralidad, o diversidad en el sentido de conjunto de elementos contables. Bergson dice que hay fenómenos que consisten en una continua sucesión de cambios cualitativos que se interpenetran activamente, que se incluyen mutuamente en el proceso. No es posible separarlos ni contarlos, porque hay zonas de superposición, de indistinción, en las que se absorben unos a otros, y porque la alternancia es tan rápida que en ningún momento se puede señalar una figura separada que constituya una unidad, de la manera que el triángulo de Kanizsa destaca como una figura unitaria.

Dice que esas multiplicidades cualitativas de cambios son tendencias, una idea que me parece sumamente útil. Dice que las tendencias no se relacionan entre sí como los objetos. Los objetos son rivales. No pueden ocupar el mismo lugar, se excluyen mutuamente. Las tendencias, en cambio, pueden chocar entre sí; pero incluso cuando chocan, pueden participar unas de otras, de la manera que decimos que lo hacen el amor y el odio. Las tendencias pueden interpenetrarse

sin perder sus características propias. Cada tendencia se caracteriza por cierto modo o ritmo de desplegamiento. Bergson lo llama *tema*, como en música. Su idea es que al principio de una experiencia, al nivel prerreflexivo, cuando el pensamiento apenas está actuando, a un nivel que no puede separarse del cuerpo, se produce una activación de una multiplicidad de tendencias en un estado de mutua interpenetración. La inclusión mutua está dada por las tendencias que se activan sin haberse desplegado todavía. Pero están todas juntas en la activación, resonando e interfiriendo unas con otras, agitándose entre sí para llegar a expresarse. Eso es lo que llamo mínima actividad. Lo que termina ocurriendo es una resolución de la tensión de mínima actividad. Una tendencia dominante puede terminar expresándose, o es posible que de la agitación emerja una nueva tendencia. Aun cuando una tendencia dominante se expresa, hasta cierto punto ha sufrido una inflexión a raíz de sus dolores de parto. Las pluralidades y unidades solo aparecen cuando llega la resolución. La multiplicidad tendencial se expresa en una concurrencia de elementos contables y efectos de aparición de unidades. De modo que tenemos una lógica de tres niveles o dimensiones: multiplicidad tendencial (modos de actividad cualitativamente distintos, inseparables temporal o espacialmente); pluralidad (la diversidad de elementos discretos, contables, especializados); y la unidad *a partir* de esos elementos (un efecto de aparición virtual en el espacio sin ocuparlo, que llena el momento con una figura atemporal, en el caso del ejemplo que puse, una forma platónica).

En todo evento intervienen las tres dimensiones. Lo que finalmente caracteriza el evento, lo que finalmente expresará qué terminará siendo, es el último aspecto, la realidad de lo virtual. Es el efecto de aparición que dice, volviendo al mismo ejemplo: “Este es un evento de triángulo”. Cuando uno pasa a eventos más complicados, tiene que buscar maneras correspondientemente más complejas de hablar de la atemporalidad de las realidades virtuales que caracterizan los eventos. Las formas platónicas son simplemente el caso más sencillo, más limitado. Sin entrar ahora en detalles, en mi charla introduje un concepto renovado de *valor* para hablar de esto.

La lógica de la inclusión mutua de la que he estado hablando es una lógica de diferencia cualitativa, que toma como su objeto modos de actividad (tendencias) en vez de objetos en el sentido sustancialista, o sujetos en el sentido de un agente separable de la ocurrencia del evento. Como dijo Nietzsche, no hay actor separado del acto. Uno de los objetivos de esta lógica es tomar en cuenta lo cuantitativo, la pluralidad de elementos contables, pero como parte de una filosofía de devenires cualitativos.

Arno Boehler: Lo cual crea un gran problema para medir esta clase de eventos, porque no se pueden reducir al sistema contable. No son simples problemas numéricos.

Brian Massumi: Son fundamentalmente inmensurables, por mucho que intervengan factores mensurables que son una dimensión necesaria del evento. En retrospectiva, es posible medir muchos de los factores que contribuyen al evento, pero solo en la medida en que se han vuelto inactivos o pueden tratarse como inactivos, como vestigios del paso del evento. Como cuando hablaba de que contar los lados del triángulo mata la viveza del evento. Mientras uno cuenta, deja de experimentar la vitalidad, la sorpresa del efecto de aparición.

Arno Boehler: Entonces, solo es posible verlo posteriormente...

Brian Massumi: Sí. En el evento, la diversidad contable ya está presente, pero en forma potencial, porque ver un triángulo implica triplicidad de los lados. Pero nosotros no vemos una triplicidad de lados, sino la unicidad del triángulo que absorbe los tres lados en su propia unidad. La diversidad queda incluida en la unidad del efecto emergente. El efecto no es medible como tal. Es la *singularidad* del carácter cualitativo del evento, más que la unicidad del triángulo. Lo que quiero decir es que la *unidad* del triángulo no es lo mismo que el *uno* de contar. No es un uno después del cual venga un dos. Es un uno que finaliza todo lo que ha intervenido en el evento. Esa unicidad constituida por la unidad del triángulo ha incluido en sí la pluralidad de los vértices visibles, así como la multiplicidad de los factores no sensoriales que intervienen a nivel de mínima actividad, en su propia aparición.

De modo que al final, la unidad del triángulo es supernumeraria. Está más allá de la medida lógica del evento, porque ese triángulo en realidad no debería estar, y en realidad no está. Es extra, sobrante. Es una plusvalía. El carácter cualitativo del evento es lo que le da su valor vivido; pero al final hay una plusvalía. Por el lado de la mínima actividad, los potenciales mutuamente incluidos como tendencias también son supernumerarios, en el sentido de que no es posible separarlos uno de otro y contarlos; porque además de cada tendencia están las zonas de indistinción entre tendencias, que corresponden a su interrelación; y también hay transiciones entre tendencias que se manifiestan como agitación, sin hablar de las nuevas tendencias que pueden estar gestándose en toda esa complejidad. Cuéntense como se cuenten, siempre habrá de más, un sobrante o resto. En los dos extremos del evento, tanto en su inicio como en su caracterización final, hay un *más que*, lo que Deleuze llama un *extraser*. Eso le confiere al mundo una marcada asimetría que le da vitalidad. Lo mantiene en desequilibrio. En el balance general del devenir siempre hay una discrepancia. El resultado final es invariablemente una pregunta abierta. Por causa de ello, el mundo está siempre en condiciones de sorprendernos.

Arno Boehler: Si entramos en una sala en cierta situación, una fuerza vital prerreflexiva nos impulsa a configurar la sala de cierta manera mucho antes de comenzar a pensar de forma autorreflexiva. ¿Podrías comentar algo sobre esa fuerza?

Brian Massumi: En el Tanzquartier Wien repetí lo que dijo Bergson sobre entrar en una sala para una charla. Se trata de un tipo de actividad a la que estaba muy acostumbrado, por supuesto. Conocía implícitamente los parámetros sin necesidad de reflexionar sobre ellos. Los había asimilado tan a fondo que operaba prerreflexivamente. Aun así, cada vez que abría la puerta para entrar a dar una charla, se sorprendía. Había algo distinto en la situación. Cada vez le producía una sensación singular, debido a la composición del público, cómo se presentaban las personas, el humor en que pudieran estar, quizá la hora del día o incluso el estado del tiempo. Cada vez entraba en un entorno relacional que tenía un cariz único, una tonalidad afectiva única, aunque la clase de evento que se iba a celebrar le resultara muy familiar. Al cruzar el umbral de cualquier evento, uno entra en un campo relacional que presenta cierta novedad, por muy trillada que sea la ocasión. Casi todos los eventos pertenecen a un género determinado. Es propio de los eventos presentarse en serie. En la medida en que el evento pertenece a una serie, sugiere ciertas presuposiciones genéricas que inmediatamente entran en juego. Vienen a ser la configuración predeterminada que se activa cuando traspasamos el umbral. Pero nunca es posible reducir el evento a tal configuración por defecto. Viéndolo desde otra perspectiva, las presuposiciones en juego son necesarias para posibilitar las diferencias en lo que ocurre, de la misma manera que las estructuras de los géneros musicales son necesarias para facilitar la improvisación. Las variaciones en lo que sucede pueden llegar tan lejos que se cruce un umbral con el propio género, en cuyo caso puede surgir un nuevo género, como ocurrió con el jazz. Aun cuando las variaciones se circunscriban a los límites percibidos del género que se ha recibido, le dan vitalidad. Le confieren dinamismo para conservar su atractivo aun después de muchas repeticiones y continuar produciendo variaciones sobre sí mismo en su proceso de seriación.

La cuestión de la novedad y las variaciones aun en los eventos más preestructurados tiene su importancia, porque asocia el concepto de presuposición —la idea de que hay configuraciones prerreflexivas por defecto que inciden en nuestra actividad y que se activan en el umbral de un evento— con las multiplicidades de potencial de las que estaba hablando en términos de tendencias. La teoría de la presuposición que más útil me parece es la del lingüista pragmático Oswald Ducrot. Él describe los campos presuposicionales del lenguaje como la participación activa de fuerzas no verbales en el acto del habla. Da un ejemplo muy sencillo: el de entrar en un campo. Uno entra sin darse cuenta de que está ocupado. De pronto se encuentra cara a cara con un toro que lo mira fijamente desde el otro lado del recinto. Ducrot dice que la naciente toma de conciencia de la situación al cruzar el umbral de la misma cataliza un campo de potencial. Sin haber tenido tiempo de pensar, uno ya ha evaluado la actitud del toro. Sin haber hecho un verdadero cálculo paso por paso, ya ha hecho una estimación de la distancia que lo separa del portón. Ya ha tomado nota, no del todo conscientemente, de si hay barro y si el terreno es resbaladizo. Ya ha hipotetizado en qué dirección puede acercársele el toro y a dónde va a correr

él en consecuencia. Todo un campo de potencial irrumpe en su vida, compuesto por líneas de acciones potenciales, junto con sus condiciones habilitantes o deshabilitantes. Todo ocurre en un instante, en un intervalo menor que el intervalo más pequeño de reflexión consciente. En retrospectiva, podría describirse el evento de una manera que implique que la persona tomó conciencia de las características de la situación por observación inductiva, o que dedujo la mejor línea de acción. Pero lo cierto es que no realizó paso por paso esas operaciones lógicas. Todo sucedió tan rápido que no hubo tiempo para ninguna operación lógica. Todo sucedió al mismo tiempo, no por deducción, ni por inducción, sino por lo que C. S. Peirce llama *abducción*: una toma de conciencia que es simultánea con el inicio de la percepción. No se trata de una operación lógica, sino de una operación vital. Se vive como una dimensión del evento en vivo. No es que uno se retirara y pensara en el evento. Fue el propio evento el que pensó a través de uno.

De modo que cada vez que cruzamos un umbral en nuestro recorrido por la vida, pasamos de un campo presuposicional a otro. Cada uno de ellos es, de hecho, una coparticipación o coimplicación de una serie de cambios cualitativos potenciales, acciones potenciales que alteran el terreno de la vida. Cuando uno hace la transición de una situación a otra, pasa a una inclusión mutua de potencialidades alternativas que se presentan integralmente, como un entorno relacional singular. Eso ocurre antes de que uno se dé cuenta o mientras se da cuenta, abductivamente. La participación activa precede a la percepción consciente. Es uno el que se ve inducido o movilizado por la situación, casi en el sentido militar, antes de realizar reflexivamente ningún proceso inductivo sobre ella. Uno es reclutado por la situación, y en cierta medida se ve restringido por la configuración del terreno participativo en que se encuentra. Se ve restringido en el sentido de que los potenciales activos asociados al entorno relacional están condicionados por la situación. Pero siempre hay grados de libertad, precisamente porque lo que se presenta es un panorama de potenciales alternativos, no un hecho consumado⁶. No hay nada decidido hasta el final. Pueden ocurrir muchas cosas —según cómo actúe la persona, o el toro, o según cómo se dé la casualidad— que modulen las características de potencial del campo y alteren de un momento a otro las presuposiciones. Hasta un ligero gesto, un movimiento de lo más sutil por parte de la persona, puede cambiar la actitud del toro hacia ella. Uno puede actuar de diversas maneras, pero no tiene tiempo de hacerse a un lado y estudiar la situación. Uno *actúa* la decisión. Su actuación actúa *como* decisión.

Aun cuando un movimiento nuestro module el campo de potencial, es el evento el que piensa a través de nosotros. Se actúa en y dentro de ese pensar. Hablo de esto en *The Power at the End of the Economy*. Una decisión es siempre una empresa colaborativa entre una persona y los factores situacionales, incluidos los no humanos como los toros y el barro. En la decisión intervienen los dos

6 *"Fait accompli"*, en francés en el original. [N. del T.]

polos, el mental y el físico, tal como los definimos anteriormente. Y según tales definiciones, el aspecto mental y el físico no corresponden a las interpretaciones tradicionales. Toda la mentalidad no está en nosotros. Si mentalidad es el modo de actividad por el cual lo que acontece supera lo dado, entonces los potenciales de nuestro *encuentro* con el campo son *mentales*. El toro, el barro y el portón del establo donde se halla el toro participan en la mentalidad de la situación tanto como los estados subjetivos de la persona. William James expresa sucintamente esa naturaleza distributiva de la mentalidad cuando plantea el problema de la conciencia, preguntando no “¿qué significa que yo sea consciente de una pluma?”, sino más bien: “¿Qué es ser consciente en una pluma?”. Pero en relación con este ejemplo, funciona con la otra definición de la palabra⁷.

Arno Boehler: Terminaste tu charla sobre lo virtual valorando mucho el cuidado o concernimiento como virtud. ¿Será que ni siquiera el extraser de la virtud viene de fuera de una situación concreta, sino más bien inmanentemente, de dentro de su propio potencial virtual?

Brian Massumi: En mi charla traté de desarrollar la idea de Whitehead de que el cuidado es una cualidad del evento, y no puede reducirse a la interioridad de un sujeto. Si ese fuera el caso, debería ser posible descubrir cierta modalidad o grado de concernimiento en todo evento, incluso en el de la aparición de un triángulo que no existe de verdad. Los tres círculos con ángulos recortados que el triángulo adopta como vértices son elementos discretos. En sí mismos, son una simple pluralidad disyunta de objetos separados. No tienen cuidado el uno del otro. No se relacionan entre sí más que por su semejanza, algo que nosotros, los sujetos percibidores, agregamos a su estado de separación, en una operación de evaluación que viene de fuera de su plano. Sin embargo, en el evento ellos y nosotros quedamos en el mismo plano, el del evento. Somos absorbidos por la aparición del triángulo, que se muestra unitariamente a partir de la diversidad de los círculos. Cuando el triángulo emerge en toda su inmediatez, da expresión a una relación que lo que ahora son sus vértices no tienen de por sí, en su simple diversidad. Solo llegan a relacionarse entre sí cuando salen de sí mismos con la aparición del triángulo virtual. Esto no es una función de su semejanza sino de la distancia que hay entre ellos, al diferencial entre ellos. El triángulo aprovecha ese potencial, lo *premsiona*, para usar el vocabulario de Whitehead⁸. Esa premsión emergente es lo que los hace tener cuidado unos de otros. Se tienen cuidado en el evento de la *aparición* del triángulo. El triángulo virtual es la forma en que su concernimiento mutuo realmente se manifiesta. Podría decirse que se trata de una modalidad o grado de cuidado. Y esto es posible generalizarlo. Siempre que se

7 En este párrafo Massumi lleva a cabo un juego de palabras entre *pen*, pluma y *pen*, establo. [N. del T.]

8 El término que introdujo Whitehead es premsión, que podría definirse como el potencial de captura o aprovechamiento de algo hacia otro. [N. del T.]

agrupan varios elementos para producir un efecto que supera su simple pluralidad, se crea una relación emergente que hace que inmediatamente los elementos separados se tengan cuidado. Eso se aplica a todo evento, en cualquier parte del mundo, a cualquier nivel de la materia o del pensamiento, y en todo punto intermedio. El cuidado o concernimiento siempre es un factor importante en la génesis de los eventos, incluso de forma independiente de la percepción humana, aun en eventos materiales en los que no hay un perceptor humano. Un átomo presiona las partículas subatómicas que lo componen. Su forma unitaria es la expresión de su eventual relación con el otro. Whitehead llega tan lejos como para decir que el concernimiento es el factor primordial del mundo. No se trata de un componente propio de la subjetividad humana.

Arno Boehler: ¡Eso suena muy heideggeriano!

Brian Massumi: Quizá... Espero que no. No estoy seguro de que Heidegger lo llevaría tan lejos en el mundo no humano y lo apartaría tanto del lenguaje como Whitehead. En todo caso, volviendo al nivel humano reconocible, el cuidado es la manera en que, eventualmente, emergen unidades relacionales que dan recursivamente, a una diversidad de elementos contribuyentes, un concernimiento que estas no tienen hacia sí, al tiempo que nos obligan a concernirnos por tal evento. Esa obligación nos viene a través del cuidado que se tienen los elementos contribuyentes. Si ese cuidado preexiste, estamos en un dominio ético y político completamente distinto. Estamos en el dominio de los seres ya constituidos, con necesidades y preferencias establecidas, en el dominio instrumental del interés y el cálculo consciente. O en la esfera de los imperativos morales *a priori*. Tanto en un caso como en el otro, el cuidado es algo que proyectamos subjetivamente sobre el evento. No es algo que *nos ocurra*, tanto en el sentido de absorbernos en un evento como en el sentido de toma de conciencia emergente. El concepto de cuidado de Whitehead no es subjetivo. Se inscribe en el terreno de la ontogénesis, del devenir que proviene de la cooperación entre el aspecto mental y el físico, polos coincidentes del evento que atraviesan la línea divisoria sujeto-objeto, como decía antes hablando del carácter distribuido de la mentalidad.

Ahora, en vez de hablar de los vértices de un triángulo, tomemos el ejemplo de un grupo de personas que sostienen un debate político en una sala. Si uno considera individualmente a cada una, está en el dominio del interés. Cada una aporta al debate sus propias prioridades y las posiciones a las que ya ha llegado, y en la discusión representa esos intereses. Pero ese no es su único aporte. También aporta sus tendencias y deseos; en una palabra, su potencial de devenir. El potencial de devenir de las personas no coincide necesariamente con sus intereses como individuos ya constituidos. No coincide necesariamente con sus intereses personales, definidos en sentido estricto según los criterios predominantes de racionalidad o utilidad. A raíz del encuentro con el grupo, puede que les ocurra algo más. Es posible que los potenciales emergentes de

campo —ángulos de enfoque del problema que nunca se les habrían ocurrido por su cuenta, líneas de actuación que no habían surgido antes— modulen quiénes son como personas. En la medida en que esas novedades se presenten en función de la dinámica grupal, las personas están saliendo de sí mismas. Están saliendo de su simple diversidad como personas y comenzando a tener cuidado unas de otras, en una emergencia que reúne a todos los participantes. De la misma manera que surgió un triángulo a partir del diferencial entre la diversidad de unos elementos que se convirtieron en sus vértices, ese establecimiento de cuidado a nivel político entre individuos separados emerge del diferencial entre sus respectivas tendencias y deseos.

Por consiguiente, en el nivel humano de la política y la ética, el cuidado tiene que ver con la cocomposición de potenciales para favorecer la emergencia de un extraser de los participantes, una expresión supraindividual de su agrupamiento para dar forma a un entorno relacional que les pertenezca colectivamente. El término *más que individual* es de Gilbert Simondon. A los campos de potencial de los que hemos estado hablando los llama *transindividuales*. Desde esa óptica, la política es la modulación transindividual de campos de relación, no la representación de un punto de vista subjetivo o de intereses personales, ni siquiera de intereses grupales. Interés es un concepto que no sirve. Su punto de partida es lo que separa, y no nos da herramientas para ir más allá de esa división. Es un concepto polarizador por naturaleza, y todos los días vemos las consecuencias políticas de ello.

El concepto de interés se basa en una noción del valor que lo reduce a fines instrumentales. Ahora estamos listos para volver a la cuestión del valor. El enfoque que he estado describiendo sugiere un concepto distinto del valor. Podemos llamar *valor* a cualquier cosa que caracterice una situación, que sintetice el carácter singular del evento en el que culminan los diferenciales, las tensiones y la tendencia que lo constituyen. El triángulo virtual que se vuelve visible sin que en realidad uno lo vea es un valor perceptual que resume ese episodio de visión. En situaciones más complejas, como en las interacciones entre personas en el contexto político, el valor es la cualidad singular de viveza, el modo de vitalidad que se expresa en ese encuentro como afecto de vitalidad. Ese modo de vitalidad tiene valor, o es un valor, porque sintetiza un agrupamiento de tendencias en una figura emergente. El proceso de ese agrupamiento para favorecer la emergencia se añade al mundo como otra tendencia disponible. Una vez que algo se convierte en valor, lo es para siempre, potencialmente. Un valor no solo refleja el carácter de un evento. Se convierte en un factor clave en la generación de eventos que expresen potencial, y que lo impulsen hacia eventos subsiguientes. Un valor, una vez surgido, queda como atractor para futuros eventos. Lo que define un valor existencial es esa fuerza de atracción hacia adelante, hacia la recurrencia de un modo de agrupamiento con fines de expresión.

Un valor existencial es una plusvalía de vida, en el sentido de que lleva consigo una fuerza de extraser, de devenir. En la vida, los valores con plusvalía siempre son colectivos, pero no en el sentido de simple agregación de individuos como si fueran los elementos contables de un conjunto. Son colectivos en un sentido auténticamente transindividual, según el cual las cosas establecen entre sí relaciones supernumerarias mediante los potenciales que activan, y se superan a sí mismas en un movimiento conjunto que constituye la unidad dinámica de su diferencial. Lo colectivo no es una simple suma de individuos. Es una coindividuación. Por ese motivo, Simondon siempre emplea el término individuación colectiva.

Arno Boehler: Das la impresión de reconsiderar lo político desde la perspectiva de destacar la compartición de potenciales de campos divergentes, plasmados en eventos. ¿Significa eso que debemos abandonar el concepto de puntos egocéntricos en favor del concepto de campos de relaciones transindividuales?

Brian Massumi: Sí. Participamos juntamente de la vida. De todos modos, no hace falta que abandonemos el cuidado de sí; solo el egocentrismo. Tenemos que incorporar el cuidado de uno mismo en devenires relacionales, para el empoderamiento existencial del yo y del otro. Una individuación colectiva es un devenir correlacionado por medio del cual los individuos reciben un incentivo de extraser por su participación en un evento que los sobrepasa como individuos. Los diferenciales, tensiones y tendencias que intervienen en la conformación de una individuación colectiva son capacidades de afectar y ser afectado, que se cocomponen para formar campos complejos de capacitación recíproca. Pensar afectivamente significa pensar en términos de ecologías de potencial y de los eventos que las expresan y varían.

Eso cambia el sentido de la palabra *cuidado*. En realidad, uno no tiene cuidado de sí mismo como ser separado, ni de otras personas. Está cuidando de ambos mediante el cuidado del evento, en el sentido en que lo describe Erin Manning en su obra. Cuidado por el evento es cuidado respecto al campo relacional como tal, el cuidado de lo que puede trascender de los eventos que se gestan en el campo, en términos de lo que mencioné antes, de una intensificación supernormal que culmina en la creación de una plusvalía cualitativa de vida para todos los afectados. La plusvalía de vida no viene dada, y tampoco se encuentra. Se crea. Ese aspecto creativo le confiere una dimensión estética al pensamiento político del cuidado del evento. También implica que hay técnicas para modular campos de relación, técnicas de relación que deben concebirse y practicarse de otra manera que las técnicas de expresión individual, o las técnicas grupales a las que normalmente nos referimos cuando pensamos en lo político, como el debate y la negociación. Las técnicas dominantes de expresión política y negociación de intereses son técnicas de interacción. Tal como sostengo en *Semblance and Event*, interacción es muy distinta de relación. Es interindividual en vez de transindividual, y comunicacional

en vez de ontogenética. Debemos perfeccionar nuestras técnicas de relación y crear, para fomentarlas, culturas que combinen política y estética.

Eso tiene consecuencias en cuanto a nuestra concepción de la libertad. Es justamente por medio de las relaciones como obtenemos mayor potencial e intensificamos nuestros poderes de existencia. La libertad nunca es individual. Por su propia naturaleza es relacional.

Arno Boehler: Con eso regresamos a Spinoza y la creación del cuerpo, un ente que afecta y puede ser afectado.

Brian Massumi: Exacto. Una corporalidad.

dossier

APUNTES SOBRE LO FANGOSO

Delcy Morelos

El gesto no tiene sentido, *realidad*, sino en la medida en que renueva una
acción primordial.

El mito del eterno retorno
Mircea Eliade

De cómo las cosas que provienen de nosotros mismos contribuyen más a
nuestra felicidad que las que nacen de las cosas exteriores.

Stromata II
Metrodoro (discípulo de Epicuro)

No te acerques aquí, dice el señor a Moisés, quítate el calzado de tus pies,
pues el lugar donde te encuentras es una tierra santa.

Éxodo 3:5

Vínculo interior (con el espectador)

La obra ocurre en el espacio, en las paredes, el piso, y, a veces, también
transcurre en el tiempo. Lo primero es mi pregunta sobre la vida, sobre el dolor y
la muerte. Es una pregunta que llevo auestas a donde vaya y que se convierte en
preguntas distintas cada vez, en cada obra. Más que una respuesta única, total
y definitiva, busco despertar nuevas preguntas, más acuciantes. Mi deseo es que
hablemos ese interrogante que no se debe eludir. Mi deseo es que el espectador
experimente, sienta, se incomode y, si puedo y me deja, lo toque. Algunas veces
logro estremecerlo o mecerlo. Esto último no ocurre en el espacio.

El espectador puede tocar la obra y no pasa mucho, pero cuando la obra toca al
espectador ocurre un fenómeno rarísimo: lo intangible *lo toca*.

¿Que lo intangible toque es la labor del artista?

Esa es mi pregunta.

¿Y qué se puede tocar del espectador?

Esa es otra pregunta.

¿Acaso se puede tocar su piel?

¿Sus músculos?

¿Su hígado?

¿Sus tripas?

¿Sus huesos?, ¿su corazón?

¿Acaso su cerebro?

¿Sus emociones?

¿Dónde están las emociones para poder tocarlas?

¿Cómo llego a ellas?

¿Toco primero mis emociones?

¿Dónde están mis emociones?

¿En qué lugar dentro de mí?, ¿dónde comienzan?

Quizás a los espectadores solo les otorgo un momento para pensar en algo que no les había interesado antes, o los invito a un espacio para sorprenderse. O puede ser que les doy un nuevo campo en el cual relacionarse o no relacionarse (así son las relaciones).

¿Me relaciono con lo conocido o con lo desconocido para ellos?

¿Acaso ellos me conocen?

¿O es que todos formamos parte de un campo arquetípico y si me toco a mí misma los toco a ellos?

¿O es a la inversa?

¿Lo que para mí es significativo puede ser insignificante para ellos?

¿Con quién puedo coincidir en significados?

¿Solo con lo parecido?

¿Es posible ser tocado por lo distinto?

¿Cuándo ocurre?

¿Cómo?

Estas preguntas sin respuestas me mantienen despierta y expectante, al acecho de respuestas que quizás no entienda.

Otra realidad expuesta

Me gusta pensar que trabajo con la realidad (o mi realidad), solo que la presento en otro contexto (en el espacio expositivo). Por ejemplo, la tierra es realidad, y no solo cuando la presento de modos distintos en diferentes espacios; como un actor en un escenario. La tierra es lo que tenemos en común, es lo que compartimos, ahí no hay diferencias ni discriminación. Nos adueñamos de la tierra a sabiendas de que no somos dueños de nada, y con la única certeza real de ser, en últimas, polvo o ceniza, todos, juntos, solo tierra.

Hay una diferencia entre ver y entrar: se entra a un espacio, pero cuando entras, el espacio también te invade, te dejas penetrar por lo penetrado. La fecundación,

en los humanos, ocurre adentro de la hembra. En otras especies animales la fecundación es exterior (en algunos peces, por ejemplo). Al ser adentro, la fecundación se da en un ambiente húmedo: las emociones son líquidas, el instante fecundo solo es posible en la emoción.

¿Cómo se logra la emoción?

¿Es posible producir la emoción?

¿Cómo es el espacio donde ocurre?

¿Cómo es la húmeda oscuridad donde germina?

¿Cómo es el silencio del vientre, del huevo, de la semilla?

Allí donde nace, donde previamente existió

Conocí la tierra en forma de abuela: metida en una piel antigua rojo-oscura y misteriosa. Falda larga y profunda, llena de secretos que dibujaban un círculo alrededor de sus pies descalzos. Ese círculo me contenía —agarrada a sus piernas—, fue esa la arquitectura seminal. Mi columna, sus piernas. El mundo esférico llamado planeta Tierra. El microcosmos circular de su falda contenía una vida cotidiana ancestral ya casi extinta, de pura sustancia terrestre.

Su casa tenía el piso de tierra, como de tierra era su piel. La superficie del paisaje se adentraba en nuestra casa, se extendía hacia mi interior, el afuera árido y seco dejaba de ser *afuera*, sutilmente, hasta devenir en el adentro oscuro y fresco. El techo era de paja (antes de ser nuestro techo eran palmas que crecían en el jardín). Las paredes se sostenían con el tejido de una caña que llaman bahareque, eran paredes de tierra cruda que no duraban eternamente como las de las casas hechas con ladrillos cocidos, sino que se desmigajaban con el paso del tiempo. Usábamos estiércol de vaca para la mezcla de las paredes y también para fertilizar la tierra de la huerta.

Para que en la casa no hubiera tanto polvo se humedecía la tierra con las manos haciendo un movimiento circular hasta cubrir toda la superficie del piso del hogar. De rodillas se realizaba esta noble labor diaria de apaciguar el polvo siempre presente.

Mi abuela cocinaba con leña en su hornilla, el techo de la cocina estaba negro por el humo de muchos años de cocinar. La hornilla siempre estaba encendida, como si la casa fumara igual que la abuela, que fumaba con el fuego adentro de la boca (otra vez adentro) en su silla recostada en un horcón. Tenía mucho tiempo para pensar y fumar los tabacos que ella misma enrollaba y cultivaba en su extensa huerta. Además de fumar sus tabacos también los vendía —un poco de dinero para sus gastos (azúcar para su café)—, y los compraban las vecinas, mujeres, como ella, maltratadas por sus maridos todopoderosos. El tabaco les proporcionaba calor en la boca y el sosiego necesario ante la impotencia y el dolor. Todas fumaban con el

fuego adentro, mirando hacia la nada, esperando que el mañana fuera solo un poco mejor.

Sobre lo sagrado

Solo hay preguntas.

¿Qué es sagrado?

¿Puede ser sagrado lo cotidiano?

¿Qué hace que un objeto, un gesto, un tiempo, un espacio, una persona, un sonido sean sagrados?

¿Es simple lo sagrado?

¿Cómo ocurre lo sagrado?

¿Se crea lo sagrado?

¿O solo sucede?

¿Es el arte sagrado o profano?

¿A quién se le hacen estas preguntas?

Lo que atesora mi memoria es sagrado, ha llegado a serlo. En principio era una abuela cotidiana, profana, blasfema, pero era sagrada mi forma de verla. Los de la abuela eran los “gestos primordiales”, y yo los veía con los ojos de niña que bebían sedientos en la aridez de mi infancia. Son los gestos que ahora se repiten y se honran, los gestos sagrados de generaciones de mujeres que se actualizan en mí y me desbordan. Ninguna superficie alcanza para expresar el contenido de lo sagrado, del dolor y del amor que ha corrido desde ríos ancestrales de sangre y de llanto.

Lo sagrado, entonces, no se expresa hacia fuera, sino hacia adentro, yendo a las raíces, volviendo al interior. Siempre adentro, en la oscuridad que ilumina.

Delcy Morelos, *Entierra*, 2015. Tierra aglomerada de la localidad de Usme. Vista de instalación. Galería Casas Riegner. Fotografía: Ernesto Monsalve.



Delcy Morelos, *La sombra terrestre*, 2015. Instalación. Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Fotografía: Ernesto Monsalve.





Delcy Morelos, *Bosque digerido*, 2017. Excremento de reno, aglutinante y madera. Sami Center for Contemporary Art, Karasjok, Noruega. Fotografía: Jan-Erik Lundström.

Delcy Morelos, *No es un río, es una madre*, 2014. Tierra y aglutinante sobre fique. Museo de Arte de la Universidad Nacional, Bogotá. Fotografía: Víctor Robledo.





Delcy Morelos, *Muros de sangre. La sombra terrestre*, 2017. Tela y acrílico. Museo de Antioquia. Fotografía de la artista.

Delcy Morelos, *Erlie*, 2018. Tierra aglutinada. NC-arte. Fotografía: Ernesto Monsalve.



MEMORIA DE UNA LÍNEA. BITÁCORA DEL PROCESO DE UNA OBRA INACABADA

Marta Combariza

¿Está sucediendo? No, no está sucediendo.
Y sin embargo hay algo que está por venir.
En la espera de cualquier llegada
contiene y abandona.

Maurice Blanchot

El proyecto del que voy a hablar se ocupa de un proceso de creación que nace de la tensión entre una pulsión de vida y una pulsión de muerte. Dicho proyecto requiere del arte para acostumar la mirada a la oscuridad, para permitir ir descubriendo poco a poco nuevas realidades, para retrasar los intervalos entre acontecimientos.

Entre es una obra que inicié en el 2001 y que, en buena medida, nunca ha terminado. Emerge de una experiencia dolorosa cuyo duelo fue parcialmente elaborado por medio de la plástica. El proceso tuvo inicio con la pérdida de mi hijo y un encuentro con su armario, con el aroma del cuerpo que impregnó en algún momento la ropa. *Entre* está constituida por pequeñas acciones y transformaciones, entre otras cosas, de la materia-ropa.

Primera acción

La primera acción consistió en la elaboración de un reconocimiento dentro del armario, rodeada de su ropa. Su olor lo trajo al presente, junto con recuerdos, emociones y sentimientos indescifrables. Estar en ese espacio condujo de forma pulsional y casi natural al paso siguiente: tomé pantalones, camisas y camisetitas y procedí a desgarrar y a cortar esa materia que, al ser desarmada, le dio paso a las estructuras de la ropa: las pretinas y los bolsillos de los pantalones, los puños y

cuellos de las camisas, las cremalleras y los botones. Y sucedió que esos elementos estructurales configuraron líneas que dibujaban contornos.

Segunda acción

El siguiente gesto tuvo que ver con una reconstrucción. Sentada entre los girones de ropa, comencé a trenzarlos. Ahora pienso que allí se agolpaban el nacimiento, la vida y la muerte: todo eso se hacía presente en un cordón. Cada línea-tira, al ser trenzada, parecía la puesta en forma de la pregunta por la existencia: la suya y la mía.

En el encuentro con el hilo y con la forma de la ropa vaciada de cuerpo fue quedando el dibujo de la ropa misma constituida por una línea, un límite en el plano, una materia que acogía las variantes de la superficie.

Tercera acción

Al mirar esos hilos-ropa reconstruidos en trenza, sentí que ellos todavía tenían *añoranza* de cuerpo. Procedí a enrollarlos en un ovillo, como lo haría cualquier hilandera, intentando transformar esa línea quizás en un volumen, en un cuerpo comprimido y transportable.

Cuarta acción

Una vez hechos los ovillos, procedí a espacializarlos en mi casa quizás buscando el lugar que podrían ocupar dentro de ella. Coloqué uno en la biblioteca, otro en la mesa de centro, aquel en la mesita de noche. Luego los devolví a su forma-hilo y los extendí por el piso. Algunos los puse contra la pared, otros los suspendí del techo.

Quinta acción

Con parte de la materia-ropa fui tejiendo poco a poco una malla que tenía mi altura y que, en algún momento, me atrapó dentro de su estructura reticular incorporándome en su forma.

Sexta acción

En algún momento del proceso recordé que en el Valle de Tenza había aprendido técnicas de cestería. Fue así como la trama y la urdimbre se fueron apretando y distendiendo para dar paso a volúmenes. Bajo este nuevo accionar, con los hilos armé formas impensadas. Algunas de estas piezas se asemejaron a cuencos, a vasijas; otras parecían mochilas. Unas, simplemente, constituyeron formas sin forma.

A manera de cierre

Hoy creo que este proyecto no busca una estabilidad escultórica. Cada pieza tiene la posibilidad de seguirse transformando en medio de una elaboración afectiva asociada al duelo. Las piezas no *son*, ESTÁN. Creo que *Entre* tiene que

ver profundamente con el tiempo. Se ocupa del ahora, estableciéndose entre el ayer y el mañana. Hace ver el intervalo entre una materialidad inestable y otra que adviene. Es un estado intermedio, un lugar de paso lleno de incertidumbre. Tiene que ver con estar ahí en equilibrio como en una práctica de funámbulo: ya caminando por un hilo que une y separa dos bordes, ya como un cuerpo que atraviesa de una orilla a la otra.

Entre es prefijo, es invitación, espacio y lugar, es animismo dado que se sitúa entre la vida y la muerte. Resulta puente entre lo dormido y lo despierto, lugar de la dualidad y de la transformación. Es un límite, límite móvil; un borde entre dibujo, escultura, instalación y cuerpo.

Es una orilla de posibles respuestas y diversas acciones.

El límite es el espesor de *Entre*...



Marta Combariza, *Entre*, 2001–2012. Instalación en lugar específico. Tenjo, Cundinamarca.

Marta Combariza, *Entre*, 2001–2012. Instalación en lugar específico. Tenjo, Cundinamarca.

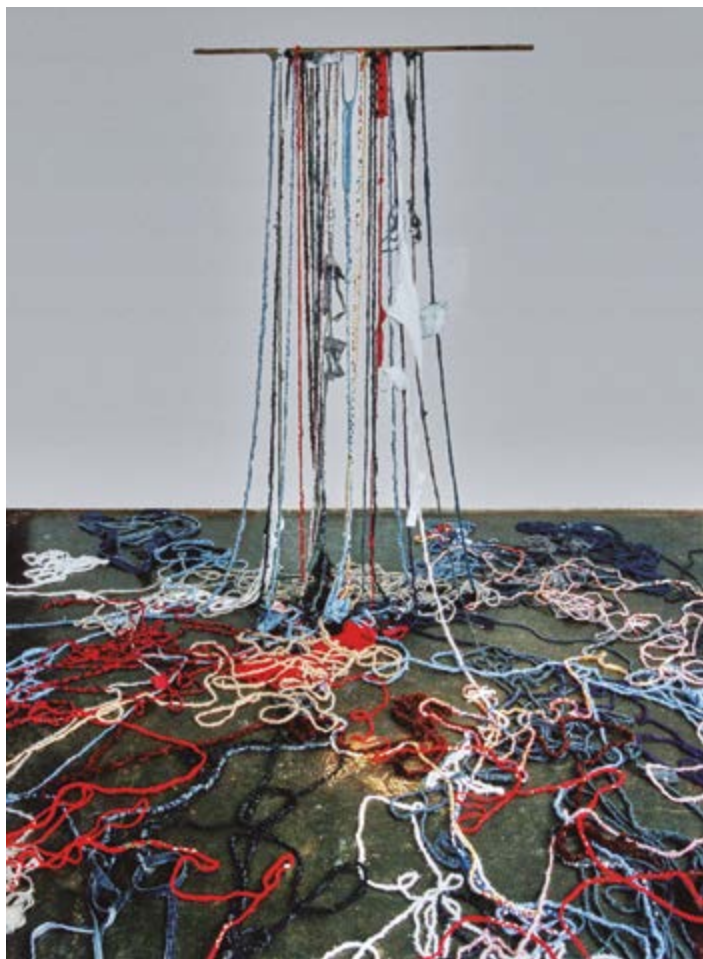




Marta Combariza, *Entre, 2001-2012*. Instalación en lugar específico. Tenjo, Cundinamarca.

Marta Combariza, *Entre*, 2001–2012. Instalación en lugar específico. Tenjo, Cundinamarca.





Marta Combariza, *Entre*, 2001–2012. Instalación en lugar específico. Tenjo, Cundinamarca.

COREOPOLÍTICA¹ DEL AFECTO. UNA ACCIÓN, UN ANIMAL Y LA TRADUCCIÓN A UN TEXTO DE LA EXPERIENCIA CORPÓREA

María José Arjona

Mi dificultad, en esta instancia, radica en que la escritura implica simplificar, racionalizar, metamorfosear y transformar experiencias corpóreas a un texto y, ojalá, lograr que el lector se encuentre conmigo al otro lado. Mi cuerpo, aquí, se ve afectado por las contingencias de una estructura que opera, precisamente, sin cuerpo. Las aproximaciones que le he hecho al texto en el pasado se ven fundamentadas en la necesidad de dejar conceptos básicos sobre obras ya presentadas para que otras generaciones las traduzcan y, de alguna manera, el pensamiento se proyecte hacia el futuro. Jamás he escrito para publicar y tampoco quiero escribir de cierta manera para amoldar mi discurso a la estructura del discurso del *arte contemporáneo*. Espero más bien utilizar este espacio como un lugar de experimentación —personal— para crear un vocabulario que nos permita hablar del afecto y del gesto sin perder la experiencia.

El afecto es una construcción efímera que no se ve. Su naturaleza, podría decir, radica precisamente en el hecho de que supera la imagen, detona el discurso lógico para explorar el dominio poético-corpóreo-animal y retar el sistema de relaciones sobre el que normalmente operamos y desde el cual argumentamos y reproducimos la realidad social, política, ambiental y económica. Hablar del cuerpo, hoy, es

1 Lepecki (2013).

tratar de vislumbrar una posible reescritura del movimiento —afectivo— fuera de la obediencia y la aceptación y también en la periferia de la imagen codificada y distribuida en plataformas en la red. La preocupación de este instante es la de ubicarnos —ubicar el cuerpo—, movernos en libertad hacia ese lugar que se construye únicamente desde el afecto y obligatoriamente con el cuerpo.

Espíritu, obra presentada en el 2014, servirá como topografía para describir diversas interacciones con el público —sin establecer un orden específico—, crear un tejido sobre el cual se pueda resaltar la importancia del carácter coreográfico en el *performance* y, finalmente, evidenciar el espacio democrático que estos movimientos corpóreo-afectivos generan más allá de la imagen visual. Hablaré de manadas, de formaciones afectivas, ocupaciones y fronteras. Tocaré el tema de *lo animal* para rescatar la migración como un movimiento fundamental de *lo político* en el gesto y espero, al final, haber escrito un texto más poético que conceptual.

El título de la obra pretende hablar, como lo dice su definición, de una entidad inmaterial a la que se le atribuye la capacidad de sentir y pensar. Este cuerpo inmaterial no habla, pero se mueve y, en ese movimiento incorpóreo, los límites que encuentra son eliminados. Pensar en un cuerpo que no esté sujeto a la imagen y me permita cruzar la frontera invisible, pero casi material en relación con el otro, y propiciar el encuentro que quiero, me hace pensar también que, en caso de que la estrategia funcione, el habla no es necesaria. Al anular la vista y silenciar la acción, estaré disipando el problema del idioma y también dislocando el lugar de poder que siempre guarda el *performer* en relación con su audiencia. El lugar del cuerpo, mi cuerpo, sería precisamente el de la vulnerabilidad.

A las 8:30 p.m. en la antigua iglesia de San Mateo (Lucca, Italia), dos gotas que dilatan las pupilas fueron suministradas en cada uno de mis ojos por el curador de la muestra. Después de más o menos diez minutos, mis pupilas comenzaron a dilatarse y poco a poco fui perdiendo la visión (este procedimiento sucedió frente al público que lentamente se acomodó alrededor del espacio central en donde yo estaba ubicada). Rectifiqué la pérdida de visión tratando de leer el tatuaje que tengo en mi mano derecha que está compuesto por números pequeños. Durante este tiempo pude oír claramente cómo los espectadores comenzaban a dispersarse por casi toda la iglesia, siendo un poco más difícil poder ubicarlos. Noté cómo el olfato despertó cuando pude oler el viento que entraba por las ventanas dispuestas en la parte superior y alrededor del espacio. La interacción sería sencilla y de uno a uno. Me interesaba el contacto personal, cercano, y sabía que los demás serían testigos de ese contacto y, a partir de este, todos comenzaríamos a construir una estructura empática a través del tacto, el oído y el olfato. De lo contrario, uno a uno, saldrían del espacio y quedaría yo sola hasta recuperar la visión nuevamente.

Había estado en el sur de Italia en el 2010, pero era mi primera vez en Lucca. Tenía claro que, al acercarme al norte, la interacción sería más compleja. Al mismo tiempo, sabía que, al no poder ver, le daría al público un grado de control sobre el *performance* y también algo de comodidad en relación con el uso del cuerpo. Lucca es una ciudad pequeña en donde casi todos sus habitantes se conocen. Muchos de ellos son familiares o amigos. Yo sería la única extranjera y esa distancia también jugaba en su favor. Era yo en singular y, metafóricamente hablando, ellos en manada. Me interesa hacer énfasis en esa palabra —manada—, pues es la que permite enunciar el afecto y las relaciones de poder que se establecen entre un miembro y otro para sobrevivir en el mundo. Como los lobos descritos por Deleuze (Deleuze y Guattari, 1994), ellos estarían localizados en su territorio y lo único que tendríamos en común sería el cuerpo (somos lobos, pero de manadas diferentes).

La acción comienza cuando no puedo leer los números en mi tatuaje. Solo veo masas, nada en detalle. No puedo establecer distancias con precisión. El viento que proviene de las ventanas sigue entrando.

Cierro los ojos y levanto la cabeza, respiro profundo tratando de definir los olores (en mi memoria surgen las imágenes de ríos y árboles que me recuerdan cuando viví en la selva y aprendí a oler el viento para saber qué animal estaba cerca). Los olores, los sonidos y su procedencia serían mis instrumentos de viaje para lograr el encuentro con el otro.

Empiezo a caminar; algo se mueve. Ubico el sonido y me dirijo hacia este. Lentamente, extendiendo mi mano hacia adelante. Encuentro la punta de un dedo y lo conecto con el mío. Hago contacto con la totalidad de la mano. Muevo la cabeza y mi nariz hace contacto con la palma de su mano. Huele a tabaco. Levanto la cabeza y sigo el recorrido; siento sus músculos rígidos y, entonces, decido acariciar su hombro hasta llegar al cuello. Vuelvo a olerlo y toco su cara. Paso mis dedos por su mentón, sobre su boca. Abro los ojos. Un momento de tensión. Él acerca su cara a la mía y se da cuenta de que en realidad no puedo verlo. Da un paso para acercarse aún más a mí. Pongo mi cara cerca de su pecho; puedo oír el latido del corazón. Siento una emoción singular y profunda. Despego mi cabeza de su pecho y tomo su mano para que pueda sentir mi cara, mi boca, mi respiración. Lo acerco con delicadeza a mi cuello, quiero que se sienta cómodo y que entienda que puede recorrerme de la misma manera como lo hice yo con él. Él se distancia después de unos minutos y, con tranquilidad, suelta mi mano dejándome libre para seguir mi camino.

Mientras encuentro un segundo cuerpo, pienso en la importancia del gesto como unidad constructiva de un dispositivo en el que el encuentro con el otro es el que posibilita la producción de significado. ¿Qué valor tiene, entonces, encontrarnos aquí?

Alguien respira profundo y sigo esa respiración. Tropiezo con algo sin caer. Oigo varios sonidos que denotan preocupación. Me quedo quieta y dejo que todo vuelva a permanecer en silencio. Respiro nuevamente y recupero el hilo conductor. El olfato es y ha sido mi sentido más desarrollado. Extiendo nuevamente la mano y encuentro un hombro. Repito más o menos la misma coreografía de gestos que tracé en el primer encuentro y así le dejo saber a este nuevo cuerpo que todo sucederá de la misma manera. La coreografía, el orden de los gestos, garantizan la confianza del otro (lo he visto en algunos mamíferos). Esta vez, al llegar a la cara, encuentro un par de gafas; las retiro y hago que el espectador vea mis pupilas dilatadas y tenga la certeza de que no puedo verlo (sé que él, sin sus gafas, me ve un poco menos a mí). Sigo la misma rutina de movimientos, que se repite cada vez que encuentro un cuerpo diferente, y voy añadiendo nuevos gestos al repertorio que he configurado después de casi 14 años de carrera.

Quiero pensar que la forma como nos movemos en el mundo promueve una migración necesaria, una cartografía cambiante; que cada coreografía que aprendemos, después de encontrarnos con otro cuerpo, instaura un espacio común en donde convergen manadas diferentes; que toda manada es nómada en relación con el afecto y que el afecto es una intensidad horizontal —de las multiplicidades— siempre en movimiento.

El gesto, en sus diferentes expresiones, promueve movimientos que no pertenecen a un estrato de poder, sino más bien a infinitas singularidades. Se propaga como un virus, contagia, hace resistencias, muta. La política que sugiere la construcción coreográfica del gesto humano puede ser pensada como una aglutinación de movimientos que conducen al encuentro con el otro más allá del contacto meramente visual. En lo que se refiere a esta acción en particular, implica, precisamente, una redefinición de la primacía de la mirada sobre los otros sentidos (negar la visión/cegarse), para migrar a ese otro cuerpo que desconozco al no verme reflejado. Me conozco en la diferencia, en mi singularidad.

Tengo grabado en mi memoria el olor de cada uno de los cuerpos que he recorrido con mis manos y entiendo que, de manera extraña, los he conocido en los instantes de interacción más que si los hubiera hallado de manera formal en algún otro lugar.

La temporalidad que se maneja en esta acción y la especificidad con la que cada cuerpo interactúa, no solo conmigo sino con los otros, como testigo de la relación que se establece, precipita al cuerpo a un plano empático y emocional. El discurso queda suspendido, pues ha sido afectado precisamente por la exaltación de los otros sentidos.

Pienso entonces que escribir sobre las experiencias sensoriales, fuera del dominio de la mirada, es intentar racionalizar la iteración y en esa instancia, como lo anuncio desde el principio de este texto, me hallo ante una gran

dificultad dado que encuentro que la documentación de estas acciones no es suficiente o adecuada. Hay algo que no queda del todo archivado, ni en el texto ni en la imagen. El cuerpo, en cambio, ha logrado no solo *memorizar* o archivar la experiencia del afecto y sus afectaciones, sino que esas afectaciones, por sutiles que sean, modifican y amplían el espectro de interacción con el otro y posibilitan, a futuro, que el cuerpo tienda o busque un intercambio con lo desconocido.

Al negar en el artista el sentido más exacerbado —la vista—, hay también un desplazamiento del poder que inherentemente tiene el *performer* sobre la pieza (lo que sucede, aquí, es precisamente una resistencia a ese lugar de poder del cuerpo del *performer* en relación con el espectador para entregarle a este último el dominio sobre la posible imagen visual que se construye). Hemos visto en la historia del *performance* cómo el uso de la mirada es el primer lugar al que se acude para crear relaciones íntimas con el espectador sin tocarlo (físicamente). La imagen que se construye en esta relación es también el reflejo de la estructura social, política y económica del mundo contemporáneo en donde solo nos tocamos cuando nos conocemos y, sobre todo, cuando somos de alguna forma similares, del mismo núcleo social, del barrio, del mismo país, de la misma raza —nos vemos parecidos, luego somos parecidos—. Lo que promueve la imagen hoy es una relación con el otro de orden estético y semiótico que, a distancia y de manera enfática, niega el contacto a través de otros sentidos. El organismo de control del Estado reside precisamente en difundir ese distanciamiento, en controlar la migración de cuerpos y evitar, justamente, el contacto fuera de la imagen visual.

La rutina se interrumpe al encontrarme con un olor que conozco. Esto sucede aproximadamente dos horas y media después de haber comenzado. Reconocer a alguien, en ese momento, es encontrar un miembro de mi manada. Lo recorrí con mayor detenimiento —la temporalidad, al reconocer, requiere una velocidad diferente—. Olí su perfume y me acerqué a su cara. Reconocí la forma de su nariz con mis manos e intenté verlo sin poder hacerlo (acudí a una imagen de él en mi memoria y comencé a añadirle una serie de cualidades, temperaturas y texturas que antes no existían). Volví a la coreografía planteada, esta vez, deteniéndome en sus articulaciones, en una que otra cicatriz, en los aretes y anillos que llevaba. Llegué hasta los tobillos y me volví a levantar. Pronuncié su nombre (nombrar a alguien, en mi caso y justo en ese momento, era darle un lugar a ese cuerpo en mi mundo afectivo y ubicarlo dentro de mi manada).

Nombrar es el primer gesto para que algo exista en nuestro universo afectivo. Nombrar es reconocer y asimilar, es comenzar el trazo de una cartografía en donde incluyo al otro como parte de un recorrido que nunca es lineal, que reconoce en el encuentro un espacio emergente que da cuenta de la riqueza y diversidad inherentes a la experiencia humana y, simultáneamente, expande el significado de todo cuanto se haya aprendido hasta ese momento

(Borges, 1995). Cuando *nombro a alguien* introduzco una fuerza externa con la que potencializo mi singularidad y, al mismo tiempo, comprendo que el otro tiene esa misma capacidad.

Los movimientos que se generan en el encuentro incitan al cuerpo a actualizar el archivo (Foucault, 2002; Lepecki, 2010), y esa dilatación promueve una migración física-emotiva-espacio-sensorial necesaria que pone a prueba la capacidad que tiene cada singularidad de hacer espacio para la llegada del otro y de los otros.

Si entendemos, finalmente, que el resultado de migrar —movernos— es el de gestar coreografías sociales (articuladas desde el gesto y potencializadas con cada encuentro), también podríamos pensar que el territorio del cuerpo no está contenido en lo que conocemos (de un territorio o de otro cuerpo), sino más bien en lo que desconocemos. Quiero pensar que somos animales migratorios en busca de otros que nos conmuevan, que nos acerquen a una experiencia vital y, por qué no, más afirmativa. Prefiero pensar que la práctica artística no solo debe evidenciar las tensiones políticas, sociales, ambientales y económicas por las que pasamos, sino que ojalá enuncie nuevos contenidos que nos permitan interactuar con el otro y eliminar esa separación entre el arte y la vida.

Referencias

- Borges, J. L. (1995). *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1994). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Lepecki, A. (2010). The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*, 42(2).
- Lepecki, A. (2013). Choreopolice and Choreopolitics: or, the Task of the Dancer. *The Drama Review*, 57(4), 13–27. 10.1162/dram_a_00300.













María José Arjona, *Espíritu*, 2014. Performance de larga duración. Prometeo Gallery. Lucca, Italia. Fotografía: Lisa Palomino. Cortesía de la artista.



LA MALDICIÓN DEL TRAVESTI

Manu Mojito



Manu Mojito. Madre Cindy mirando a través de la ventana de su edificio.
Fotografía digital, 2019.

Mi nombre es Manuel Parra, la gente me conoce como Manu Mojito. Crecí en medio de una familia tradicional católica colombiana. En mi adolescencia asumí mi homosexualidad y, debido a esto, fui objeto de los juicios, las críticas y los insultos de mis compañeros de colegio y de mis profesores. Durante los años de colegio prefería estar casi inmóvil para que no se notara lo afeminado que podía llegar a ser y observaba cuidadosamente cómo se manifestaban los prejuicios de las personas que me rodeaban, algunos de los cuales, a mi pesar, yo mismo compartía.

Este texto revisa una serie de imaginarios homofóbicos y transfóbicos con los que crecí y que han sido parte de la construcción simbólica del género que culturalmente ha constituido mi subjetividad. Con dichos imaginarios debí enfrentarme y aprender a reconstruir una mirada que me exigió transformar y cuestionar la misma ideología que yo habitaba.

Mi madre solía decirme: “¡Tú puedes ser gay!, pero... ¡no te me vayas a vestir de mujer!”. Creo que lo decía temiendo la discriminación que sufren los hombres que se visten de mujer, así como la vergüenza familiar que tal comportamiento provoca con frecuencia. Por esto y por muchas razones más, cuando vi por primera vez a una mujer transformista en un emblemático bar bogotano, Blues Bar, no pude evitar poner cara de pánico y quedarme paralizado. Al notar ella mi reacción, metió la mano en su bolso y, antes de alejarse riendo, sacó un puñado de brillantina que me lanzó a la cara exclamando: “¡Te mando la maldición del travesti!”.

Nunca supe qué era eso de *la maldición del travesti*, pero lo que sí supe con el paso del tiempo es que yo había actuado mal al juzgarla por su apariencia y por las decisiones de vida que dicha apariencia implicaban. Por eso, durante varios años la busqué para disculparme y conversar con ella, pero ella nunca quiso. En esa búsqueda, me crucé con un mundo que desmontó muchas creencias que yo tenía respecto al género y puso en evidencia la mirada llena de prejuicios que yo cargaba.

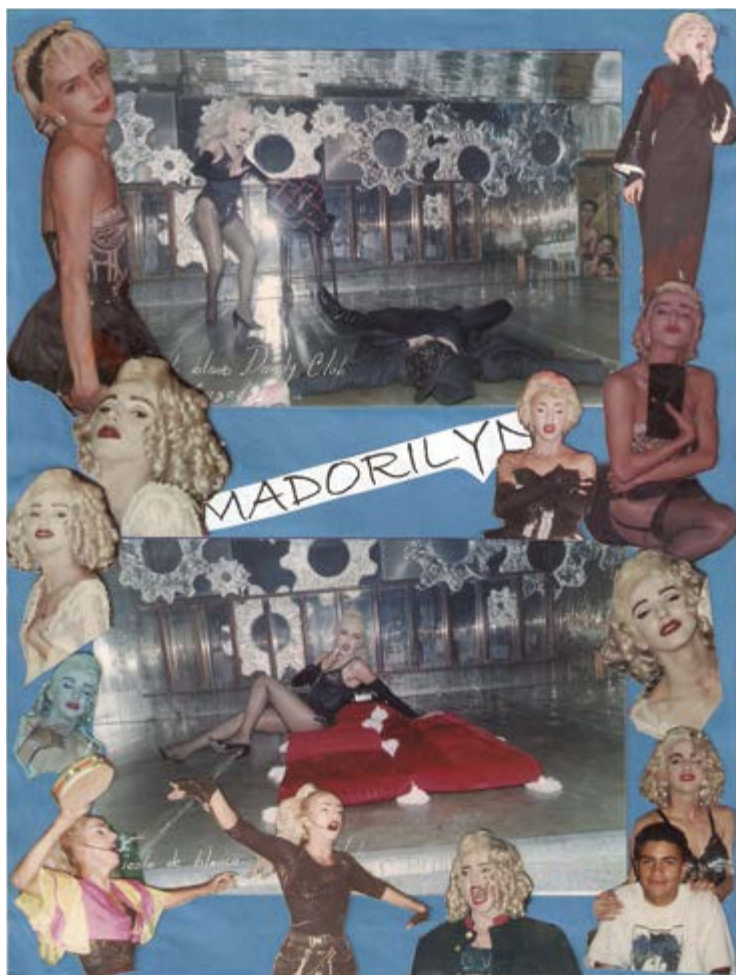
Gracias a Amada Rosa Pérez (la mujer de la maldición), llegué a conocer a Tyra Ibáñez, una bailarina con la que conversé muchísimo. Tyra tenía muchas dudas y miedos de hacer el tránsito, pues, por una parte, su novio le había dicho que lo amaba como hombre gay, y, por otra, temía lo qué podía ocurrir con su futuro laboral y familiar. Estaba seguro de que vivir como mujer le iba a acarrear muchísimas dificultades en ese plano. Yo lo escuchaba y no entendía cómo un ser tan bello podía ser discriminado solo por querer una apariencia distinta para su cuerpo y, al mismo tiempo, de forma contradictoria, reconocía que yo tampoco querría tener cerca a ninguna persona trans, pues las consideraba peligrosas. “¡Qué ignorantes somos!”, pienso ahora.

La madre trans de Tyra era Madorilyn Crawford, una famosa transformista que en los años noventa había hecho una carrera apropiándose de los *shows* de la cantante italo-americana Madonna. Tyra me presentó una tarde de agosto de 2011 a Madorilyn en una cafetería de Lourdes. Ese día ella tenía su apariencia masculina. Hablamos durante horas y, mientras ella me contaba su historia, yo no podía dejar de sentir emoción. Sin duda, lo que más me impresionó de su relato tenía que ver con las referencias que hacía a ser madre trans, lo que en ese momento no comprendí. Debido a esto, mi primera pregunta fue: “¿Por qué dicen que eres madre?”. Me contestó que había dedicado sus días, luego de retirarse de los escenarios, a encaminar chicos que querían ser transformistas, transexuales

o transgénero que habían sido rechazados o desterrados de sus casas, pueblos y ciudades por esta decisión. Entre esas personas estaba Tyra Ibáñez.

Cuando fui a la casa de Madorilyn conocí un universo que no entendí. Me encontré en una habitación llena de arte, vestidos y mil historias maravillosas encriptadas en el miedo a la discriminación. Debajo de su cama tenía varios objetos escondidos porque tenía miedo de que los vieran y la juzgaran.

Uno de ellos era una pintura muy bien hecha (ahí supe que Madorilyn era pintora) de un hombre desnudo con su pene erecto. Al preguntarle quién era, me contó que era un hombre con el que tenía relaciones y, como le gustaba mucho, lo pintaba despacio para que las sesiones fueran más largas, pues sabía que, al terminar el cuadro, el hombre no volvería, ya que tenía esposa e hijos. El segundo objeto que sacó de debajo de la cama era un cómic elaborado por ella que narraba las peripecias de un súper héroe que tenía que vivir con el VIH y el tercer objeto, hecho con el gran amor que sentía por su carrera, era un álbum fotográfico/



Madorilyn bailando en Dandy Club, 1991. El bar donde Madorilyn comenzó su carrera.
Fotografía: archivo de Madorilyn Crawford.

collage que recogía toda su historia en el mundo del transformismo. Carrera que había permanecido oculta por el rechazo, pero que en ese momento de su vida parecía querer revivir como el ave fénix.

Madorilyn y yo entablamos una amistad que nos ha acompañado muchos años, durante los cuales he conocido a muchas personas del entorno trans. Así conocí a Pamela Mena, una mujer transgénero que vivía en el barrio Santa Fe y desempeñaba el trabajo sexual. La vi por primera vez en una reunión sobre proyectos desarrollados por personas LGBTIQ. Su apariencia era la de una amazona: grande, negra, empoderada y dominante.

Cuando Pamela comentó su proyecto, dentro de mí colapsaron los paradigmas éticos en los cuales me formé. Pamela quería luchar a través del arte contra la discriminación hacia las personas trans trabajadoras sexuales, pues de forma cotidiana esa comunidad sufre la vulneración de sus derechos. De hecho, las personas trans trabajadoras sexuales son asesinadas todos los días a manos de sus clientes, la policía, los familiares y las personas que simplemente no entienden su opción de vida. Al escuchar los argumentos de Pamela entendí sus puntos de vista y fue claro para mí que estaba ante una persona que no tenía nada que ver con lo que me habían enseñado, pues ni ella, ni las otras trabajadoras sexuales y trans eran peligrosas, inmorales o malas personas. Pamela vivía en un edificio junto al Cementerio Central de Bogotá donde una mujer trans, Cindy, le arrendaba una habitación. El día que conocí su espacio debo confesar que se dispararon muchas de mis alarmas. La primera de ellas se manifestó cuando Pamela me ofreció un vaso de gaseosa que no acepté porque pensé que su trabajo de sexo-servidora podía afectarme, pues ¡quién sabe cuántas enfermedades tendría!

Fue en el cumpleaños número 19 de Pamela, en la peluquería de su primera Madre Trans, quien fue asesinada en esa misma peluquería. Fotografía: archivo de Pamela Mena.



Después aprendí que las personas que trabajan en el ejercicio de la prostitución son muy cuidadosas con su limpieza, su seguridad personal y el cuidado de sus cuerpos. El segundo prejuicio que ese día salió a flote fue tomar como obvio que Cindy fuera la arrendataria de ese apartamento, pues ¿de dónde una persona trans va a tener para más? No podía estar más equivocado.

Cindy no solo era la dueña del apartamento, era la dueña del edificio donde yo estaba parado. Había logrado esto ahorrando dinero a través de ejercer la prostitución durante toda su vida, gran parte de la cual transcurrió en Italia donde aprendió a hablar italiano, sin embargo, nunca logró aprender a leer ni siquiera en su propio idioma debido a las dificultades económicas y a la discriminación.

Cuando era joven, Cindy trabajó en un pequeño bar en el centro de Bogotá como asistente de la propietaria, quien aprendió a estimarla y le prestó el dinero para viajar a Italia. Quería llegar a Roma, pues sabía que dicha ciudad era un destino para el trabajo sexual y era un lugar muy apetecido por las mujeres trans. Viajó por toda Italia y otros lugares de Europa trabajando, conociendo y sufriendo la persecución y el matoneo. Pasados cerca de 15 años decidió volver a su país con el dinero ahorrado y construyó su edificio.

“¿Por qué construir un edificio?”, pensé yo. Con su respuesta empecé a entender muchas de las secuelas que deja la discriminación en las personas trans en Colombia. “Construí este edificio porque usted no sabe lo difícil que es conseguir apartamento para nosotras las maricas, y ¡yo quería ayudar a mis maricas! —fue lo primero que me dijo—. Para una persona trans en Colombia es muy difícil arrendar



Madre Cindy a la izquierda viajando a Italia vestida de hombre para evadir la transfobia. A la derecha, en la carretera vía Roma, donde ejerció la prostitución. Fotografía: archivo Madre Cindy.

un apartamento por papeles, por dinero, pero, sobre todo, porque los vecinos no quieren convivir con este tipo de personas o porque el arrendatario no quiere que su espacio sea habitado por gente *rara*". Después Cindy me comentó que además quería tener un espacio que le asegurara una vejez digna y así poder enseñarle a las nuevas generaciones que sí se puede ser vieja y trans en Colombia¹.

Cuando Cindy me mostró su apartamento, no pude dejar de notar la cantidad de platos *souvenirs* y de fotografías que había por todo el lugar. Al viajar por Europa tenía la costumbre, como muchas de sus compañeras, de coleccionar los platos que vendían en las tiendas de *souvenirs* de los lugares que visitaba. Igualmente, conservaba fotografías, pues "las fotografías son el recuerdo de lo que el tiempo nos arrebató". Por su parte, Pamela lideraba un grupo activista en el barrio Santa Fe que realizaba algunas actividades junto a una fundación que también estaba empezando a trabajar en la misma localidad. El grupo era la Red Comunitaria Trans creada por Daniela Maldonado y Katalina Ángel, ambas mujeres trans.

Katalina es también la directora de un programa social que se desarrolla con personas que han perdido la libertad llamado "Cuerpos en prisión, mentes en acción". Cuando la conocí, pensé: "Si estuvo en la cárcel fue porque hizo algo malo, ¡qué miedo!".

Y, de nuevo, me ocurrió que escuchar su historia me hizo cambiar rotundamente de opinión, pues entendí que "no hay mala obra que no tenga castigo". Katalina permaneció alrededor de cinco años en la cárcel porque estaba en un lugar en el momento equivocado.

Ella trabajaba como masajista domiciliaria y utilizaba unas cremas muy populares que prometían ayudar a adelgazar; tenía entre sus clientes a dos mujeres que la llamaban constantemente para que les hiciera masajes. Katalina no sabía que estas clientas eran expendedoras de drogas y que les estaban siguiendo un proceso judicial.

Una tarde llegó la policía, hizo una redada y se las llevó presas a las tres. De cara a la investigación, Katalina figuraba como parte de la organización, dada su constante presencia en el lugar. Al cierre del juicio que le adelantaron, una vez leída la sentencia que la condenaba a cinco años de prisión, la fiscal le dijo: "Vaya a la cárcel para que aprenda a ser hombrecito". Sin embargo, la ingenuidad y desesperación la llevaron a aprovechar un momento de descuido por parte de los policías y la fiscal para escapar. Sentía que estaba siendo perseguida en parte por homofobia (en esa época, Katalina tenía apariencia andrógina). Tras refugiarse donde un amigo y, creyendo que ya no la perseguían, decidió ir al barrio Santa Fe

1 El promedio de vida de una mujer trans es de 35 años, según las estadísticas del director de la Subdirección de Asuntos LGBTI.

a empezar su tránsito y ejercer el trabajo sexual. Pasados dos años, en medio de una redada de la policía, fue capturada y procesada.

Fue en la cárcel donde vivió un proceso que cambió su vida. Con humor me dijo: “Ahí hice mi máster, encanada”. Sometida a insultos, discriminación, violencia psicológica y física por parte de las autoridades, entendió que las personas trans en la cárcel no solo pierden su libertad, sino también pierden la libre expresión de su personalidad. Al entrar a la cárcel, lo primero que hicieron fue cortarle el pelo, pues “un hombre no va con pelo largo”. La obligaron a cumplir la condena en una cárcel de hombres, pues, aunque su aspecto fuera de mujer, para las autoridades era un hombre.

Al salir de la cárcel, Katalina emprendió el proyecto “Cuerpos en prisión, mentes en acción” dirigido a hacer cumplir los derechos de las personas trans y LGBTIQ dentro del sistema penitenciario. El objetivo del proyecto es acompañar a aquellas personas que están privadas de la libertad y se sienten solas a causa de la transfobia. Desarrolla procesos de emancipación, sensibilización y empoderamiento desde y a través del arte.

Katalina estaba ejerciendo la prostitución, cuando subió al carro de un cliente. Este, muy violento, trató de abusar de ella. Katalina saltó del carro y cayó en el bosque del Parque Nacional. Allí, utilizó la misma naturaleza para esconderse.



Manu Mojito. Katalina. Fotografía digital, 2019.

Por su parte, Daniela Maldonado me ayudó a entender por qué las mujeres trans debían ser quienes lideraran sus luchas reivindicativas y de derechos, pues eran muchos los que, de forma oportunista, se acercaban a ellas con el pretexto de ayudarlas y solo las utilizaban para conseguir dinero y reconocimiento a costa de su sufrimiento.

Sin duda podría contar muchísimos logros y aciertos que Daniela y su grupo han obtenido como artistas y activistas. Construyeron, por ejemplo, una plataforma política crítica que cambió el rumbo de la comunidad LGBTIQ que antes era invisibilizada y ahora se destaca y transforma a través de actividades altruistas que procuran el bienestar de la comunidad.

Precisamente fue Daniela quien me hizo entender hasta qué punto puede la transfobia determinar el curso de una vida o destruirla. Antes de conocerla, yo no podía entender por qué las personas trans no terminaban el colegio y, en cambio, se dedicaban a la prostitución. “¡Quién las manda!”, pensaba yo. Cuando conocí a Daniela decidí preguntarle y ella entonces me explicó que hay varios círculos desde los cuales se produce la discriminación: el primero lo constituye la familia. En la mayoría de los casos, la familia es la primera que rechaza y discrimina al sujeto trans hasta el punto de sacarlo de su propia casa. Luego está el colegio donde, por supuesto, una persona trans puede estudiar, pero es discriminada por sus compañeros. “¡Pues ponga la queja!”, pensaba yo. Pero ahí aparece otro círculo de discriminación: los profesores y las directivas de los colegios, quienes, generalmente, también maltratan y matonean haciendo caso omiso de las denuncias y obstaculizando así que la persona trans continúe su proceso educativo. Lo mismo sucede en los planteles universitarios donde, además, pueden ser acosados sexualmente, pues ¡si es trans, es puta! Otro espacio de discriminación lo constituye el mercado laboral. Una empresa no quiere contratar personas trans por múltiples razones: por transfobia, porque no está interesada en introducir motivos de incomodidad entre los empleados, o, finalmente, por proteger la imagen de la entidad. Así que, si eres trans, por dictamen social debes ser ¡puta o peluquera!

Hace un tiempo Daniela conoció a Máximo Castellanos, un hombre trans que se integró a la red. Hoy en día son pareja. Su historia de amor logra transgredir otros tantos paradigmas y desconfigura de forma compleja las construcciones de cuerpo, de género y de familia que tenemos.

Saber que Daniela y Máximo estaban conformando una familia, me confrontó: “¡Una persona trans no puede consolidar una familia!”. Para la gran mayoría de la población colombiana es obvio que las personas trans pueden tener relaciones amorosas, pero, en cambio, no pueden inscribirse afectivamente dentro de un modelo social, tradicionalmente heteronormativo y binario, como es la institución familia. Yo pensaba: “Si un hombre decide vivir como mujer, seguramente le gustan los hombres, y, si una mujer decide vivir como hombre, le gustan las mujeres”.

¡Qué equivocado estaba! Hay mujeres trans que son lesbianas y hombres trans que son gay o bisexuales, ¿por qué no? Ser trans es una construcción de género, no una preferencia sexual.

De la relación entre Daniela y Máximo nació una hermosa bebé. Cuando oí hablar de Luchi y de todo su proceso de gestación, experimenté un profundo rechazo respecto a la manera tan violenta con que la sociedad recibía la existencia de ese bebé. ¿Cómo podía ser posible que una familia sufriera discriminación en un proceso tan maravilloso como es esperar a un bebé?

Como quien estaba en embarazo era Máximo, las entidades médicas detenían y obstaculizaban constantemente los exámenes por una u otra razón. Claramente, les costaba entender que se trataba de atender a un hombre en embarazo. Esto muestra cómo nuestro sistema de salud no está preparado para considerar el derecho a estos servicios por parte de cuerpos en tránsito o no binarios. Para una EPS en Colombia, la casuística de un hombre embarazado no se encuentra contemplada.

Luchi nació en una familia que la ama, lo que significa que, a pesar de toda esta historia amarga de la población trans, hay una luz que dibuja un futuro más prometedor para toda la sociedad LGBTIQ gracias a la lucha de personas como Daniela, Máximo, Katalina, Cindy, Pamela, Madorilyn, Tyra y Amada Rosa, entre otras. Ellas realizaron activismos y adelantaron procesos que contribuyeron para que hoy Luchi, sus padres y otros núcleos familiares similares tengan la oportunidad de plantear nuevos formatos de cuerpos y de familia, y vivir una existencia con respeto y con opciones.

Por ahora, personas como yo queremos estar ahí para ser aliados en estas luchas y también, claro está, para defender nuestros derechos. En mi caso, como persona *queer*. Por cierto, no sé si mañana quizás pueda enamorarme y tener una Luchi. Si así fuera, quisiera que ella encontrara un entorno de amor, un lugar en el mundo que le muestre respeto para que sea libre y se exprese de acuerdo a cómo se sienta. Un entorno en el que sienta respeto por sí misma y por la vida.

Referencia

Rodríguez, S. M. (15 de octubre de 2018). "La expectativa de vida de un trans es de 35 años". Entrevista. *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/bogota/la-expectativa-de-vida-de-un-trans-es-de-35-anos-articulo-818106>

EL NIDO DE LOS PÁJAROS: ARCHIVOS Y POÉTICAS DE UN LABERINTO

Oscar Moreno Escárraga

Si la imaginación —ese trabajo productor de imágenes para el pensamiento— nos ilumina por el modo en que el Antes reencuentra al Ahora para liberar constelaciones ricas de Futuro, entonces podemos comprender hasta qué punto es decisivo este encuentro de tiempos, esta colisión de un presente activo con un pasado reminiscente. [...] En nuestra manera de imaginar yace fundamentalmente una condición para nuestra manera de hacer política. La imaginación es política, eso es lo que hay que asumir. Recíprocamente, la política no puede prescindir, en uno u otro momento, de la facultad de imaginar.

Supervivencia de las luciérnagas
Didi-Huberman (2012)

Oscar Moreno Escárraga, *Atlas, plantas y animales*. 2006–2014.
Fotografía: cortesía del artista.



Preludio

A mediados de 2006 recorrí por primera vez el barrio Bellavista Parte Alta ubicado en la Ciudadela Sucre en el municipio de Soacha, al sur de Bogotá. En ese momento era profesor de dibujo de un grupo de niños del lugar y para mí representaba una sorpresa verlos entrar a clase porque provenían de distintas zonas del país: de la región del Pacífico, de varios departamentos de la región andina y de los Llanos Orientales. Decidí, entonces, construir un programa de dibujo que respondiera a este contexto y no solo a la transmisión de las técnicas tradicionales de una academia de artes establecida. Me dediqué a hablar con las familias de Bellavista Parte Alta sobre su procedencia, los trayectos de vida y las condiciones de su estancia en la ciudad; reconocí que la gran mayoría de ellas se encontraba en situación de migración forzosa, principalmente como consecuencia de la violencia generada por el conflicto interno del país. En uno de estos recorridos registré en video una serie de juegos creados por los niños de manera espontánea: se desplazaban por las montañas metidos en una maleta de viaje, se lanzaban por la pendiente de una calle empinada sentados sobre un patín de cuatro ruedas y construían una pequeña casa con materiales reciclados. Encontré una gran potencia expresiva, gestual, en la forma en que ellos llevaban a los territorios de la lúdica sus propias vivencias.

Posteriormente, mi relación con el arte y la docencia hizo un desvío hacia los Estudios Culturales y Sociales derivando en un creciente interés por arraigar mis preguntas, más allá de los espacios académicos, disciplinarios e institucionalizados, en el transcurrir de la vida, en los ámbitos personales y familiares, ahondando en la emergencia de experiencias significativas y transformadoras. En los últimos años he llevado a cabo algunos procesos artísticos colaborativos —de los que hablaré brevemente más adelante— en diversos territorios del país, como *Mi Casa Mi Cuerpo* (2006–2014), *La Casa de la Frontera* (2015–2016) y *Radio Conversa* (2017–2018).

A través de las experiencias de viaje, del encuentro con las personas y las múltiples formas de resistencia social a la guerra y el desarraigo, me confronté con mi propia historia familiar. Hace alrededor de cuatro años empecé unas conversaciones con mis padres enfocadas en recuperar los acontecimientos que han configurado sus vidas. Mi padre nació en el municipio de Cogua (Cundinamarca) en 1938 y mi madre en el municipio de Yacopí (Cundinamarca) en 1939. Ellos vivieron de cerca la época de La Violencia que se gestó a mediados de los años cuarenta y que empezó con el asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán, que tuvo como consecuencia El Bogotazo y la posterior creación del Frente Nacional que acabó con el gobierno dictatorial de Rojas Pinilla. Al final de este periodo, además, se presentaron las manifestaciones iniciales de algunas guerrillas que habrían de constituirse a lo largo de las décadas siguientes. Mis padres afrontaron este fenómeno extensivo de violencia política y su vida es el recuento de una constante migración por varias regiones de Colombia para finalmente asentarse en Bogotá a principios de los años setenta.



El título que ha adoptado esta propuesta, *El nido de los pájaros*, proviene de un relato de mi madre acerca de un recuerdo de infancia en una finca ubicada en Yacopí (entre 1950 y 1953). Ella acostumbraba dar paseos por los alrededores de la misma y un día descubrió un nido de pájaros sobre las ramas de un árbol; por curiosidad decidió agitarlo y, para sorpresa suya, cayeron un montón de serpientes sobre su cabeza, sensación que hasta el día de hoy no olvida. La creciente ola de violencia que sobrevino, por ese entonces, rompió con la percepción de tranquilidad y confianza que experimentaban los habitantes del municipio, incluida la familia de mi madre. Una sensación de tragedia inminente se apoderó de los imaginarios de mi familia y ocasionó fuertes procesos de alteración de la cotidianidad y formas de desarraigo, entre otras cosas. El relato de mi madre está permeado de imágenes de gran potencia; como artista he intentado advertir sus alcances metafóricos y simbólicos, en el contexto social de nuestro país, de cara a la construcción de otras realidades posibles.

Archivos y poéticas de un laberinto

Un eje central, que atraviesa los procesos artísticos que he llevado a cabo, es el *archivo*. Este se asume como el lugar en el que descansa, se deposita y resguarda, la memoria de antiguas generaciones, las experiencias y los hechos acumulados a lo largo del tiempo, las inscripciones a una lengua y a los mandatos de un discurso. Por otra parte, es el lugar en el que se cristalizan símbolos de trascendencia. Sobre este último punto en particular, Derrida declara que los archivos transgeneracionales inquietan el porvenir, anticipan: “respuestas, promesas y responsabilidades para mañana” (Derrida, 1997, pp. 42–44), lo que enfatiza su potencial político. Para Didi-Huberman, esta exigencia de pensar cada imagen en relación con otras imágenes —con la esperanza de hacer surgir nuevas imágenes, hasta entonces ocultas— se soporta sobre aspectos como excepciones,

intervalos e impensados de la historia, por lo que es, en su dinámica propia, de una laboriosidad ilimitada (2009, pp. 459–460).

Volviendo a los procesos artísticos mencionados, las experiencias vividas en el barrio Bellavista Parte Alta se cristalizaron, años después, en *Mi Casa Mi Cuerpo: migración forzada, memoria y creación colectiva* (2006–2014)¹. Esta propuesta presenta un extenso proceso de creación artística realizado con las familias Apache (Dolores, Tolima), Bermúdez–Valencia (Bahía Solano, Chocó; Buenaventura, Valle del Cauca y Tumaco, Nariño) y Plaza–Sánchez (Suaza, Huila y Florencia, Caquetá). *Mi Casa Mi Cuerpo* contempló la creación de relatos de vida (“Los relatos de la piel”), archivos fotográficos (“El álbum fotográfico” y “El atlas fotográfico”) y objetos a escala (“Las casitas posibles”). Para la materialización de estos dispositivos estéticos realizamos viajes a los lugares de procedencia de las familias y a “La casa de la memoria”, hicimos un registro detallado de “La casa de Bella Vista” y nos anticipamos a “La casa de la imaginación” a través de un ejercicio de visualización–ensoñación.

Mi Casa Mi Cuerpo lanzó una pregunta acerca de la necesidad de irradiar las prácticas culturales inscritas en la cotidianidad de las familias, en espera de tejer unos lazos vecinales más intensos en el barrio Bellavista Parte Alta. Una de las consecuencias fue la propuesta *La Casa de la Frontera* (2015–2016)² en la que hago un registro videográfico de relatos orales que visibilizan algunos territorios de la periferia de Bogotá. Los videos fueron elaborados de manera participativa con líderes sociales, quienes cuentan los orígenes y las transformaciones de los lugares habitados y los imaginarios que hacen sobre sus propias comunidades. *La Casa de la Frontera* consta de tres capítulos: “La memoria histórica, un camino de esperanza” de Blanca Pineda (Ciudad Bolívar), “Un territorio en protección” de Jaime Beltrán (Usme) y “Una realidad desconocida” de Silvino Gallo (Ciudadela Sucre, Soacha)³.

Tiempo después, las búsquedas iniciales de *La Casa de la Frontera* se complementaron con *Radio Conversa* (2017–2018)⁴. *Radio Conversa* promueve

1 *Mi Casa Mi Cuerpo* surgió en la maestría en Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Colombia y obtuvo distinción meritoria como tesis de grado. La Universidad Jorge Tadeo Lozano publicó un libro en agosto de 2014.

2 *La casa de la frontera* hizo parte del 15 Salón Regional de Artistas Zona Centro, curaduría del Museo Efímero del Olvido (2015).

3 Con la intención de activar este material videográfico, en conjunto con algunos habitantes del barrio Bellavista de Soacha, se construyó una casa desmontable a escala real (21 metros cuadrados). *La Casa de la Frontera* es un lugar de proyección audiovisual para recorrer territorios de Bogotá y Soacha.

4 *Radio Conversa* hizo parte del proyecto “El futuro de la memoria”, promovido por el Instituto Goethe y Mapa Teatro (2017), y del 16 Salón Regional de Artistas Zona Centro, curaduría del Observatorio Artístico Regional.

Oscar Moreno Escárraga, *La memoria histórica, un camino de esperanza*, 2015–2016, fotograma de video.
Fotografía: cortesía del artista.



encuentros sobre memoria, territorio, tejido social y cultura; viaja y difunde los relatos y el sentir de diversas comunidades en Colombia, desde la voz de los habitantes y los líderes sociales. Este espacio radial valora la construcción de vínculos sociales a partir de una escucha personal y contextualizada; es un ejercicio de micropolítica, de emergencia de reconocimientos y afecciones. Las conversaciones acontecen al interior de arquitecturas efímeras que cuentan con un sistema de montaje-desmontaje⁵, lo que permite su traslado y recalca el sentido del viaje —estar en el lugar— como un factor esencial para el encuentro. *Radio Conversa* cuenta con dos programas. En “El futuro de la memoria” (2017) se grabaron los capítulos: “Escucha en la casa” en el barrio Bellavista Parte Alta (Soacha) con Rosa Bermúdez, Manuel Ibargüen, Manuel y Juan Bermúdez y Leonel Vásquez; “Territorios de vida” en la plaza fundacional de Usme (Bogotá) con Jaime Beltrán, Harold Villay, María Buenaventura y Sofía González; “Culturas de la memoria” en el puente del Indio de Ciudad Bolívar (Bogotá) con Blanca Pineda, Daniel Bejarano, Luz Marina Ramírez, Fernando Cuervo, Espiral Ensamble y Yolanda Sierra, y “Ciudadanías ancestrales” en el barrio Isla de la Paz (Buenaventura, Valle del Cauca) con Temístocles Machado, Carmen Chávez, Rocío Segura, Yudi Angulo, María Elena Cortés y Liliana Angulo. El segundo programa, “El resplandor de las plantas” (2018), se grabó en veredas del municipio de Villa de Leyva (Boyacá) con Gustavo Correa, Plutarco Corredor, Lorena Espítia y Nubia Sáiz.

El itinerario de estos procesos previos soporta *El nido de los pájaros*. En el arribo a mi historia familiar se abre el laberinto: caminar sus senderos permite atravesar las distintas capas de lo vivido, en espera de que pueda ser revelada alguna

5 Para el primer programa de *Radio Conversa*, “El futuro de la memoria”, se construyó una casa de madera y para el segundo programa “El resplandor de las plantas”, un cercado de guadua.



Oscar Moreno Escárraga, *El futuro de la memoria*, 2017. Sonido.
Fotografía: cortesía del artista.

potencia. Para esto es necesario asomarse al universo intrincado de lo indecible, de lo que no vive en palabras sino en gestos, manifestaciones y metáforas. Cueva, túneles, pasadizos, en fin: laberinto, un enjambre de imágenes que resguarda, y anticipa la luz y la sombra —el derecho y el revés— de la propia experiencia.

En *El nido de los pájaros* interesa, por tanto, la imagen en su estado de supervivencia como portadora de un fantasma y como expresión de un síntoma. Es, podríamos afirmar, una imagen en su condición poética⁶. El tiempo de lo poético promueve una suspensión en el encadenamiento natural de los hechos en el que se vive una experiencia —intensa, instantánea— de los vínculos entre el ser y el universo. Para Bachelard, el tiempo de la prosodia es horizontal —corre con “el agua del río” y con “el viento que pasa”—, mientras que el tiempo de la poesía es vertical —se hunde en “abismos” y se eleva a “cielos abiertos”— (2005, pp. 93–94).

Epílogo

Tras el emprendimiento de este recorrido se prevé —se dibuja— una intención esencial: el cuidado de sí mismo como fundamento ético de las relaciones entre

6 Para Valéry la poética encuentra su origen en el término griego *poiésis* que alude a la creación o producción de una *obra del espíritu* —más allá de una *obra de arte*— desde un hacer sensible (*poiein*) que solo existe como *acto* y que anuncia algo que *va a venir*, por lo que se mueve *entre el deseo y el acontecimiento*. Valéry considera la poética como un *hacer creador* que convoca la participación de las facultades sensitivas-afectivas de manera que es una forma de conocimiento y una manera de pensar. De este *pensamiento poético* nace una acción finita —bajo unas condiciones particulares de espacio y tiempo— que se enfrenta a lo indecible, a lo infinito, al existir solo como *acto vivo*.

el yo y el nosotros⁷, entre el nosotros y otras manifestaciones de lo viviente. Consignar sobre un soporte las memorias —los avatares del tiempo, las travesías y los arribos a algún puerto— permite acercarse a un sentido profundo de la propia existencia que ve más allá del nacimiento y la muerte, e intenta conectar con una vida encarnada, tal vez, a lo largo de varias generaciones.

Referencias

- Agamben, G. (2013). *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, G. (2017). *El uso de los cuerpos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- Bachelard, G. (2005). *La poética del espacio*. México: FCE.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2009). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Guattari, F. (1990). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica: cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Kerényi, K. (2006). *En el laberinto*. Madrid: Siruela.
- Valéry, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid: La Balsa de la Medusa.

Oscar Moreno Escárraga, *Sembrando vida*, 2018. Huerta de Nubia Saiz. Sonido. Fotografía: cortesía del artista.



7 Arfuch: “Desde aquí, es posible preguntarse ahora sobre el tránsito que lleva del ‘yo’ al ‘nosotros’ —o que permite revelar el ‘nosotros’ en el ‘yo’—, un ‘nosotros’ no como simple sumatoria de individualidades o como una galería de meros accidentes biográficos, sino en articulaciones capaces de hegemonizar algún valor compartido respecto del (eterno) imaginario de la vida como plenitud y realización” (2002, p. 66).

PERO, EL VIAJE, ¿SON LAS IMÁGENES DEL VIAJE?

Laura Martínez Duque y Nadina Marquisio



Laura Martínez Duque y Nadina Marquisio, *Juntas*, 2017.
Fotograma de película.

Cuando nos preguntan qué hacemos, en qué trabajamos, respondemos: “Nos dedicamos al cine”. Y lo decimos así porque los últimos 10 años no los hemos sentido como un trabajo, o un oficio, sino como la vida misma. No sabríamos delimitar dónde comienza uno y dónde termina el otro, pues vida y cine parecen hechos de lo mismo: luz y oscuridad, tiempo y movimiento. Lo que sí cuestionamos (sobre todo en los momentos difíciles, que no son pocos) son las razones que nos llevaron a *querer hacer* cine 10 años atrás. Aún no lo sabemos, pero sospechamos que, tal vez, más que razones, se trata de obsesiones.

El cineasta cree que lo suyo es el movimiento, la representación del mundo o la puesta en marcha de un simulacro de imágenes que revela otras realidades posibles gracias a su imaginación, e irá convenciéndose de ello cada vez que, sentado en la

mesa de montaje, engendre una historia que toma la forma de su voluntad. Es como un semidiós facultado para ordenar el caos de las infinitas posibilidades en las que cada plano, cada corte, cada giro sucede al ritmo de sus decisiones. El cineasta concibe, construye y ejerce la creación de un universo viviente que habrá de habitar esa pantalla en la que todos creemos. Pero, ¿qué pretende realmente, de qué está hecha esa obsesión?

Como autoras nos limitamos a responder las preguntas de rigor y vamos armando, tal vez sin darnos cuenta, un discurso sobre el que reposan cómodamente nuestras intenciones o justificaciones. Sin embargo, acá estamos. Comisionadas a escribir sobre nuestra película bajo una consigna, además, enigmática: afectos, afectividades, afectaciones. Así, en ese orden que parece concluir con una advertencia sobre los posibles efectos secundarios del afecto. En cualquier caso, parece señalar la transformación de los significantes, sus múltiples articulaciones e implicancias.

Curiosamente, nuestro documental fue concebido bajo un término hermanado a nuestra consigna enigmática. Lo que sostuvimos desde el principio, cuando la película era idea, borrador y proyecto, y durante los casi cinco años que pasaron hasta que pudimos filmar, de lo que nos agarramos para sobrellevar dos años de montaje como un señuelo para no perdernos o para encontrarnos ante las dudas y las certezas era una sola palabra que representaba todo lo inamovible e innegociable a la hora de pensar la película que queríamos hacer: afección. Lo primordial para nosotras era buscar y encontrar esa cualidad afectiva que habíamos descubierto en cierto tipo de cine que, precisamente, nos había afectado irremediablemente.

Podríamos mencionar acá autores fundamentales, como Henri Bergson o Gilles Deleuze, quienes determinaron el primer encuentro con esa filosofía del cine que, en teoría, contenía la sustancia de aquello que buscábamos, el tipo de relato o imagen que nos interesaba. Pero, por otro lado, vino la práctica que en nuestro caso llegó con los primeros rodajes de cine de ficción: equipos de decenas de personas separadas por rubros y jerarquías comunicándose a través de radio-teléfonos en un operativo que buscaba liquidar la mayor cantidad de escenas en cada jornada. No podía ser de otra manera cuando buena parte del presupuesto se invertía en alquilar la mejor cámara disponible en el mercado; esa que sentenciaba la obsolescencia de todos los modelos anteriores y era la única que legitimaba estar haciendo un cine de calidad, aunque, para hacer ese cine de calidad, no era necesario haber leído el guion de la película. Bastaba con recibir el plan de rodaje para cada día y esperar a ser llamado como quien acude a realizar un peritaje. En esas condiciones era muy difícil pensar en términos de inmanencia, tiempo, intuición y todo eso que habíamos subrayado en nuestros libros. De ninguna manera lográbamos implicarnos afectivamente con el oficio que habíamos elegido y pensábamos que tal vez la poética del cine era una abstracción nacida del espíritu

de otros tiempos radicalmente opuestos a los nuestros. Entonces, toda esa teoría también parecía obsoleta.

“¿Cuál es la diferencia entre el cine documental y el cine de ficción?” fue la pregunta introductoria al diplomado en Documental de Creación que hicimos en 2011 y cuya respuesta, que puede parecer obvia, funcionó como disparador de una discusión fascinante que se extendió durante todo ese año que nos dedicamos a estudiar el *cine de lo real*. El ejercicio de cuestionar todo aquello que asumimos como *real* o *verdad* sirvió para desmontar en primer lugar un paquete de ideas aprendidas sobre categorías y géneros que, finalmente, le sirve más a una industria que busca segmentar mercados y necesita cultivar nichos de espectadores bien diferenciados. Después, nos llevó a conocer un cine hecho a partir de otros supuestos, otras motivaciones, otros recursos. Un cine híbrido, inclasificable, que juega a ser ficción, documental y experimental, para punzar al espectador en esa necesidad de rotular lo que ve. Un cine formalmente subversivo que mira amorosamente otras formas de arte para engendrar texturas y textos diferentes: un cine hecho de poesía, de pintura, de teatro. Un cine concebido por grandes mujeres cineastas excluidas de la lista de autores imprescindibles, de la tradición y la historia del cine en la que nos educamos. Un cine hecho por hombres —muchos de ellos también relegados de estas listas— que buscaron construir estéticas sobre lo femenino y lo masculino desde la disidencia, proponer nuevas mitologías alrededor de la sexualidad, el deseo, el erotismo¹.

Lo que vimos en ese cine era vida en estado puro. La obra de alguien que se arrojaba al mundo a enfrentar con su cuerpo, con su cámara, la contingencia y el azar. Y lo hacía porque había encontrado un pedazo de realidad que le interesaba, lo interpelaba y entonces buscaba recogerla, interpretarla, asirla, darle forma y devolvérsela a nosotros, espectadores, para que pudiéramos mirar el mundo, mirarnos, a través de su mirada. De ahí la afección, que no es otra cosa que sentir el flujo de un tiempo *que está sucediendo* frente a nuestros ojos; que sacude nuestro ser en este mundo, nuestro pedazo de realidad.

Como espectadoras descubrimos una cualidad afectiva en un tipo de cine, pero, como realizadoras, nos preguntábamos si la puesta en marcha de ciertos dispositivos sería suficiente para construir esa imagen afectiva y qué forma le daríamos a esa afección en nuestros propios términos frente a un cine en el que cada autor encontraba una sustancia única y rehusaba cualquier pretensión aleccionadora. Estas preguntas, que fuimos aclarando a lo largo de un proceso creativo de varios años, se sostuvieron al comienzo por una pura intuición: si ese

1 Sobre ese cine de la afección, un puñado de autores para nosotras imprescindibles son: Werner Schroeter, Marguerite Duras, Derek Jarman, Miklós Jancsó, Chantal Akerman, Alexander Kluge. Gracias al maestro Ricardo Parodi y a su amoroso cineclub en Buenos Aires por presentarnos ese cine que nos afectó de manera irremediable.

cine que nos conmovía se parecía tanto a la vida, así mismo llegaría a nuestras manos, a nuestras vidas, un pedazo de realidad justo para nosotras. Y así fue. Ese mismo año conocimos por azar a Norma Castillo y a Ramona Arévalo, quienes se convertirían en la primera pareja de mujeres casadas por ley en Latinoamérica y en las protagonistas de nuestro primer largometraje documental.

Era como si se hubiera trazado un puente entre nosotras. Nos conocimos viviendo en Buenos Aires, Argentina, pero ninguna había nacido allí. Ellas bordeaban los 70 años, a nosotras nos faltaba más de un lustro para llegar a los treinta. Éramos dos parejas de mujeres; la relación de ellas ya llevaba décadas, la nuestra apenas iniciaba. Nosotras no queríamos hacer una película de militancia LGBTIQ y ellas, al poco tiempo de conocerlas, se convirtieron en el símbolo del triunfo de la ley de matrimonio igualitario en Argentina. Nosotras pretendíamos hacer un retrato íntimo de su vida y ellas, envueltas en un *boom* mediático, comenzaron a recibir periodistas de todas partes del mundo en su casa... Nuestra dinámica era como un partido de dobles o un juego de espejos enfrentados. Sin duda mirábamos el mundo desde dos tiempos fundamentalmente distintos, pero esa brecha generacional era lo que precisamente hacía interesante el intercambio y las discusiones. Además, Norma zanjaba cualquier diferencia entre risas recordándonos que ellas nacieron el año que terminó la Segunda Guerra Mundial mientras que nosotras nos habíamos enterado de esa guerra gracias a Google. Las cuatro estábamos separadas en el tiempo, pero enlazadas por un mismo espacio; desde nuestro primer encuentro lo único que hicimos fue compartir el afecto que teníamos por un país que nos había afectado, de maneras diferentes, a cada una: decidimos entonces cruzar el puente y viajar a Colombia, juntas.

La historia de cómo una argentina y una uruguaya se casaron con un par de primos colombianos, cruzaron el continente y terminaron viviendo en el mismo pueblo remoto del Caribe donde se conocieron, se enamoraron y sostuvieron una relación clandestina durante más de 20 años en una de las regiones más conservadoras de un país ya de por sí retrógrado como Colombia, era sin duda una gran anécdota. Parecía ser, también, lo que más le interesaba a muchos periodistas que insistían en saber detalles sobre ese pasado en el que se podían imaginar a Norma y a Cachita como un par de mujeres jóvenes y atractivas envueltas en un tórrido romance; aunque después, en sus notas, se refirieran a ellas como las *abuelitas* que habían decidido casarse al final de sus vidas. Ahí entendimos que, para una buena parte de la prensa —y de la sociedad—, Norma y Cachita eran la imagen de una homosexualidad inofensiva, asexual. Por ser mujeres, los periodistas se atrevían a hacer cierto tipo de preguntas que no le hacían a la primera pareja de hombres (jóvenes ellos) que se casaron en Argentina casi al mismo tiempo que ellas. Y, por su edad, efectivamente eran vistas como un par de abuelitas que compartían una casa, aunque ellas insistían en hacer visible que tenían una relación sexual y afectiva como cualquier pareja.

Durante los dos primeros años que frecuentamos a Norma y a Cachita en su casa de Buenos Aires, el fenómeno mediático y social que las rodeaba nos llevó a preguntarnos si había allí una película para nosotras, pues todo ese tiempo nos había dejado una larga lista de decisiones tomadas sobre lo que no queríamos hacer: no haríamos entrevistas sentándolas frente a una cámara para obtener los *testimonios* de sus vidas, ni les pediríamos que mostraran las fotografías de su juventud para ilustrar un pasado irrecuperable, no hurgaríamos en los baches de su historia porque no pretendíamos juntar las piezas en un relato sin fisuras o *apropiado*, tampoco buscábamos reproducir un simulacro de su rutina hogareña que diera cuenta de la *normalidad* de su vida en pareja. No queríamos hacer una película para definir las como mujeres o institucionalizarlas como representantes de una comunidad. Nos negábamos a confeccionar un documental tipo biopic para apresar una vida, muchos menos dos, en un par de horas. Lo que pretendíamos era capturar un pedazo de sus vidas, *siendo*, en toda su potencia y en toda su verdad. Finalmente, entendimos que nuestra película no estaba en esa casa de Buenos Aires simplemente porque Norma y Cachita tenían el corazón en otro lado. *“Dejamos Colombia jurando que íbamos a volver muy pronto, pero el tiempo tenía otros planes y quiso que pasaran más de 20 años. Ahora estamos acá...tratando de seguirle el juego a la memoria. Algunas cosas están tal como las recordábamos, pero, ¿y las que no?, ¿las inventamos en algún momento? o quizás todo está igual y las que cambiaron fuimos nosotras...”*.

No sabíamos qué íbamos a encontrar del otro lado del puente, pero decidimos hacer ese viaje juntas. Ellas volvieron al territorio simbólico y real en el que habían quedado suspendidas: un lugar atravesado por capas de memoria, de deseo y de tiempo. Un lugar que, 20 años después, no era el mismo y en el que ellas tampoco eran las mismas: volvían con otro cuerpo y otro espíritu a confrontar el pasado, lo que habían sido y lo que ya no eran. Regresaban sin miedos tomadas de la mano y casadas por ley como esposas.



▼ Laura Martínez Duque y Nadina Marquisio, *Juntas*, 2017. Fotograma de película.



Nosotras tuvimos la fortuna de acompañarlas y percibimos la magia particular de ese lugar que las había raptado para siempre. Intentamos darle forma a esa tierra inventada por una historia de amor de más de 30 años y hacerla real en imágenes, sonido y movimiento.

El viaje que hicimos durante un mes navegando y recorriendo una selva tropical atávica y enigmática es un secreto entre cuatro mujeres. *Juntas* es lo que quedó de ese viaje, pero el viaje no son las imágenes del viaje. Es la película que construimos con la intención de hacer viajar al espectador, a través de la afección, a cualquier lugar en el que pueda preguntarse dónde están su amor, su deseo, su tierra inventada.



**

El 26 de octubre de 2018 murió Ramona “Cachita” Arévalo, la mitad de Norma Castillo y la mitad de esta historia. Sucedió mientras escribíamos sobre esta película que ella, Cachita, y el amor de su vida, Norma, nos regalaron. *Juntas* es un pedazo de sus vidas, está hecha de guiños y de las pocas palabras de esta mujer que no necesitaba decir nada para decirlo todo.

—¡Y seguiremos viéndonos! —se despide Cachita, al lado de Norma, al final de una película que no es más que el intervalo que habitarán juntas para siempre.

*

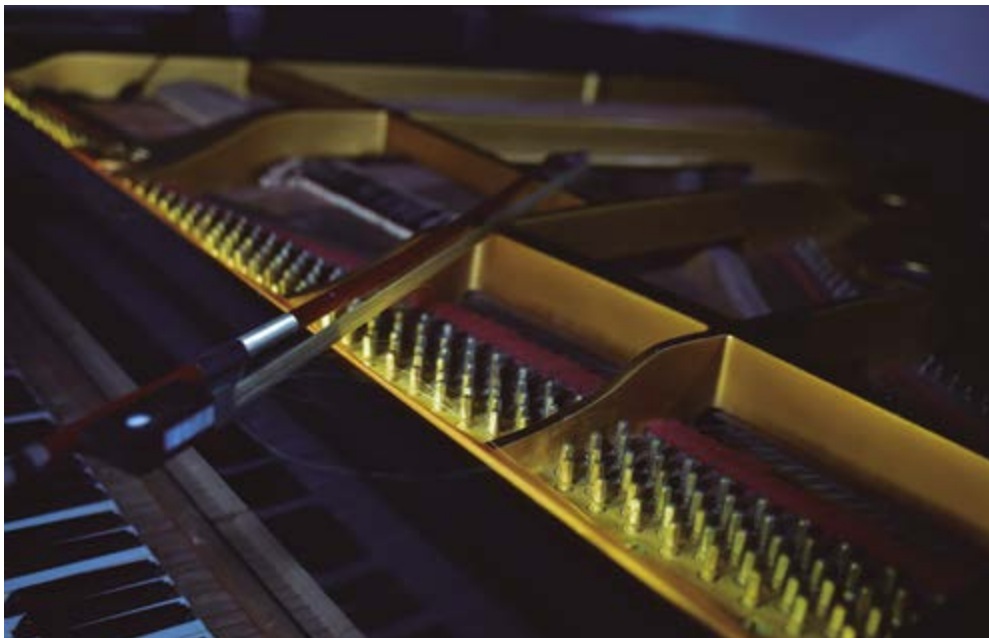
El cineasta cree que persigue la vida, pero, tal vez, lo obsesiona la muerte, el deseo de apresar una vida que algún día solo vivirá en esas imágenes que ha creado. La afección no es estar en presencia de la vida en estado puro. Nos equivocamos. Es estar en presencia de la vida y de su contraluz, la muerte. Es vencer a la muerte en un intervalo y conservar la vida en una reproducción que habrá de engañarnos una y otra vez al ver lo que amamos una y otra vez *siendo*, tal y como era.

▲ Laura Martínez Duque y Nadina Marquisio, *Juntas*, 2017. Fotograma de película.



GESTO. PUNTO CIEGO: OSCILACIONES

Leonardo Donado



Leonardo Donado. Gesto, 2017. Tesis de grado para la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas. Fotografía: Roberto Camargo.









Estoy entre mis dos pianos, uno de cola y uno vertical, observándolos y sintiéndolos no solo como objetos que suenan. Enfoco mi mirada en las sombras de sus diseños, la luz riega sus cuerpos; imagino su interior, los espacios y las cavidades, sus piezas, la mecánica que se activa desde las fuerzas que la impulsan. Siento la necesidad de desarmarlos, de encontrar el sonido desde cada máquina, máquinas acopladas a otras máquinas, máquinas de máquinas, máquinas que rozan, comprimen, estiran, resisten, penetran o enclavan las vibraciones en sus cuerpos.

Siento que el tiempo habita el espacio y la distancia entre estos dos cuerpos. Comienzo a desarmar inicialmente el piano de cola. La sala de mi casa, que es muy amplia, se encuentra sin un mueble y solo habitan en ella estas dos presencias que parecen sonar simplemente por estar allí, pesadas, estáticas, reposadas y llenas de historias que se activan en la imaginación cuando las observo resonando espectralmente con los sonidos del paisaje urbano que transcurre afuera.

Mientras giro los tornillos para sacar las máquinas internas del piano, la temperatura me hace pensar en la humedad y las maderas, el sudor y la piel.

Decido retirar la máquina interna y colocarla en el piso. Cuando empiezo a tocarla, a manera de prueba, veo los martinetes elevarse sin golpear cuerda alguna, cada vez que presiono las teclas. Esta coreografía trae en ese momento dos sensaciones: el ahogo y la sordera, el límite. No hay cómo elegir sonidos porque ya no se puede oír, la escucha nace quizás de otras fuentes.

Recuerdo a mi padre haciendo un esfuerzo en el mar para no hundirnos totalmente. Luchamos cuarenta y cinco minutos contra una corriente profunda que nos empujaba hacia mar abierto en las costas de Barranquilla, pero afortunadamente tocamos tierra antes de que esto sucediera, ya que la corriente nos arrastró de punta a punta en una ensenada.

Los minutos transcurrían y no lográbamos entender qué había sucedido. Hacía unos segundos caminábamos con el agua hasta las rodillas celebrando lo agradable que era el paisaje y de repente llegó ese inesperado instante que no se ve venir, que ni siquiera se presiente. Hablábamos tranquilos y un segundo después estábamos tragando agua, buscando la superficie. Luchamos cada segundo de esos cuarenta y cinco minutos hasta que poco a poco las fuerzas se extinguieron, el agotamiento mermó la fuerza y yo le pregunté a mi padre: "¿Por qué ahora?, ¿por qué nos tenemos que ir ahora?". Fue en ese instante cuando tocamos el fondo por primera vez con un dedo del pie, mientras el agua nos seguía tapando la cabeza. Cuando logramos llegar a la orilla, mi padre se desvaneció en la arena.

Al estar ahogándose en el mar lentamente, surge al principio un desespero, una resistencia, la reacción de no querer entrar en algo distinto a la vida, la impotencia que renuncia a la razón, pero que se desgasta en su *ostinato*

desvaneciendo, *ritardando* y pasando a una extraña serenidad que fija su mirada en el movimiento del mar, en las nubes, en el horizonte, en el sonido que oscila entre estar sumergido y volver a la superficie.

La sensación de sordera aparece con la sonata *Patética* de Beethoven. Cada sonido de esta obra, su fuerza, su estructura, su densidad y su potencia continúan intactos a pesar de haber sido escrita hace tanto tiempo. El primer acorde de esta sonata es un do menor de siete notas en disposición cerrada y en registro grave. Durante los años que la interpreté supe que Beethoven la escribió cuando se estaba quedando sordo. La sordera en un músico es probablemente la apertura a encontrar el sonido en la imagen, el movimiento, las formas, las fuerzas, los gestos en rostros que transitan bajo el pedal de un zumbido.

Beethoven vivió plenamente esta sensación y la dejó plasmada en sus cartas llenas de desespero, de impotencia, de vértigo al ver aproximarse un destino paradójico: ser un músico que no puede oír...

Arrastro una vida miserable. De dos años acá, ando siempre solo porque me es imposible hablar con la gente, como los demás; estoy sordo. En cualquier otro oficio sería llevadera esta desgracia, pero en el mío la situación es terrible. ¡Qué dirían mis innumerables enemigos! Cuando voy al teatro, necesito colocarme al lado de la orquesta para oír al actor; los sonidos altos de los instrumentos y de las voces no me llegan si me coloco un poco apartado; cuando se hablan bajo, apenas oigo... Y, por otra parte, no puedo tolerar que se grite... ¡Cuántas veces maldigo mi existencia! Plutarco me ha llevado a la resignación... Quisiera, si a pesar de todo fuese esto posible, desafiar mi destino, pero hay momentos en mi vida en los que me considero la más miserable de las criaturas. ¡Qué refugio tan triste el de la resignación! Y sin embargo, no me queda otro. (Rolland, 1915)

Continué desarmando el piano y el límite volvió a aparecer en mi vida, la posibilidad de sentirme vulnerable en el plano de los sonidos, de la interpretación pianística, de la creación musical. Esta vez ya no era solo música, la experiencia rebasaba lo estrictamente musical.

Comencé a tocar la introducción de la sonata *Patética* en el teclado que se encontraba desnudo en el piso, fuera de su sistema, sin la caja que le permite estar conectado a las cuerdas, y, a medida que tocaba, empecé a notar que la música se hacía más intensa desde adentro, desde mi oído interno y mi imaginación. La respiración comenzó a ser cada vez más presente, tanto que se convirtió en parte fundamental del gesto.

Ser consciente de la apnea es ser consciente del intersticio, del centro de la oscilación, del punto ciego del péndulo por donde transita el corazón, entre su diástole y su sístole. En música es ser consciente de las fuerzas que hay en el

ritmo, en cada frase, de la densidad de las frecuencias o las inflexiones en la forma, del punto áureo donde emerge el clímax en relación con el cuerpo.

Al sentir el cuerpo atravesado por el sonido o la vibración, los nervios, los músculos y la piel se convierten en una extensión del piano, en parte de él, en pieza, en caja de resonancia o en cuerda que vibra. Dialogué sobre esto con Rolf Abderhalden mientras realizábamos diversas exploraciones. Se trata de interpretar la obra sin sonido, únicamente con la respiración, delineando una partitura del hálito de la obra en el espacio, una conexión entre el cuerpo, el sonido, las palabras de Beethoven y lo que esta experiencia subjetiva del lenguaje geste a medida que los materiales y las materias aparezcan.

Cada ligadura doble, articulación, fraseo, el pedal mismo y todo el dispositivo del pianista-intérprete se deconstruye y cobra un sentido nuevo cuando el pianista sale de su silla, de su lugar familiar, y decide dar en cada impulso todo su cuerpo, todo su ser, entregarlo todo porque cada espacio sonoro transcurre una sola vez de una única forma y sigue operando aun cuando no lo active en el espacio.

En estas exploraciones inicié un diálogo con los sonidos, el ritmo y las fuerzas contenidos en la sonata *Patética* de Beethoven. La técnica que me permitió conectar la partitura con la improvisación y posteriormente con el canto de armónicos naturales en la voz consistía en condensar cada estructura formando bloques de sonidos que inicialmente eran la sumatoria comprimida de esas frecuencias que, en el transcurrir del tiempo, comenzaban a derivar en conjuntos distintos de sonidos, timbres y ritmos.

A medida que trabajaba en la partitura del cuerpo y la respiración fueron apareciendo los armónicos naturales en la voz, sonidos concomitantes que nacen de un sonido base, sonidos que son los fantasmas de esa fuente que funciona como raíz y que son como ondas que oscilan en el agua por la provocación de un objeto que cae sobre ella. La voz permitía abrir el espectro de armónicos de cada sonido seleccionado, función que cumple el pedal del piano en muchas ocasiones.

De esta forma comenzaron a aparecer cada una de las materias y los materiales del gesto. Primero, la voz y el canto con armónicos, que los estaba trabajando con la música de los mongoles, la cual me genera una increíble fascinación, y sobre todo con un trabajo de archivo que realicé un año antes en el que los armónicos eran el puente, la conexión con los sonidos de una grabación de mi madre antes de fallecer en el año 2010. Esta vez aparecían los armónicos como producto del agotamiento y del impulso de mi voz cada vez que improvisaba sobre algún material sonoro.

Apareció luego el cuerpo-máquina, la extensión del piano a través de mi cuerpo y una máquina-cuerpo que resuena a través del arpa del piano de cola que se

encuentra abierta y vibrátil con los sonidos del piano que está siendo activado a unos metros o con los sonidos de mi voz o mi cuerpo.

El ritmo del tercer movimiento de la sonata devino en percusión corporal siendo mis piernas, mi pecho y las paredes del espacio mismo las que servirían de objeto sonoro. Un cable, que atravesaba el espacio que ocupaban los dos pianos, que se encontraban uno en frente de otro, un arco con el que frotaba este cable y lo hacía vibrar en una frecuencia que se convertía en pedal e intersticio en el traslado de mi cuerpo de una máquina a otra, y una caja de resonancia con un puente en el centro fueron los últimos elementos que se sumaron al dispositivo uniendo el espacio y abriendo puntos de fuga.

En el piano vertical las cuerdas serían percutidas por los martinetes que estaban acoplados a su teclado, las cuerdas del piano de cola serían pulsadas, frotadas y percutidas por mis manos, ya que la máquina que hacía vibrar las cuerdas se encontraba en el piso. Las cuerdas vocales y otras posibles surgen a partir de la noción de cuerda y vibración. El cable vibra y recoge todo el espacio, es la síntesis y, a la vez, la apertura; es la extensión misma de la naturaleza del dispositivo inicial: cuerdas que vibran en distintos planos y escalas espaciales. En esa sola cuerda suena esa nota raíz, esa frecuencia base de donde surgen sus propios armónicos naturales y puede ser frotada, percutida o pellizcada.

El puente en forma de Y, que se encuentra unido a la caja de resonancia, es el cuerpo que permite amplificar la vibración del cable, que es el punto ciego donde el arco no puede ser frotado, pero, a su vez, es el espacio que se completa desde el silencio mismo ante la imposibilidad de vibrar. Al igual que el punto ciego en el ojo, que es la ausencia de células sensibles a la luz, es la posibilidad de generar un espacio que articula lo que suena en un lado u otro, lo que permite la oscilación, el péndulo entre las distintas máquinas y movimientos de la obra de Beethoven que dialogan con mi archivo personal, con mi cartografía sonora y corporal en tiempo real, en el límite, en el agotamiento.

El diálogo y la resonancia, que se producen cuando somos atravesados, afectados y movidos por múltiples experiencias, ocurren en planos distintos de escucha que pueden aparecer linealmente o yuxtapuestos.

El gesto fue configurándose en tres movimientos que estaban en constante cambio a pesar de mantener un hilo conductor. El dispositivo completo incluía en su inicio un metrónomo que se activaba con el dedo impulsando el péndulo antes del ingreso de los espectadores. Una luz a ras de suelo iluminaba muy suavemente el espacio donde me encontraba sentado en el piso frente al teclado-máquina de martillos que se encuentra desnudo en el suelo, extraído de su caja de resonancia y cuerdas. Un monitor con la imagen de una carta de Beethoven se hallaba en la

parte posterior del espacio donde estaban los dos pianos, la máquina del teclado y el cable con su puente y caja de resonancia.

Este primer movimiento iniciaba solo con la respiración entre la máquina extraída del piano y el piano vertical hacia el cual me trasladaba a ras de suelo y luego me dirigía del piano vertical al piano de cola cantando el primer movimiento con armónicos naturales.

El segundo movimiento empezaba cuando con el arco frotaba el cable, que atravesaba el espacio y los dos pianos, y se generaba una nota pedal que enlazaba la primera nota que se tocaba en el piano vertical y que correspondía a los primeros compases del segundo movimiento.

El tercer movimiento se tocaba, en su primera parte, en el piano vertical hasta que empezaba un diálogo con los materiales de ese tercer movimiento donde el ritmo hacía su aparición a través de repetidos golpes en el teclado convirtiéndose posteriormente en una percusión corporal que se generaba en el traslado del piano vertical al piano de cola donde pulsaba las cuerdas en un diálogo con los armónicos naturales de mi voz y la percusión misma en el cuerpo y, seguidamente, llegaba del piano de cola a la primera máquina, silente, agotando todos sus recursos, viendo los martinetes elevarse fatigados y suspendidos hacia arriba de una forma poco uniforme, una huella de la intención última de todo un gesto que es la afectación traducida en fuerzas sonoras, corporales, vibrátiles y espaciales.

*Punto ciego: Oscilaciones*¹ es la deconstrucción del pianista y el piano a partir de la irrupción y afectación en el cuerpo de un pianista que dialoga con la vida y obra de Beethoven.

Referencia

Rolland, R. (1915). *Vida de Beethoven*. Madrid: Residencia de Estudiantes.

¹ Gesto, presentado como tesis de grado para la maestría interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia (2017).

MOVERSE HACIA EL OTRO. FUERZAS, AFECTOS Y AFECTACIONES EN EL CUIDADO Y LA RESPONSABILIDAD POR OTROS A TRAVÉS DE LA PRÁCTICA DEL ARTE

Natalia Espinel

El amor no es esencialmente una relación con una persona específica; es una actitud, una orientación del carácter que determina el tipo de relación de una persona con el mundo como totalidad, no con un “objeto” amoroso.

Erich Fromm

Introducción

Moverse hacia el otro es una tesis de trabajo sensible y experimental que confronta mi posicionamiento —ético, espacial, político, kinestésico— y mi subjetividad, siempre en relación con los demás, desde la cual intento responder dos preguntas clave: ¿cómo me muevo hacia el otro en una búsqueda que quiere hacer más grande el espacio de su existencia? y ¿qué moviliza en mí la presencia del otro? En tal sentido, inicio este texto expandiendo la idea de una movilización radical ante la presencia del otro, a través del trabajo de la pionera en danza-terapia Janet Adler, y el planteamiento de otras formas de relación y comunicación, según la artista y escritora con discapacidad Mel Baggs. Posteriormente, expongo la idea del cuidado como una fuerza de apertura al mundo

y su relación con el concepto de fuerza y contrafuerza recurrente a lo largo de mi obra. Por último, presento al lector mis proyectos destacando cómo el uso de materiales y el trabajo con el cuerpo en movimiento dan cuenta de estos procesos de pensamiento y experimentación.

Hacer espejo o moverse hacia



Figuras 1-4. *Dance Therapy and Authentic Movement: Looking for Me*. Fuente: J. Adler (1968).

En el video *Looking for Me*, puede verse cómo la bailarina y pionera de la danza-terapia, Janet Adler, se desplaza al lugar íntimo y distante de dos niñas con autismo, Amy y Deborah, de dos y cinco años de edad, respectivamente. La experiencia de *moverse hacia* comienza en el momento en que Adler deja de lado su propio universo de referencia, e incluso su formación como danza-terapeuta, y se mueve radicalmente al universo de sentido de Amy y Deborah. Al entrar en su mundo y entender sus gestos, movimientos y silencios, Adler les está comunicando

algo fundamental: por una parte, está reconociendo sus formas de expresión como lenguaje relegando el uso del lenguaje verbal, centrado en el logos, y utilizando un lenguaje corporal, temporal y espacial centrado en el sentir, y, por otra parte, les está haciendo saber que las acoge tal y como son, sin pedirles nada, transmitiéndoles el mensaje de que pueden ser ellas mismas al mismo tiempo que son con otros. Espacio y distancia son elementos indispensables en la construcción de su relación: si Adler se acerca demasiado rápido a su espacio vital (su kinesfera), las niñas se lo hacen saber. Poco a poco, la distancia que separa drásticamente los cuerpos se diluye hasta comenzar un proceso de simbiosis similar al de la madre y el hijo en los primeros años de vida. El primer rasgo que muestra la formación de un vínculo emocional es la posibilidad de que sus cuerpos se relajen al entrar en contacto. La liberación de tensiones y, por ende, la apertura de sus cuerpos, la disposición y el ensanchamiento de su estar-en-el-mundo¹ evidencian un estado del ser más tranquilo y dispuesto, un disfrute amoroso del estar-ser con otros.

El primer recurso de comunicación que utiliza Janet Adler es la imitación consciente, o *mirroring*, es algo así como *hacer espejo* con el otro. Para comprender el lenguaje de Amy y Deborah, su primera estrategia es *imitar* sus movimientos. Al hacer lo que el otro está haciendo, con una alta conciencia, logra captar en alguna medida su estar-en-el-mundo incorporando sus formas de habitar y dar sentido. Más allá de la imitación, el ejercicio de hacer *mirroring* es la apertura a ser afectado al entrar en contacto con la profundidad de los movimientos del otro sin la pretensión de entender u otorgar una significación a los mismos. Por tanto, en el caso de Amy y Deborah, no es necesaria una traducción de su lenguaje. Como nos dice la artista y escritora con discapacidad Mel Baggs: “mi lenguaje no se trata de diseñar palabras o incluso símbolos visuales, es una respuesta continua a lo que me rodea. Es un estar en conversación constante”, sintiendo, oliendo, probando y escuchando los sonidos y las formas del mundo. Esta conciencia perceptiva encarnada más allá —o más acá— del lenguaje consiste en estar en “conversación constante” (Baggs, 2007) diluyendo las fronteras que separan mi ser-con (otros) y mi estar-en (el mundo). El ser, en interdependencia entre el sentir y lo sentido, el afectar y el ser afecto, se reconoce como sujeto, “el sujeto adquiere su identidad desde su responsabilidad por otros [...]. La subjetividad es sensibilidad, exposición a los otros, vulnerabilidad y responsabilidad en proximidad de otros” (Giménez, 2011). El sujeto capta las fuerzas afirmativas de su existencia gracias a un entramado relacional de su ser-estar con y para otros en “conversación constante” (Baggs, 2007), esto quiere decir en participación activa y *comprometida* con el mundo que lo constituye y al cual constituye.

1 Ser-estar-en-el-mundo implica una no división de mi ser y del mundo que me constituye y al que yo constituyo.

El cuidado como fuerza de apertura al mundo

En su libro *Sensing, Feeling and Action: The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*, la artista e investigadora del movimiento Bonnie Bainbridge Cohen nos muestra la foto de una madre con su hijo. La postura corporal de la mujer deja ver un estado profundo de relajación y apertura en el que el pecho y el tronco se extienden permitiendo que el diafragma se mueva ampliamente y la respiración fluya del cuerpo al mundo y del mundo al cuerpo con generosidad. Bainbridge titula la foto *Open Heartedness* que, traducido al español, sería *apertura del corazón*, disposición del corazón abierto, o completa disposición hacia otro ser.

Figuras 7. *Open Heartedness*. Fuente: Bonnie Bainbridge Cohen (1993).



Esta relación de cuidado y apertura, visible en la imagen de la madre y el hijo y en los fotogramas de mi trabajo con las mujeres saharauis en los campos de refugiados del Sahara Occidental (figuras 5–6), permite ver las fuerzas y los afectos que hacen del cuidado de los otros la forma en la que el ser se abre al mundo. “La cura, el cuidado (en el planteamiento de Heidegger) es la posibilidad de que el ser encerrado en sí mismo se abra al mundo” (Uribe, 2006).

Nuestro propósito de estar-en-el-mundo está fuertemente ligado a la posibilidad de cuidarnos, de estar-en-el-mundo a través de la participación y el compromiso. “Decir que el sujeto es cuidado significa que los seres humanos entendemos y cuidamos de nosotros mismos en-el-mundo en términos de estar conectados con lo que podemos y no podemos hacer” (Wrenn, 1995). Por la conectividad o intercorporalidad que se crea con las formas del cuidado y, sobre todo, del cuidar, es fundamental valorar que podemos y debemos actuar para elegir entre nuestras propias posibilidades, descubriendo de qué afectos somos capaces y complejizando nuestra idea del amor. Dice Erich Fromm: “El hombre se une al mundo en el proceso de creación” (1956), es su productividad, su capacidad de dar de sí

mismo, lo que lo extiende al mundo. El ser, en esa apertura de sí mismo, despliega sus afectos y se abre a la posibilidad de ser afectado. Una trama de afectos y afectaciones, de fuerzas y contrafuerzas, es siempre dinámica, difícil, exige de nosotros atención, disposición y responsabilidad.

Fuerzas y contrafuerzas (la membrana permeable)



Figuras 5-6. *Errantes del Sahara*. Fuente: elaboración propia (Espinel, 2014).

En mi obra *Errantes*², la idea de fuerza y contrafuerza —visible en la elongación espacial de una gran tela negra— surge de la necesidad de encontrar pautas de creación para asumir la dificultad, la doble dificultad: 1) la dificultad de involucrarse —implicarse— con la vida y el dolor ajeno, y 2) la dificultad de llevar ese dolor al dibujo o a cualquier forma de representación. La dificultad es planteada, como lo propone el filósofo Estanislao Zuleta (1980), como una condición afortunada de la existencia que nos obliga a ponernos en cuestión y desplegar nuestras posibilidades de acción. La tela negra —al principio un recurso que ejercía sobre mí una

2 *Errantes de la ciudad*, video de las acciones realizadas en el terminal de transportes de Bogotá (proyecto financiado con una beca de creación de Idartes en el marco de la Cumbre de Arte y Cultura para la Paz de Colombia. Contó con la colaboración de la Fundación Prolongar y el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación de Bogotá).

contrafuerza en el momento de querer alcanzar el papel para dibujar— se comenzó a proyectar en el espacio abriendo un tercer espacio liminal. Ese otro espacio generaba respuestas reales en mi cuerpo, conectándome directamente con la corporalidad del mundo, haciendo inseparable mi ser-estar con y para otros.

La palabra “emoción” viene del latín *emovere* que significa remover, mover, o mover hacia. El movimiento de los afectos, nos dice Sara Ahmed, implica no solo un proceso de movilización, sino de *attachments*, de apegos o lazos que nos conectan con los otros y con nuestro entorno.

Aquello que nos mueve, aquello que nos hace sentir, es al mismo tiempo aquello que nos mantiene en nuestro lugar o aquello que nos da (abrigo). Por lo tanto, el movimiento no corta (saca) al cuerpo del ‘lugar’, del ‘dónde’ de su habitar, sino que, al contrario, conecta cuerpos con otros cuerpos: los vínculos toman su lugar a través del movimiento, a través de ser movidos por la proximidad de otros. (Ahmed, 2014) (traducción propia)

La tela-membrana no puede ser sin un otro, es por eso que necesita una fuerza y una contrafuerza para abrir espacios. Su condición elástica y su facilidad para responder al movimiento la hacen un material que busca los cuerpos. Es una piel-cuerpo extendida que hace visible el entramado de afectos y afectaciones de nuestro ser-en-el-mundo. La tela-membrana crea una unidad compleja, heterogénea, que diluye las fronteras entre el adentro y el afuera y despierta nuestro sistema de fluidos llenando el mundo con nuestra presencia y nuestra presencia con las fuerzas del mundo.

Es así como la tela-membrana adquiere una dimensión colectiva que propone nuevas formas de habitar y construir comunidad. La tela por sí misma no es nada sin quienes la llenamos de sentido. Sus posibilidades poéticas y kinestésicas devienen múltiples y colectivas cuando se localizan en el espacio social, pues es allí donde los cuerpos resisten y reclaman su autonomía.

Estando en el desierto del Sahara, como parte del Festival de Arte y Derechos Humanos del Sahara Occidental, en Tindouf, Argelia, comprendí la dimensión de la tela-membrana: ser extensión del cuerpo para abrir espacios donde se cuida la vida. Al enfrentar el exilio forzado, por intereses coloniales y extractivistas del gobierno marroquí, las mujeres saharauis se encontraron en el corazón del desierto del Sahara sin nada más que sus cuerpos y sus *melfas* (vestidos), decidieron entonces extender sus vestidos en forma de *jaimas* (casas) para proteger a sus hijos. En el desplazamiento surgen fuerzas maternas y colectivas que le ayudan al cuerpo a adaptarse a nuevos espacios y lugares. En el caso del pueblo saharauí estas fuerzas han ayudado a crear amarres más fuertes para sus *melfas-jaimas* y fortalecer su capacidad de resiliencia en su lucha permanente por lograr la autonomía de su país.



Figuras 8–10. *Errantes del Sahara*. Fuente: elaboración propia (fotogramas del video sobre las acciones realizadas durante la tormenta de arena (Espinel, 2014).

▼ Figuras 11–14. *Errantes de la ciudad*. Fuente: elaboración propia (Espinel, 2016).

Durante el festival tuvimos que presenciar una tormenta de arena que frenó las actividades. Con Kanita, una mujer saharauí con la cual trabajé de manera cercana durante el festival, y Luna, bailarina y fotógrafa mexicana, decidimos afrontar las fuerzas desordenadas del siroco enfrentándolo con nuestros cuerpos y amplificando sus fuerzas con la tela-membrana negra. Fue un ejercicio experimental de libertad; nos pusimos en un lugar de vulnerabilidad y apertura, al mismo tiempo que de completa responsabilidad.



En la siguiente iteración de *Errantes* —un proyecto en desarrollo continuo— trabajé con un grupo de aproximadamente treinta mujeres y un equipo de artistas invitados³ en la creación de una serie de acciones y una instalación sonora⁴ para el terminal de transportes de Bogotá (figuras 11–14). Estas acciones realmente implican saber estar en *conversación constante* con las fuerzas del espacio, debido a esto en el proyecto nunca se establece una coreografía previa y se trabaja sobre todo a partir de pautas de escucha profunda e improvisación. Los cuerpos se preparan para habitar de manera consciente el espacio, no para realizar acciones anteriormente establecidas, y se proponen momentos de composición que permitan crear una estructura abierta a la implicación, la experimentación, la escucha profunda y el juego.

3 Los artistas, pedagogos, bailarines y teóricos invitados fueron María Victoria Estrada, León David Cobo, Ricardo Toledo Castellanos, Renata Serna Hosie y el colectivo La MoVida de Feldenkrais. El equipo de gestión, producción y creación lo compusimos Inti Camila Romero Estrada, Sebastián González Dixon y yo. Disponible en [http:// nataliaespinel.com/](http://nataliaespinel.com/)

4 La instalación sonora fue creada por el artista sonoro León David Cobo junto con las mujeres y fue transmitida en los aproximadamente 94 parlantes dispuestos a lo largo de la Terminal de Transportes de Bogotá.

Pensamiento aliento (moverse hacia el otro)



Figuras 15–18. Pensamiento aliento (moverse hacia el otro). Fuente: elaboración propia (Espinel, 2018).

Mi último proyecto, *Pensamiento aliento (moverse hacia el otro)* (figuras 15–18), es un trabajo sobre la respiración y el aliento como formas válidas de conocimiento del mundo en una búsqueda por hacer presencia en otros. La respiración es amplificada y transformada por unas vasijas de cerámica que se asemejan a ocarinas o a pequeños instrumentos de viento que ayudan a crear sonoridades informes, a modo de gemidos, suspiros, quejidos y murmullos. Estas sonoridades devuelven la conciencia sobre la respiración y el aliento por medio de acciones de resistencia, vulnerabilidad e implicación. Durante las acciones se remueven memorias, sentires y saberes que se transmiten con el aliento más que con la formulación de la palabra.

El proyecto también está compuesto por un sistema de notación que comienza a plantear una “voz íntima informulada” (Bachelard, 1988) junto con las formas (informes) del aliento. Nos dice Bachelard: “Tratemos aún de poner nuestro oído, nuestro oído soñador, de acuerdo con esta voz íntima informulada, con esta voz únicamente aérea, con una voz que se ensordecería ya si conmoviera las cuerdas vocales y que solo necesita el aliento para hablar”. Es la palabra que se repliega retornando a un estado preverbal en el cual es tan solo fuerza de aliento, signo o gesto.

El aliento se crea, somáticamente, en mi vientre y mi pelvis movilizándolo mi diafragma y migrando fuera de mí al ser expulsado por mis pulmones. En su proceso de migración, al igual que la palabra, encuentra a otros. Continúa Bachelard: “Vivamos la palabra, como la vivíamos cuando jurábamos amar ‘con toda nuestra alma’, amar hasta el último suspiro [...]. Vivámosla ‘respirándola’”. In *xochitl*, in *cuicatl*, o flores y cantos, para el pensamiento náhuatl, es el saber transmitido a través del canto, o las formas rítmicas del aliento, deviniendo en poesía o arte. Para los sabios, maestros nahuas, es la palabra, como fuerza de aliento o canto, la transmisora del conocimiento del mundo expresado en la belleza y la verdad de la poesía. Julia Bejarano, en su texto *Vida, escucha y creación sonora a partir del sonido ordinario de la respiración y del silencio y su relación con el arte*, nos recuerda cómo en la Grecia clásica “la respiración era una conexión con la inteligencia y la conciencia del ser, estando los pensamientos y sentimientos resguardados en los pulmones” (2017). En su texto trae a colación una cita de Andrés que amplía esta idea:

No debe pasar inadvertido que en griego “soplo”, “aliento”, “hálito”, se designara como *pneûma*, un término que entre los filósofos griegos venía a significar “alma”, una fuerza con la cual el demiurgo daba vida a las cosas y las componía en un orden perfecto. Insuflar un instrumento musical era lo mismo que “animar”, dar alma, ofrecer al aire una entidad audible. Uno de los equivalentes latinos de “aliento” (*anhelitus*) era precisamente “anhelar”, buscar concordia con el deseo expresado por la voluntad individual. (2008, p. 59)

En *Pensamiento aliento*, el anhelo que se anima es siempre un anhelo de movilidad, de apertura y vulnerabilidad ante la presencia de otros. “Vida es una palabra que aspira” (Bachelard, 1988), que abre, que expande, que resiste. Frente a la comodificación del aire, la colonización del pensamiento y la anulación de otras formas de conocimiento, la respiración consciente y extraordinaria⁵ se plantea necesaria en la apertura de espacios para la vida. Moverse hacia el otro es el ejercicio de caminar en la cuerda floja de la implicación poniendo un signo de interrogación en todo lo que se plantee fácil. El riesgo de vivir en responsabilidad radical por otros seres es siempre el riesgo de mirarnos profundamente, cuestionar nuestra intencionalidad y desarmar ideologías operantes. Como lo dijo una gran amiga, citando a Haraway (2016), “Nos hacemos con otros o no hacemos nada en absoluto”⁶.

5 Julia Bejarano nos habla del sonido ordinario y extraordinario de la respiración. El sonido extraordinario de la respiración se hace consciente en algunas circunstancias de la vida, o gracias a los mecanismos del arte. En estos momentos extraordinarios, la respiración puede devenir significativa y afectar de múltiples formas nuestros cuerpos.

6 Traducción de Catalina Hernández Cabal de la frase: “We become—with each other or not at all” (Haraway, 2016).

Referencias

- Adler, J. (1968). *Dance Therapy and Authentic Movement: Looking for Me*. Video documental, 30 min, formato DVD. Dirigido por Janet Adler y traducido del francés por Mary Caroline Richards. Pittsburgh: Expressive Media Inc.
- Ahmed, S. (2014). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bachelard, G. (1988). *Air and Dreams. An Essay on the Imagination of Movement*. Dallas: Dallas Institute Publications.
- Baggs, M. (2007). *In My Language*. Youtube video. January 14.
- Bainbridge Cohen, B. (1993). *Sensing, Feeling, and Action: The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*. Berkeley: North Atlantic Books.
- Bejarano López, J. (2017). Vida, escucha y creación sonora a partir del sonido ordinario de la respiración y del silencio y su relación con el arte. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12(2), pp. 13-30.
- Espinel, N. (2014). *Errantes del Sahara*. Video sobre el proceso de trabajo con mujeres saharais presentado en ARTIFARITI, Festival de Arte y Derechos Humanos del Sahara Occidental, Tindouf, Argelia.
- Espinel, N. (2016). *Errantes de la ciudad*. Video. Beca de creación de Idartes en el marco de la Cumbre de Arte y Cultura para la Paz de Colombia.
- Espinel, N. (2018). *Pensamiento aliento (moverse hacia el otro)*. Performance presentado en la Schafler Gallery, Pratt Institute, Brooklyn, NY.
- Fromm, E. (1956). *The Art of Loving*. New York: Harper & Row.
- Giménez Giubbani, A. (2001). Emmanuel Levinas: el humanismo del rostro. *Escritos*, 19(43), 337-338.
- Haraway, D. J. (2016). Introduction & Playing String Figures with Companion Species. *Staying with the Trouble: Making kin in the Chthulucene* (pp. 1-29). Durham: Duke University Press.
- León-Portilla, M. (2016). Flor y canto. Otra forma de percibir la realidad. *Cuadernos de la Coordinación de Humanidades* (pp. 5-23). México: UNAM.
- Uribe Botero, D. (2006). Si la naturaleza es sabia, el hombre no lo es. Cuidado de la vida. *Reflexiones filosóficas* (pp. 15-34). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Wrenn, T. R. (1995). History of the Notion of Care. En *Encyclopedia of Bioethics* (Revised edition, ed. Warren Thomas Reich, 5 vols., pp. 319-331). New York: Simon & Schuster. Recuperado de <http://care.georgetown.edu/Classic%20Article.html>
- Zuleta, E. (1980). *Elogio de la dificultad (y otros ensayos)*. Bogotá: Ariel. Recuperado de https://www.planetadelibros.com.co/libros_contenido_extra/31/30482_1_Elogio_zuleta.pdf

entrevista

INTIMIDADES EXPUESTAS. CONVERSANDO CON JOHN FLEETWOOD SOBRE LA OBRA DE ZANELE MUHOLI

Juan Orrantia¹

Zanele Muholi es hoy una de las fotógrafas más reconocidas a nivel mundial. Definiéndose a sí misma como una activista visual y fotógrafa, se ha expuesto poniendo su vida íntima ante la mirada del otro, en medio del mundo del arte, como una forma de resistencia, activismo y, sobre todo, como un mecanismo de visibilización. Nacida en el asentamiento de Umlazi, Sudáfrica, Muholi proclama que su obra busca reescribir la historia *queer* transnegra de Sudáfrica “para que el mundo vea y conozca nuestra existencia y resistencia en momentos de altísimo nivel de crímenes de odio en Sudáfrica y el mundo en general” (Stevenson Gallery).

Su trabajo se define desde un momento crucial donde la intimidad y el afecto se exponen al público cada vez con más fuerza en el arte contemporáneo en Sudáfrica. El posicionamiento de la intimidad en un espacio que atraviesa tanto el activismo político como el mundo del arte demuestra cómo su obra forma parte de un momento de intersección del arte y la fotografía contemporánea con historias

1 En este artículo utilizo los pronombres *nosotras* y *ellas* así como el uso del neutral *x*, en ciertos casos, para indicar género por petición de Zanele Muholi quien en inglés prefiere el uso de los pronombres *we* y *they* sobre *she* o *he*.

de raza, género y transformación social. Como lo mencionan Kerry Bystrom y Sarah Nuttall en un reciente artículo donde exploran estas intersecciones, estamos ante la presencia de una producción cultural que cada vez se basa más en los espacios y las experiencias privadas e íntimas y las vuelca al espacio y al escrutinio público. Una producción cultural donde:

... entre otras cualidades, el trabajo (de varios artistas contemporáneos en Sudáfrica) se centra en la performatividad del ser y en la exposición de experiencias personales, historias e imágenes al igual que de espacios privados o interiores donde se da forma a la subjetividad. Estos trabajos se concentran en, y circulan por medio de vidas afectivas y las emociones, y están profundamente relacionados con objetos, comodidades, cosas. Es sobre el movimiento y la movilidad, y tiende a abarcar la vulnerabilidad, el riesgo y la recombinación en vez de seguir un arco estético o político predeterminado. (Bystrom y Nuttall, 2013, p. 308)

El argumento de la intimidad propone que estas formas de arte donde lo íntimo se expone públicamente participan o actúan dentro de dinámicas de rerracialización o desegregación. Más allá de un arte meramente político, la exposición de la intimidad, de la sexualidad y de los espacios de la vida diaria pone en marcha la necesidad de pensar las posibilidades, las implicaciones y los riesgos de exponer el cuerpo, el ser y los espacios íntimos al mundo exterior; de pensar cómo la exposición de la intimidad está ligada a historias, políticas y trayectorias. En el caso de Sudáfrica, por ejemplo, la pregunta es ¿cómo estas formas de confesión, de revelación y de exposición de lo íntimo se sobreponen a, o permiten sortear los legados de la escenificación de la intimidad durante los años del *apartheid* y las huellas del colonialismo implícitas en este régimen racial y, a su vez, son el andamiaje subterráneo de eventos recientes? Así, la exposición de lo íntimo puede presentarse como una posibilidad de reorganizar una esfera público-privada que, a su vez, permita formas de ciudadanía históricamente inviables o por lo menos sumergidas por una historia de segregación².

*

La obra de Muholi está en medio del ojo del arte fotográfico contemporáneo; reconocimientos como la nominación al 2015 Deutsche Börse Photography Prize, el ICP Infinity Award for Documentary and Photojournalism (2016), el Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres (2017), el Mbokodo Award en la categoría de artes visuales (2017) y su más reciente publicación con Aperture, *Somnyama Ngonyama*,

2 Es importante anotar que, en este sentido, estas prácticas artísticas, o mejor posiciones, no pueden ser reducidas a *simples* políticas de identidad, ya que articulan conceptos como el de *entanglement* (Nuttall, 2009) o *mutuality* (Mbembe, 2009). De hecho, la atención a estas relaciones complejas nos ayuda a mantener una suspicacia sobre las políticas derivadas de situaciones binarias donde la diferencia y la identidad como tal se privilegian y encasillan. Leídas desde el sur, estas posiciones de hecho ayudan a cuestionar paradigmas supuestamente globales desarrollados en contextos euro (norte) americanos (Bystrom y Nuttall, 2013).

Hail the Dark Lioness (2018), así lo demuestran. Por eso mismo, me reuní con John Fleetwood, mentor de Muholi en sus inicios, para conversar sobre la historia de su obra y el contexto de esta trayectoria. Lo que me interesaba era una aproximación contextual a la obra de Muholi para poder leerla desde su lugar de enunciación.

John Fleetwood fue el director del Market Photo Workshop durante 14 años. Esta institución fue creada en 1989 por David Goldblatt, uno de los fotógrafos más reconocidos de este país. Tras años de *apartheid*, el MPW tenía una misión muy clara: ofrecer una educación fotográfica a personas de bajos recursos, sobre todo a aquellas de los asentamientos (*townships*). Era, en otras palabras, un aporte sociopolítico de Goldblatt a la nueva Sudáfrica para enfrentar los vacíos y las desigualdades, en cuanto a la educación y las posibilidades de desarrollo artístico de la población negra tras décadas de *apartheid*.

Vinculado como facilitador desde finales de los años noventa, John tomó las riendas del MPW en el 2002 hasta el 2015. Como su director, durante este tiempo creó un programa educativo que no solo ofreció educación técnica, sino que desarrolló un contexto donde muchxs fotógrafxs como Lolo Veleko, Musa Nxumalo o el fallecido Thabiso Sekgala comenzaron y desarrollaron una visión artística que, poco a poco, ha logrado un reconocimiento a nivel mundial. John creía en el arte de la fotografía, por eso inició la galería del MPW y enfatizó las posibilidades de intervención de estos trabajos pues, más allá de buscar historias sobre ellxs, lo que buscaba era dar un vuelco a las historias desde un nosotrxs. Fue en este contexto donde surgió Zanele Muholi.

*

Juan Orrantia: Tú conoces a Zanele desde hace mucho tiempo.

John Fleetwood: Sí, desde el 2002, 2003.

J.O.: ¿Cómo ves que llega Zanele a su obra actual? Es decir, ¿qué ves en sus inicios?, ¿cómo fue este proceso de meterse con el tema de la intimidad?

J.F.: Para mí es curioso, pues en mi cabeza tengo claros recuerdos de Zanele en esa clase de fotografía intermedia (del MPW), que era una clase de ocho semanas los sábados, cuatro horas diarias, un curso corto. Pero la razón por la cual la recuerdo es porque siempre ha sido muy frentera, muy directa, siempre ocupando el espacio (presencia). Y en ese sentido ha permanecido muy constante para mí. Tiene la personalidad, la presencia pública que todo artista debe tener, pero, en su caso, ella la tiene porque se presenta de esa manera: frentera. Ser así es muy natural para ella, lo es desde que la conozco, desde ese entonces.

En términos de su trabajo, de su obra y de lo que representa, también creo que es algo con lo que ella venía. Llegó al curso con una voz muy clara y con una posición

o agenda activista también muy clara, lo que fue muy sorprendente para mí. En ese momento en el MPW aumentaba el número de estudiantes mujeres y se forjó un grupo de mujeres muy interesantes, pero el caso de Zanele fue muy extraño para mí porque, cuando ingresó al curso, curiosamente, fue la única mujer de esa clase. Así que, desde el inicio, ella entabló una conversación, una posición frente a un grupo de hombres heterosexuales. Y para mí fue muy interesante ver que ella presentó su trabajo en parte como activista y en parte como algo que simplemente quería hacer visible y era entendido de manera muy directa, porque uno no puede ignorar estos (ciertos) temas. Algo muy simple, son fotografías, y por eso el espectador las tiene que ver.

El tema en ese momento era muy personal, muy cercano (tanto temática como visualmente) y posiblemente fue el inicio de su serie “Being”. Y, a medida que el curso progresaba, creo que ella en realidad fue encontrando una voz. Era muy clara en querer lograr la visibilización de una sexualidad. No era tanto una posición de activista en son de la confrontación, sino más bien ese primer paso del activismo que busca la visibilización, hacer visible, decir: “Aquí estamos”, para entonces poder conversar. Y era muy buena para escuchar y, por ende, estaba siempre lista para responder. Creo que ha permanecido la Zanele que conocí entonces; obviamente hay cosas nuevas, posiciones nuevas, miradas, refinamientos, pero en esencia es una persona comprometida con su causa, si se quiere poner de esa manera, y, por supuesto, comprometida con su fotografía.

J.O.: Cuando hablas de ese trabajo, ¿te refieres a lo que sería luego ese libro pequeño que contiene muchos acercamientos, imágenes de menstruación, texturas, partes del cuerpo, miradas muy cercanas a su propio cuerpo y al de sus compañeras?

J.F.: Sí, son unas imágenes muy mundanas, muy banales, de gente bañándose, limpiándose en cuartos pequeños. Y recuerdo pensar que era tan mundano que parecía que no tenía nada que decirle al mundo, pero su fuerza residía en que hablaba desde una cercanía. Y creo que para ella era una cuestión de qué es lo que hace un retrato: se muestra a una persona, se habla de esa persona y en ese proceso el retrato revela algo, en oposición a una representación que determina, que llama la atención desde el principio por medio de una atracción. Creo que el equilibrio está entre la historia contenida en una fotografía y la fotografía en sí y creo que Zanele siempre tuvo algo tejido entre ambas. No creo que ella valorara más una sobre la otra. De hecho, quizás al comienzo, en ocasiones la historia era más importante que la imagen en sí, pero eso cambió (hacia el equilibrio).

Zanele le respondía fuertemente al grupo. Quizás porque al ser yo facilitador, el entrenador (*trainer*), y abiertamente *queer*, ella no sentía que tenía que enseñarme (o confrontarme) tanto en términos de las implicaciones de la temática y, por ende, podía concentrar su atención en el grupo. Para mí fue maravilloso porque también pude usar ese espacio como un momento para hablar de las políticas de

la representación *queer*. Los compañeros de clase se sentían muy incómodos; de hecho, no querían ver esto como fotografía, pues para ellos era algo más, era simplemente activismo.

Les costaba entender el efecto de las fotografías, entender que, más allá de simplemente mostrar personas en una relación homosexual, estas contenían algo más profundo en cuanto a la forma de producir las imágenes. Había en ellos una predeterminación que les dificultaba entender que hay algo más en las fotos, en lo que la fotografía revela y lo que no; eso fue una herramienta muy interesante para la clase. [...] Y a esto se le agrega que la visión de Zanele era mucho más compleja que la de sus compañeros en cuanto al entendimiento de la idea de comunidad y de sociedad. Su posición iba mucho más allá de una visión de túnel o sesgada de la visibilización de personas *queer* porque ella la enmarcaba y relacionaba con ideas y conceptos de comunidad, religión, tradiciones, y esto fue muy importante.



ID crisis, 2003. Impresión sobre gelatina de plata. 325 x 485 mm. Edición de 8 + 2AP. Imagen cortesía de Stevenson Gallery–Cape Town–Johannesburgo. Su copia o reproducción están prohibidas.



Ordeal, 2003. Impresión sobre gelatina de plata. 600 x 535 mm. Edición de 8 + 2AP. Imagen cortesía de Stevenson Gallery–Cape Town–Johannesburgo. Su copia o reproducción están prohibidas.

Luego entró al curso avanzado, que fue donde realmente sacó su trabajo, donde creó un argumento visual. Esta clase además estuvo conformada por un grupo de mujeres muy críticas sobre cuestiones de género y sus representaciones, estaba,

por ejemplo, Ingrid Masondo (hoy curadora de fotografía y nuevos medios de Iziko Museo de Arte Nacional). Fue un grupo de mujeres que se apoyaron mutuamente y apoyaron mucho a Zanele, desde allí los efectos del trabajo surgieron y fluyeron.

Aftermath, 2004. Impresión sobre gelatina de plata. 600 x 395 mm. Edición de 8 + 2AP. Imagen cortesía de Stevenson Gallery-Cape Town-Johannesburgo. Su copia o reproducción están prohibidas.



J.O.: Lo íntimo, en estos cursos, ¿por qué fue visto por los hetero solo como activismo? En el contexto de Sudáfrica la gente no vería eso como activismo necesariamente...³.

J.F.: Creo que tiene que ver con su forma de hablar, una posición casi que implacable de cuestionar y enfrentar constantemente. Quizás las fotos no eran tan frenteras como ella. Y su presencia los intimidaba debido a que muchos nunca habían estado en un espacio de autoridad de una mujer *queer*. Hay que entender que las cuestiones de género eran difíciles en ese momento. La liberación nacional (del *apartheid*) no produjo una liberación de las políticas de género o del problema de la homofobia. La homofobia no fue vencida por la liberación nacional. De hecho, inmediatamente después de 1994 (año de las primeras elecciones libres y democráticas donde obtuvo el triunfo Mandela), hubo un retorno. La idea de liberación nacional significaba que la población negra podía mirar de nuevo a la tradición y validarla, pero, dentro de estas tradiciones, resurgieron ideas

3 Durante muchos años, la fotografía en Sudáfrica se leyó, en su mayoría, como parte de un ideal de lo documental entendido como un mecanismo de denuncia, de compromiso político *antiapartheid*, como algo relacionado con lo que se denomina *struggle photography*, fotografía de lucha. Por eso la pregunta se refiere a ideas preestablecidas del activismo político en relación con la fotografía y una visión de la definición del *compromiso social* como algo que promueve el cambio político y económico dentro del contexto racial.

africanas de la homosexualidad, o mejor de la homosexualidad como algo no africano. En ese contexto, o como su resultado generacional, en el grupo de estudios había muchas personas que no habían sido expuestas a estas cuestiones, a preguntas y críticas desde una homosexualidad abierta, directa. Su discurso, como en muchos otros lugares, expresaba esta homofobia (no puedo hablar de cómo eran en sus vidas individuales, diarias).

Y ahí Zanele desarrolló un lenguaje visual que le dio a su trabajo una presencia física muy fuerte, la fuerza del trabajo expresaba su posición. Es un lenguaje visual fuerte que logra mostrar ese trabajo (ser frentera e implacable en su discurso y posicionamiento) sin necesidad de que ella esté presente. Aunque, al mismo tiempo, esta posición y fuerza siempre han sido enarboladas por su gran presencia física. Recuerdo que, cuando la nominé al Discovery Award en Arles, su trabajo fue muy bien recibido, pero, cuando Zanele llegó, quedaron totalmente convencidos. La forma en que habla del trabajo es supremamente persuasiva.

J.O.: Lo mismo sucede en sus inauguraciones.

J.F.: Totalmente.

J.O.: Es que son imágenes en una pared y, aunque son muy poderosas, por sí solas se podrían rechazar. Pero, con ella presente, con las personas retratadas presentes, es muy poderoso.

J.F.: Es como un fluir, es un movimiento.

*

J.F.: Cuando recién comenzábamos a realizar exposiciones, en 2004, tuvimos una pequeña exposición, "Urban Life", que era parte de un festival de arte y mujer. En este contexto fue interesante la introducción del debate sobre el lugar de las lesbianas en el discurso de los derechos de la mujer y el feminismo. Y ahí Zanele realmente entró. Junto con Ingrid, desde un medio activista, ellas ya habían comenzado a reflexionar sobre esto hace mucho tiempo y la posición dentro de la exposición fue muy clara. Esta exposición, que fue en el Johannesburg Art Gallery, empezó a visibilizar estas preguntas. Además, siendo la primera exposición del MPW, también facilitó que algunas fotografías como, por ejemplo, Lolo Veleko fueran entonces nominadas a premios, residencias, etc.

Aunque la cultura del MPW ya tenía una posición en cuestiones de género, una libertad de hablar abiertamente de cuestiones gay, si uno piensa de nuevo en el contexto de la fotografía documental de la época de la liberación nacional, estos temas no tenían cabida ahí. Cuestiones *queer* eran vistas ahí como algo de lado, menor. Entonces aquí entra Zanele, quien tiene un lugar claro y definido en esta conversación de la liberación nacional (*posapartheid*), y trae el tema *queer*, lo que

Katlego Mashiloane and Nosipho Lavuta, Ext. 2, Lakeside, Johannesburg 2007. Impresión lambda. Tamaño de la imagen 76,5 x 76,5 cm. Tamaño del papel 86,5 x 86,5 cm. Edición de 8 + 2AP. Imagen cortesía de Stevenson Gallery-Cape Town-Johannesburgo. Su copia o reproducción están prohibidas.



J.O.: Con una dualidad implícita: manejando raza y género, *blackness* y *queerness* al tiempo.

J.F.: Esto por un lado, sí. Por otro, hay una serie de intimidades que se desarrollan entre amigas, que además son colegas, jóvenes fotógrafas trabajando juntas, donde se genera una cultura en la que discuten temas de género, de mujer, de cómo la fotografía mira a la mujer. Eran discusiones, si se quiere, superficiales; no eran discusiones académicas, eran cuestiones ordinarias, del día a día, que surgían al ver fotografías y decir: “¿Qué carajos quiere decir eso aquí?” (en nuestro contexto). Este era un grupo de mujeres muy conscientes y creo que fue un grupo muy productivo para Zanele. Si uno se siente apoyado y amado por aquellas personas que están a su alrededor, esto genera la confianza de poder ensayar nuevas cosas. Y creo que, para mí, trabajar con Zanele en esa etapa, porque yo era abiertamente gay —que en esa época no era necesariamente la norma—, generaba tensión para mucha gente. No era fácil esta posición y los forzaba a pensar, no era tan sencillo como aceptar: “Ah sí, así son las cosas”. No, era un constante cuestionar: “¿Qué es esto?”. Esta serie de cosas se juntaron.

Además, el hecho de que ella formara parte de una comunidad de afecto de activistas fue importante, pues había un apoyo muy presente de personas alienadas de muchas maneras. Era, de nuevo, pensar que, haber logrado conquistar el derecho al voto, por ejemplo, ahora les permitía decir: “Ok, muy bien”, pero esto no quería decir que todo estuviera bien y ahora debían preguntarse muchas más cosas.

Si pensamos en lo que la fotografía documental era en ese momento (en Sudáfrica), la idea era siempre mirar hacia afuera. Muy raramente se miraba para adentro. Y este grupo claramente decidió mirar hacia adentro y, al hacer esto, hubo un cambio de lenguaje. Especialmente si uno considera el tipo de imágenes que circulaban y por quiénes eran producidas en ese entonces: básicamente hombres blancos. Había también un espacio (masculino) con personas que comenzaron a interrumpir con esto: Santu Mofokeng, Ernest Cole, Peter Magubane, David Goldblatt y Paul Wineberg. Muchas de sus fotografías son muy personales, así muchos no las consideren así, y contienen una carga afectiva (como las de Goldblatt o Mofokeng). En ese sentido, personas como Zanele entran a esta tradición con la cámara enfocada hacia sí mismas.

Esta también es una época, tan solo unos años después de haberse obtenido la democracia, en la que muchos medios internacionales están mirando a Sudáfrica. Es decir, hay una posición donde volverse el sujeto toma importancia y genera unas condiciones muy importantes para este grupo de mujeres. En cierta forma hay una maduración, ya que cuestiones muy personales, íntimas, entran a formar parte del mundo sociopolítico.

Santu Mofekeng, David Goldblatt y Ernest Cole, por ejemplo, fueron fotógrafos que, aunque su trabajo estaba claramente enmarcado dentro de una posición de denuncia política *antiapartheid*, manejaron temáticas de sus entornos y sobre todo por fuera de los círculos de denuncia o documentación directa o fotoperiodística. Mofekeng utilizó un lenguaje muy evocativo, ambiguo y poético frente a asentamientos como Soweto y también incursionó en los debates del nosotros al fotografiar eventos religiosos-espirituales negros privados, o al rescatar y recontextualizar fotografías de archivo de personas negras en los estudios de principios de siglo, como el *Black Photo Album*. Este libro reúne fotografías de hombres, mujeres y niños vestidos elegantemente, parados con orgullo sosteniendo una mirada altiva frente a la cámara, lo que cuestiona las representaciones de los africanos oprimidos y en posición de víctimas. De manera similar, Ernest Cole documentó, no solo las injusticias, sino además mostró directamente la vida diaria negra, con su altos y bajos, durante el *apartheid*. Finalmente, Goldblatt retrató también comunidades blancas, vidas diarias en suburbios emergentes, con detalle y afecto hacia las tensiones sutiles del *apartheid* (una mano de una niñera negra sobre un joven blanco, cuerpos sentados, brazos cruzados, pequeños momentos en un parque segregado).

J.O.: ¿Ese cambio también sucede en estos momentos con el lenguaje fotográfico? Siento que estas imágenes habitan un espacio liminal donde no son directamente documentales, ni orquestadas, ni tampoco fotografía de diario al estilo japonés. Hay algo aquí que las diferencia.

J.F.: Creo que, elaborando ese punto un poco, en el momento privado la cuestión es quién puede ser *lx* fotógrafx, y cómo leemos la presencia de esa *esx* fotógrafx. La fotografía anterior, fotografía comprometida, de lucha, necesita un sujeto-material político. A pesar de mujeres como Gisele Wulfsohn, que había fotografiado

la presencia y en particular la vulnerabilidad de la mujer dentro de ese contexto, o Jenny Gordon, esto se hizo muy poco.

Hay que considerar también el contexto del MPW. Si uno tuviera un conocimiento de la historia del arte, sabría dónde situar su fotografía, sabría a qué o cómo responde su obra (dentro de estas genealogías del medio), pero si no se tiene ese conocimiento, como ocurría con muchos de los fotógrafos del MPW de esa época, el trabajo es una respuesta a cuestiones muy privadas, muy *simples*, es una manera de responder directamente con una cámara a su contexto, a su persona. La forma en que se entrenaba a los estudiantes era básicamente invitándolos a que fueran y respondieran fotográficamente a sus contextos. Y eso hizo Zanele. Así que siento que ella sabía que estos eran momentos íntimos y supo cómo manejarlos con una cámara, con la luz. Tanto ella como Ingrid manejaban una iluminación muy suave, muy sutil, aplicada a fotografías que contenían unos temas muy fuertes, o con una posición fuerte de historias poderosas de género, de *queerness*. Creo que es un lenguaje importante, es la decisión de adoptar un lenguaje fotográfico para crear una posición política (para hacer una intervención en un momento-espacio).

Katlego Mashiloane and Nosipho Lavuta, Ext. 2, Lakeside, Johannesburg, 2007. Impresión lambda. Tamaño de la imagen 76,5 x 76,5 cm. Tamaño del papel 86,5 x 86,5 cm. Edición de 8 + 2AP. Imagen cortesía de Stevenson Gallery-Cape Town-Johannesburgo. Su copia o reproducción están prohibidas.



J.O.: ¿Crees que este lenguaje, esta forma de posición fotográfica ha ocupado o se ha posicionado en la fotografía actual sudafricana?

J.F.: Creo que sí. Por un lado, hay una cuestión técnica de un manejo de la luz suave y hermoso, pero en realidad es más un lenguaje de intimidad, o desde lo íntimo, que permite que la presencia del sujeto y la del fotógrafo sean reconocidas conjuntamente. Hay un legado de la fotografía de lucha donde el sujeto en la fotografía es el sujeto de la fotografía y uno tiene que respetar eso porque es más que una historia política, es la historia de nosotros. Y esa es la cultura del MPW: contar historias de nosotros, no de ellos y eso a veces incluía simplemente ir a producir fotografías hermosas, signifique lo que signifique eso. Y creo que,

aun cuando el trabajo de Zanele empieza a ser reconocido a nivel internacional, sus fotografías siguen siendo relativamente *simples*. Hoy la gran mayoría son retratos en blanco y negro, ni ostentosos, ni tremendamente conceptuales en la manera de presentarlos. Creo que en esa simplicidad hay algo de ese lenguaje documental junto a un lenguaje muy íntimo que expresa cómo retratarse a sí mismo y esto ha influenciado a generaciones posteriores.

J.O.: Y, por el contrario, ¿crees que hubo una reacción negativa a esta forma de aproximación fotográfica?

J.F.: Creo que hay una diferencia cuando se fotografía algo que se conoce. Cuando se presenta, la manera en que se habla o responde al trabajo pone al fotógrafo en una posición frágil (vulnerable). Si uno produce una fotografía de Table Mountain y a la gente no le gusta, no duele. Pero, si uno hace fotos de una comunidad que uno cree firmemente que no está siendo reconocida, o que está siendo humillada, en la cual uno está sumergido, y se dice que las fotografías no son *hermosas*, el significado de esto es confuso. Se hace ambigua la reacción y no hay claridad sobre si lo que se rechaza es la estética o el contenido. Hay una línea muy tenue y sensible. Como activista, hay una sensibilidad muy presente. Así que, si pienso en la forma como respondió la gente en ese momento inicial, bueno, primero hay una posición desde la mirada (*gaze*): “Ah, sí, son lesbianas negras”. Y creo que hace parte de las representaciones de las lesbianas en general donde, a pesar del afecto que puedan mostrar las fotografías, mucha gente sobrepondrá su propia mirada sobre lo que muestren esas imágenes.

J.O.: O sea, haciendo de esas imágenes un otro.

J.F.: Exactamente, con un sentimiento desde una posición de privilegio, de poder sentirse muy cómodo observando algo que está muy lejano (a sus entornos cercanos). Y creo que eso sí sucedió. De hecho, una de las fotografías de Zanele en la expo en JAG era de un cuerpo con un consolador muy claramente representado, muy frontal. Y esa fue la fotografía frente a la que más reaccionó la gente. Uno no podría no haberla incluido porque censurarla limitaría mucho el debate, pero al mismo tiempo el debate se recubre, se determina en cierta manera por esa fotografía. Para muchos la imagen que queda en sus memorias es esa, pero, de todas formas, para mí era muy importante incluir esa foto.

J.O.: Es interesante lo que dice eso: que incluso en lo que se ha descrito como un contexto sobre la intimidad, las relaciones de pareja, la presencia de un consolador no pueda ser vista como parte de esa intimidad, sino que sea filtrada por las imágenes mediáticas, patriarcales, de un consolador.

J.F.: Creo que el público estaba listo para una tomada de manos, pero no para el consolador y, en ese sentido, la fotografía del consolador es una posición activista política. Y claro, de acuerdo, puede ser una foto que revele un momento

supremamente íntimo, amoroso, suave, pero así no lo vio la gente. Y eso que eran personas que *van a una exposición artística*. Recuerdo que también se generó una cuestión alrededor del público infantil y lo que podía ver o no. Para mí era una cuestión muy clara y me opuse y resistí la censura. Finalmente, se nos permitió incluir la foto del consolador. Creo que ayudó también que había cierto desinterés en lo que estábamos haciendo, pues, como institución educativa, exponíamos en los sótanos de la galería.

Dada, 2003. Impresión sobre gelatina de plata. 485 x 300 mm. Edición de 8 + 2AP. Imagen cortesía de Stevenson Gallery—Cape Town—Johannesburgo. Su copia o reproducción están prohibidas.



J.O.: Es interesante, puesto que siento que la mayoría de las imágenes que se vuelven más conocidas no son precisamente esas más *reaccionarias*, si se quiere, sino los retratos.

J.F.: Una cuestión es que si bien algunas fotografías de la serie, como los retratos, no son precisamente las más *activistas* como imágenes individuales, lo que las hace tan fuertes es su cantidad. Si piensas en (la serie) “Phases and Faces”, son retratos sencillos, muy buenos, pero cuyo poder es acumulativo. Cuando se ve la cantidad, lo que se comienza a sentir es una multiplicidad de voces. De manera se pueden ver como retratos individuales, de individuos, pero, al retroceder y ver el conjunto, uno cae en cuenta de que se enfrenta a un grupo y ahí el trabajo tiene mucho poder: es el poder de la fotografía, de estas tipologías. Si los Becher creyeron que estaban haciendo algo bien, Zanele realmente lo logró entender, logró transmitir el poder de muchos rostros mirándote directamente. Ella habla junto a todas estas personas mirándote fijamente. Es esa importancia de la mirada la que diferencia este trabajo de ser una simple acumulación o tipología de personas, pues estas te miran directamente y eso es lo que funciona particularmente bien. Otro aspecto interesante es que, si bien hay retratos que te miran con fuerza o “rabia”, muchos son bastante neutrales, y esto genera un espacio donde la relación

es mutua, en un mismo plano. Se crea un: “Tú me miras mientras yo te miro” (hay una nivelación en la mirada).



Nomshado, Queensgate, Parktown 2007. Impresión lambda. Tamaño de la imagen 76,5 x 76,5 cm. Tamaño del papel 86,5 x 86,5 cm. Edición de 8 + 2AP. Imagen cortesía de Stevenson Gallery-Cape Town-Johannesburgo. Su copia o reproducción están prohibidas.

J.O.: En ese sentido, la potencialidad política del trabajo no está en ir en contra de, sino simplemente en mostrar.

J.F.: En mostrarse, y a su comunidad, en hacer visible. Y creo que hay algo muy importante en esto, muy poderoso, pues no es algo que surge con la intención de hacer ruido o escandalizar, ni llamar la atención con cierto desespero. Por el contrario, es una aproximación muy *suave*, simplemente dice: “Míranos, aquí estamos”. Y es en esa sutileza donde reside algo muy fuerte y poderoso.

Algo importante que creo surge también de esos primeros experimentos es que el grupo de estudiantes creyó que nuestro primer montaje en JAG era casi como una extensión del curso, lo que generó la confianza de poder experimentar y jugar con y en el espacio. Siento que eso se transmite y evoluciona; hoy en día el espacio de exhibición, la galería, se considera como algo que se toma, se toma posesión (y posición en) del espacio a diferencia de resistir el espacio.

Sin embargo, hay algo que sucede también en los diferentes contextos. Creo que a veces la gente no ve el contenido del trabajo, ven la obra por su éxito. Por ejemplo, hace poco estaba dando una charla en Holanda, en el Royal Academy of Art, y le pregunté a los estudiantes por la obra de Zanele en parte porque siento que la idea de que la fotografía sea política es vista con ciertas reservas en ese contexto. Cuestionaba ¿qué sucede al mostrar estos retratos a un público europeo?, y me preguntaba ¿qué sucede si se pierde el contexto, y con esto la sensibilidad, y estas mujeres lesbianas en la pared se convierten entonces en objetos para ser observados a distancia, objetivando estos cuerpos negros y lejanos cuya función se vuelve solo hablar o representar un lugar lejano (y hasta exótico)?, ¿dejan de ser

una posición que confronta? Creo que esta (posible) pérdida del afecto también se debe traer al debate. Debemos ser conscientes que en Sudáfrica este trabajo genera un afecto y efecto muy fuertes, pero que quizás, al desplazarse, se pueden perder. Y por eso es tan importante que Zanele siempre esté presente en su trabajo físicamente, pues esto hace que las imágenes se vuelvan más complicadas y sea más difícil desplazarlas con sus significados.

J.O.: En ese sentido, ¿crees que ella logró abrir el espacio para la intimidad como una forma política en la fotografía sudafricana?

J.F.: Sí, porque ella se ha expuesto muy directamente. Aunque creo que hay algo entre ser *queer* y estar expuesto. Ella se ha expuesto. Lo cual es difícil porque a veces uno queda expuesto simplemente por el hecho de ser *queer*. Esto genera la pregunta que quizás la cuestión sea ¿cómo no?, no exponerse. ¿Cuál es la opción? ¿Hay otra opción? Al aceptar que se es *queer*, queda expuesta tu vida sexual, así que hay una relación entre hacerse visible y la (exposición de tu) intimidad. Creo que hay una relación muy estrecha entre lo *queer*, la intimidad y el afecto.

Referencias

- Bystrom, K. y Nuttall, S. (2013). Private Lives and Public cultures in South Africa. *Cultural Studies*, 27(3), 307-332.
- Mbembe, A. (2009). *Democracy and the Ethics of Mutuality: Notes from the South African Experiment*. Johannesburg: Wits Institute for Social and Economic Research—University of the Witwatersrand.
- Nuttall, S. (2009). *Entanglement: Literary and Cultural Reflections on Post-Apartheid*. Johannesburg: Wits University Press.

Faces and Phases 10, 2006-2016. Vista de la exposición. Johannesburg, 15 de septiembre-14 de octubre de 2016. Imagen cortesía de Stevenson Gallery-Cape Town-Johannesburgo. Su copia o reproducción están prohibidas.



a:dentro

REGIÓN Y REGIONES EN EL 16SRA

Mónica Torregrosa Gallo

Son muchas las versiones que se escuchan sobre lo que sucede en el día a día en las diferentes regiones del país. Cuando se toma un bus o un taxi, la radio se inunda de noticias devastadoras sobre lo que sucede *allá* en el Caquetá, en el Cauca, en el Vaupés, etc. Se presenta, por lo tanto, un panorama según el cual parece que es preferible mantenerse resguardado en las ciudades y lo más lejos, dentro de lo posible, de ciertas zonas y pueblos, según las recomendaciones de los medios de comunicación.

Sin embargo, los 16 Salones Regionales de Artistas de este año, en contraposición, cuentan con una serie de proyectos cuyas reglas de juego, justamente, invitan a *habitar*, a *ir*, a *estar* presente en diferentes territorios de Colombia, que en su mayoría están lejos de las grandes urbes. Por consiguiente, dejar a un lado ciertas lógicas centralistas, que suelen ser transversales al medio del arte, y dar cabida a estar corporalmente en sitios donde la ausencia de recursos estatales es

tangible a primera vista cuando se los visita, se vuelve el eje central de varios de estos proyectos. El encuentro con otros y sus versiones de país, las *territorialidades* de quienes habitan un lugar, dibujan una serie de curadurías en las cuales un entendimiento del territorio plural, cambiante, móvil, desde lo sensible, problematiza aquello que se entiende como *lo nacional* o *lo regional*.

En el presente escrito se abordarán tres experiencias de los 16 Salones Regionales de Artistas (2017–2018) del Ministerio de Cultura. Si bien cada uno de los ocho salones que se están llevando a cabo en este momento cuenta con sus propios lineamientos, se hace evidente que hay problemáticas en las que todos confluyen, siendo una de las más características, tal como se mencionó, la insistencia por el encuentro directo con los territorios, el encuentro con los otros, el encuentro que solo existe cuando se está físicamente en un espacio.

Desde los proyectos curatoriales, “La condición de estar aquí”, Zona Centro–Occidente; “Confluencia: arte y educación en la Orinoco–Amazonia en la última década”, Zona Orinoquia–Amazonia, y “Ver para creer: ilusión, sospecha y desencanto”, Zona Sur, y desde mi experiencia¹, se buscará en este texto entreteter los puntos en común que señalan esta necesidad.

En el marco del Nodo Mitú, Andrea Gutiérrez, su curadora, explicaba en la caminata a cerro Flecha (uno de los procesos del salón) cómo justamente la *confluencia* se da cuando “se juntan los ríos y hacen uno solo para formar un caudal más fuerte” (Gutiérrez, 2018). Daniela Argüelles, una de las curadoras de la Zona Centro–Occidente, explicaba también en La Bodega, Pereira, cómo, para hablar en términos de *aquí*, es necesario estar junto a otros (Argüelles 2018). Jennys Obando y Adrián Montenegro, durante una entrevista en la residencia que tomó lugar en Colón, Putumayo, explicaban las implicaciones de las palabras *ilusión*, *sospecha* y *desencanto*, y mostraban cómo esta última palabra, *desencanto*, no es peyorativa, pues, en ese encuentro con la realidad, se puede conocer un lugar dando paso a la transformación de la *ilusión* y la *sospecha* que se tenían antes de llegar. De manera que *confluir*, *estar aquí* y *el desencanto* se convierten en coordenadas clave para pensar *lo regional* en estos proyectos.

El proyecto curatorial “La condición de estar aquí”, Zona Centro–Occidente, a cargo de Daniela Argüelles, Andrés Felipe Gallo y Beatriz Mejía, contó con dieciséis residencias artísticas y cuatro proyectos

en el componente de formación con un total de veinte residencias de veinticinco días cada una. Puerto Triunfo, Antioquia, es un pueblo que, tal como su nombre lo indica, es un puerto. Cuando se llega a la plaza principal, lo primero que se ve es un río ancho y se siente un ambiente caribeño que sorprende al tratarse de un pueblo ubicado en la mitad de Antioquia. A primera vista, el río se ve magnífico, bastante sereno y amigable, sin embargo, Gustavo Toro, el artista residente que, cuando llegué, llevaba veinticinco días viviendo en el pueblo, comenzó con su voz a trazar otra lectura frente a aquel paisaje: el río realmente no es tan tranquilo, pues se trata del río Magdalena, el cual, por el contrario, es caudaloso y la tranquilidad en sus aguas no es otra cosa que síntoma de malestar. En una conversación, Gustavo Toro compartía que en su residencia, tras caminar el territorio y teniendo como brújula una inquietud por el agua, se encontró un monumento abandonado y desgastado por el paso del tiempo cuyo grabado era casi ilegible. Pues bien, se propuso descifrarlo y descubrió que el susodicho monumento buscaba conmemorar La Maratón del Río Magdalena, competencia náutica internacional de canoas de Puerto Triunfo, la cual, al igual que otras actividades fluviales, dejó de existir primordialmente porque el río dejó de ser navegable por diferentes razones. Este hallazgo, de la mano del libro titulado *El río Magdalena arrastrando la montaña al mar*, terminó desencadenando una serie de acciones con la comunidad, la reconstrucción del monumento y, para cerrar la residencia, una competencia de canoas entre las personas de la comunidad.

1 Mi experiencia es un aspecto clave para la escritura del presente texto, pues, si bien se está planteando la idea de dejarse afectar por un sitio, se vuelve pertinente mi experiencia al haber visitado los eventos en cuestión.



Acción en el marco de la residencia de Gustavo Toro. Puerto Triunfo, Antioquia, 2018. Proyecto curatorial "La condición de estar aquí". 16 SRA, Zona Centro-Occidente. Fotografía: Mónica Torregrosa Gallo. Cortesía: Ministerio de Cultura.

Por otra parte, la curaduría “Confluencia: arte y educación en la Orinoco–Amazonía en la última década” contó con cuatro nodos que se llevaron a cabo en los meses de agosto y septiembre. El colectivo de curadores Chundú, conformado por Carlos González, Ana María Sánchez, César Agudelo y Andrea Gutiérrez, se encargó de los cuatro nodos. En el nodo Mitú, sin previo aviso, comenzaron a surgir proyectos y procesos de diversas procedencias paralelos al Salón Regional. Debido a que Mitú cuenta con una población que no es muy amplia, según la curadora Andrea Gutiérrez, la presencia de otras actividades podía dejar sin público la programación del nodo, razón por la cual y, entendiendo justamente lo que implica la palabra confluir, presente en el nombre de la curaduría, tomó la decisión de no entrar en tensión con los otros proyectos externos al salón, sino por el contrario permitir, a partir de la

presencia del Teatro Itinerante del Sol y del artista residente de Abejas Tapioca 2018 David Arancibia, entre otros, generar una coexistencia de procesos que convirtió al nodo en una posibilidad para el encuentro.

El nodo Mitú tomó lugar en una casa que fue alquilada y adecuada para este fin. Aun cuando la casa ya estaba dividida para unos procesos determinados (el proceso de dibujantes de Mitú, el proceso de Nagem, el proceso Cadáver exquisito y el proceso de los sabedores, entre otros) y contaba con una programación ya estipulada, fue la confluencia entre los procesos oficiales del salón con los acontecimientos y eventos que coincidentalmente se daban de manera paralela lo que construyó el día a día de este nodo.

Obra Río. Dirección: Beatriz Camargo y Teatro Itinerante del Sol. Nodo Mitú. Mitú, Vaupés, agosto de 2018. Proyecto curatorial “Confluencia: arte y educación en la Orinoco–Amazonía en la última década”. 16 SRA Zona Orinoquía–Amazonía. Fotografía: Mónica Torregrosa Gallo. Cortesía: Ministerio de Cultura.





Taller a cargo de Javier López Gutiérrez. Nodo Mitú, Vaupés, agosto de 2018. Proyecto curatorial "Confluencia: arte y educación en la Orinoquia-Amazónica en la última década". 16 SRA, Zona Orinoquia-Amazónica. Fotografía: Mónica Torregrosa Gallo. Cortesía: Ministerio de Cultura.

Al igual que "La condición de estar aquí", el salón Zona Sur "Ver para creer: ilusión, sospecha y desencanto", proyecto curatorial de Adrián Montenegro y Jennys Obando, contó con residencias, sin embargo, estas tenían una particularidad: eran grupales. Bajo el *surextravismo* (palabra inventada por los curadores en la etapa de la investigación) y, en una búsqueda por desviar la mirada, los curadores situaron a algunos artistas del Putumayo y del Caquetá en el Huila y a otros del Tolima y Nariño en el Caquetá. De esta forma, con los cinco departamentos que conforman la Zona Sur, buscaron una suerte de intercambio conformando cuatro grupos de cinco a siete personas que residieron en diferentes lugares de la Zona Sur del país. "En vez de extraer obras de un lugar determinado o de hacer una curaduría que tenga que ver con la recolección de procesos artísticos, lo que quisimos fue alojar

gente, o más bien, invitar a los artistas, pedirles un tiempo más que una obra" (Montenegro 2018).

Imaginar desde la distancia cómo es el Caquetá genera, al igual que con cualquier sitio que no se conoce, ciertas ilusiones y ficciones. En este caso puntual, se vuelve determinante o termina condicionando esa ilusión la presencia en el departamento, durante generaciones de conflictos entre diferentes ejércitos. Cuando los curadores de este salón hablan del *desencanto* explican que esta no es una noción peyorativa o negativa, sino que sencillamente hace alusión a un encuentro con la realidad, en el cual la ilusión y la sospecha que se tienen sobre un determinado lugar, una vez se conoce, se transforman en otro tipo de percepción. El *desencanto* en relación con Belén de los Andaquíes fue bastante abrupto, pues, si bien las calles están cargadas de historias y realidades que sobrepasan la

imaginación dada una coyuntura de años de violencia armada, el encuentro con niños entre 10 y 12 años, quienes, al ver una cámara, identificaban un lente 50 mm y, por tanto, comenzaban a explicar la distancia que esta óptica necesita para hacer una buena captura entre otros conocimientos especializados que comenzaron a compartir de un momento a otro al ver mis equipos, o la necesidad de hacer una claqueta con un aplauso entre el micrófono de solapa y la cámara para poder sincronizar en posproducción la imagen con el sonido, me atrevería a decir que deja sin aliento a cualquiera. Los niños tenían un conocimiento técnico que desencanta a cualquiera de esa ilusión de cómo *son* los niños en un contexto de guerras.

En la residencia en Belén de los Andaquíes, algunos artistas exploraron y crearon individualmente y otros, dirigidos por Lenin Cañar, hicieron de manera

grupal un mural en la Escuela Juvenil Audiovisual dirigida por Alirio González Pérez, sin embargo, más allá de quiénes decidieron participar en el mural o no, creería que fue estar ahí con otros (como ocurrió con los niños que comenzaron a inspeccionar cuidadosamente mis equipos) lo que generó diferentes preguntas, permitió el *desencanto* y posibilitó en alguna medida una geografía colectiva del territorio.

Para entender lo regional desde las territorialidades de las personas, más allá de poner en los territorios las miradas, se vuelve pertinente poner el cuerpo. *Confluir, estar aquí y el desencanto*, justamente, hacen alusión a esta necesidad. El texto aquí escrito, a propósito de la residencia de Gustavo Toro en Puerto Triunfo, el nodo Mitú y la residencia grupal en Belén de los Andaquíes, es apenas una revisión rápida de algunos momentos de estos

Tercera residencia. Belén de los Andaquíes, Caquetá, 2018. Proyecto curatorial "Ver para creer: ilusión, sospecha y desencanto". 16 SRA, Zona Sur. Fotografía: Mónica Torregrosa Gallo. Cortesía: Ministerio de Cultura.



salones regionales, los cuales, desde varios de sus proyectos (no únicamente desde los traídos a colación), asumieron el reto de sobrellevar lo que implica la producción de los mismos en sitios donde las lógicas e infraestructuras son distintas a las de las grandes ciudades². Y aun cuando este comentario, ya cerrando el texto, puede parecer inconexo con aquello que se viene planteando, creo que, por el contrario, resalta la pertinencia de acercarse a los territorios para poder incidir en ellos, pues la distancia y lo que la misma conlleva no exonera a las decisiones en políticas públicas que, en algunas ocasiones, desconocen las realidades de las regiones, lo que afecta de manera tangible a las personas de *allá* en el Caquetá, de *por allá* en el Vaupés y de esos sitios de los cuales parece más conveniente mantenerse alejado.

A la distancia se tiene una ilusión de aquello que se entiende como territorio *nacional*, y en consecuencia, de las regiones que lo constituyen; sin embargo, es únicamente estando en los territorios con sus múltiples condiciones cuando se puede confluir con otros y dar paso al desencanto que permite generar otras geografías nacionales. Estas tres experiencias

fueron posibles mediante el encuentro directo con los territorios y estar con otros, gracias a esa pregunta por un hacer situado que se le escapa a cualquier registro o intento de captura. Como diría Daniela Argüeyes, la única manera de utilizar el adverbio *aquí* es estando en el sitio.

Referencias

- Argüeyes, D. (2018). La condición de estar aquí, La Bodega: Pereira. 16 Salón Regional de Artistas. Entrevista de Mónica Torregrosa Gallo. Recuperado de <https://youtu.be/EJkp4FWIUR0>.
- Gutiérrez, A. (2018). Confluencia: arte y educación en la Orinoco–Amazonía en la última década, nodo Mitú. 16 Salón Regional de Artistas. Entrevista inédita de Mónica Torregrosa Gallo (20 de agosto).
- Ministerio de Cultura (2018). Artes Visuales/Ministerio de Cultura. Recuperado de <http://salonesdeartistas.com>.
- Montenegro, A. (2018). Ver para creer: ilusión, sospecha y desencanto. Residencia Colón, Putumayo. 16 Salón Regional de Artistas. Entrevista inédita de Mónica Torregrosa Gallo (17 de agosto).

2 Sitios en los cuales, usualmente, las personas no tienen RUT, ni seguridad social y tampoco hay cajeros automáticos, o escáner para enviar facturas, o incluso pueden pasar todo un día sin electricidad.

LA COLECCIÓN OBEDIENTE

Juanita Monsalve¹

Te linchan y te queman en la calle.
Pintas tu obra maestra.
Nadie la quiere.

Cómo hacerse rico
Jeff Fisher





¿Qué sería del presente sin la desobediencia? ¿Y qué sería de la desobediencia sin el arte? Históricamente, desde la plástica se han abordado ideas de cambio antes de que se materialicen en el mundo físico y hoy, gracias al coleccionismo, podemos acercarnos a entender el espíritu de esos momentos.

En la segunda mitad de 2018, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá se exhibió una curaduría compuesta por algunas piezas de su colección privada elaboradas entre 1965 y 1984 que corresponden a la transición entre el arte moderno y el contemporáneo. La selección fue organizada dentro de la curaduría de “El arte de la desobediencia” y reunió propuestas que trascienden las vanguardias y alcanzan expresiones donde el concepto y el proceso valen por sí solos.

Durante el periodo histórico en el que se realizaron estas obras, en Colombia aterrizaron las ideas que se multiplicaban por el mundo desde mayo del 68. Las universidades y los jóvenes recibían lenta y clandestinamente revistas, manifiestos e impresos con todo tipo de ideas revolucionarias contra el establecimiento, que venían de China, Vietnam, Rusia e incluso Camboya. La sensación general era de inquietud, malestar e inconformismo, en especial durante los años del Frente Nacional, y las facultades de arte fueron algunos de los principales epicentros de difusión de estas ideas que eventualmente no fueron más que historia.

De esta época nos queda una producción artística de la que infortunadamente solo podemos ver un diminuto repertorio en la colección del Museo de Arte Moderno de Bogotá que —aunque nutrió una curaduría de agradecer teniendo en cuenta el pasado inmediato del museo— muestra apenas una fracción

1 En este artículo se entenderá la desobediencia como una práctica que se opone al establecimiento institucional y estatal y se dará por entendido que las expresiones del arte contemporáneo frente a las posturas del modernismo son naturalmente desobedientes.

de lo que realmente se gestó durante este lapso histórico. El motivo de que esta colección no sea más grande no reposa en lo limitada que inevitablemente es una colección de arte, sino en la concepción de modernismo y contemporaneidad que desde el museo se fundó durante este periodo.

La electora

Marta Traba llegó a Colombia a mediados del siglo XX y se convirtió en la primera crítica de arte del país con formación profesional. Sus títulos de la Sorbona, de la Escuela del Louvre y, por supuesto (hay que decirlo, aunque resulte provinciano y redundante), su origen extranjero, resultaron suficientes para hacerla voz oficial del arte moderno en Colombia.

Marta Traba abarcaría desde 1955 prácticamente todos los espacios de difusión de arte, especialmente la televisión. Desde allí, “muchos artistas de innegable talento y que habían representado las bases en el inicio de la modernidad que consiguieron los sucesores, fueron vedados por la crítica, muchas veces de forma injusta” (Padilla, 2008, p. 234). Así, poco a poco, Marta Traba empezó a fundar un planteamiento del arte correcto que decantaría en la reducida lista de nombres propios desde los que hoy se narra la historia del arte reciente en Colombia.

Desde este establecimiento, además, planteó el desprecio por lo que ella misma bautizaría “realismo socialista” (Traba, 1978), expresión en la que caían los artistas que basaban su obra en la desobediencia social. De esta forma, el Museo de Arte Moderno, por esos años beneficiario de donaciones de piezas que se volverían emblemáticas en la historia del arte nacional², negó a su vez las expresiones que abordaban estos temas. ¡Sorpresa! El museo de la

desobediencia no era más que el patriarca redactor de las reglas del arte moderno en Colombia.

Lo llamativo es que, aunque Marta Traba únicamente estuvo tres años como directora de la institución, su presencia constante en la prensa fue suficiente para agrupar a quienes llamó “la gente del museo”, un grupo que “representa, inequívocamente, la generación de relevo que orienta el arte colombiano hacia nuevos datos de estilo y hacia nuevos significados” (Traba, 1978). Así, el establecimiento del arte moderno y su posterior transición a lo contemporáneo quedaron tan contundentemente fundados bajo sus parámetros que en la actualidad esos personajes que fortaleció con su narración son quienes ocupan el espacio de grandes maestros de la plástica colombiana, quienes además son fenómenos del mercado desde hace varias décadas.

La colección

Se necesita una jornada completa para detallar con calma los tres pisos que componen la muestra “El arte de la desobediencia”. Da gusto recorrerla. No se limita al arte, sino que además muestra detalles de la vida cotidiana y muchas de sus obras están acompañadas de fotos de archivo de exhibiciones de la época.

En la curaduría se ven sutilmente las líneas temáticas reunidas en grupos conceptuales alrededor del sexo, el desnudo, la religión y la política en un piso; y el lenguaje y la discusión alrededor de qué es arte y qué no, en otro. Sin embargo, la desobediencia de la que habla la muestra se reduce a la liberación sexual, la provocación conceptual y la crítica política, pero, como era de esperarse, los temas sociales brillan por su ausencia. El espíritu nacional del momento es narrado con “lo que llama Beatriz González ‘la alegría del subdesarrollo’” (Traba, 1978), es decir, una historia desde la desobediencia gramatical, sexual y política, y desde la mirada de los privilegiados.

2 La mayoría de la colección de arte del Museo está compuesta por obras donadas por los mismos artistas al finalizar exhibiciones grupales e individuales que realizaban en el museo.

Juan Camilo Uribe (Colombia, 1945–2005). *La nueva imagen de Colombia*, 1979. Serigrafía, 24/30. 30 x 40 cm



Beatriz González (Colombia, 1938). *La iglesia está en peligro*, 1976. Serigrafía, 22/25. 54,5 x 50 cm



El motivo es muy sencillo: la colección del museo carece de expresiones creadas desde la marginalidad durante la época en la que Marta Traba fue la electora oficial del arte en Colombia, periodo que coincide con los años dorados del museo. Entonces, si no es el arte el que represente o interprete los dramas sociales, ¿quién lo hará?, ¿lo seguiremos dejando en las manos del periodismo?

En este punto es cuando el coleccionismo se torna en una práctica fundamental para el análisis futuro de los momentos históricos. Previos a la era de la información, el arte y la literatura significaron en gran medida la materialización y preservación en la memoria de estas ideas. Es por esto que la responsabilidad del coleccionista radica no solo en conservar y prestar sus piezas para completar propuestas curatoriales, sino además en construir su colección como un mapa que permita vislumbrar el espíritu de una época. Esto significa no discriminar arbitrariamente líneas temáticas como lo hizo Marta Traba a quien se culpa de ególatra, pues “su afán de imponer la obra de los nuevos [...] la llevó a ser demasiado drástica en sus análisis” (Rubiano Caballero, 1981, p. 41).

Y aunque la presencia de Marta Traba como directora fue muy corta, sus posturas determinaron definitivamente la compra de arte en terceros. Es natural que coleccionistas y compradores de arte reconozcan en la adquisición una oportunidad de invertir que debe ajustarse a lo aprobado socialmente para hacerlo rentable. El ejercicio de comprar arte difícilmente cae en la filantropía y el mercado se desenvuelve dentro de los cánones de los electores (que, durante la época que nos interesa, está directamente relacionado con el Museo de Arte Moderno y, por supuesto, con Marta Traba); no por nada Juan Gustavo Cobo Borda escribió que “aun cuando varios testarudos investigadores la hayan querido inventar antes, la crítica de arte en Colombia comienza con ella” (Cobo Borda, s.f.).

El ausente

En una nación como Colombia, donde históricamente la desobediencia ha sido estigmatizada y marginada, es preocupante que el arte —que es una de las pocas herramientas de expresión con la que estos grupos cuentan— termine marginando a la vez.

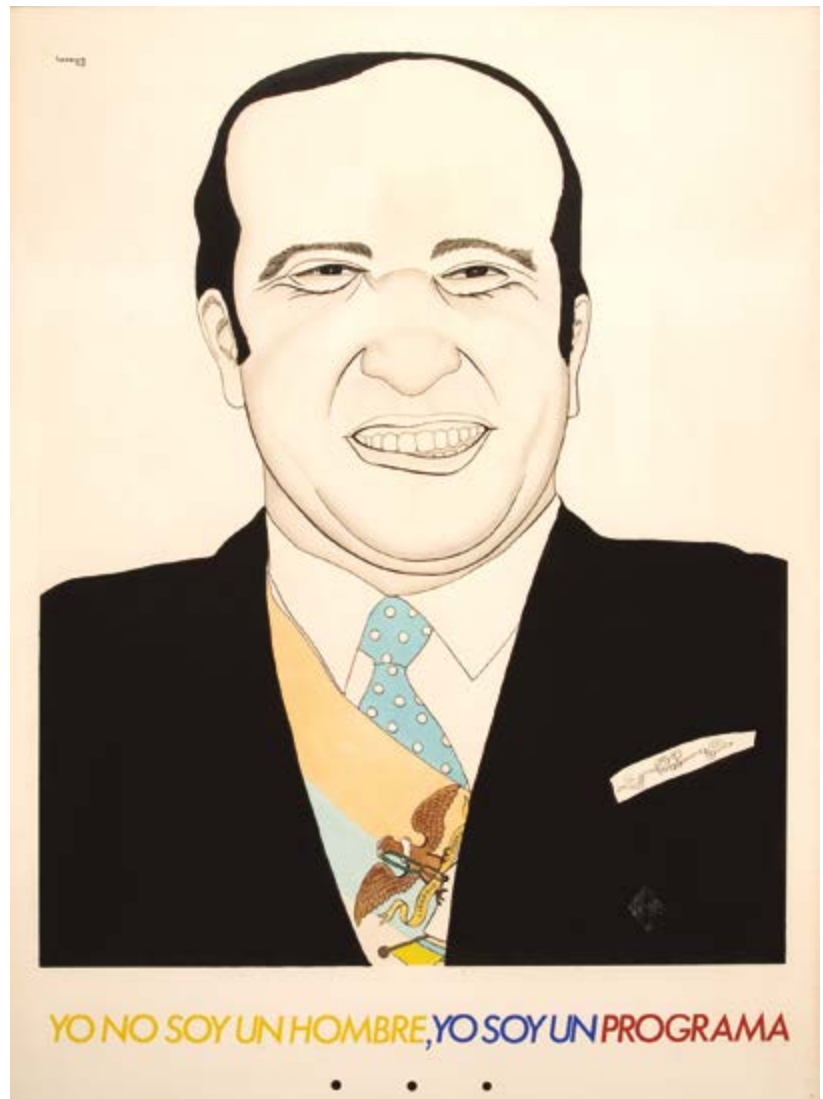
La contemporaneidad ya demostró que Marta Traba estaba equivocada al negar el arte social por considerarlo menor y sinónimo de propaganda. Al contrario, el arte disidente, marginal y militante es, en el sentido literal de la palabra, el verdadero arte de la desobediencia.

Clemencia Lucena, por ejemplo, fue tal vez la artista plástica colombiana a quien Marta Traba más criticó. Pintaba temas campesinos y se hacía llamar a sí misma una artista partidaria. Durante años viajó por las regiones, habló con las víctimas y entendió los dramas del país a partir de las historias que escuchó directamente de los protagonistas.

Inspirada en esos impresos que recibía clandestinamente desde los países donde más fuertemente se caldeaban los movimientos sociales de izquierda, la obra de Clemencia Lucena empezó a multiplicarse en forma de carteles y grafitis en diferentes zonas alejadas de Colombia. Creía en la democratización de su mensaje revolucionario, por lo cual un museo resultaba un espacio aislado y contradictorio con su propósito. Mientras tanto, Marta Traba la criticaba desde su escritorio de madera en Bogotá. Por eso, a pesar de haber sucumbido a la tentación de discutir múltiples veces con la crítica argentina en la prensa, no la distrajo la ambición de exhibir en el este espacio de la élite bogotana, pues sabía que la incidencia de su mensaje sería mínima.

Lo curioso es que la muestra “El arte de la desobediencia” tiene una obra de Clemencia Lucena, sin embargo, llama la atención que se trata de una pieza cuyo contenido político es mucho más claro que el social. Infortunadamente de los registros

Clemencia Lucena (Colombia, 1945–1983). *Yo no soy un hombre. Yo soy un programa*, 1970. Tinta sobre papel. 75 x 55 cm



gráficos y pictóricos que Lucena creó durante años de caminatas en las regiones, no hay una sola pieza en la colección del museo.

El presente en el futuro

No deja de preocupar cuestionarse ¿quién está recogiendo las expresiones marginales de la actualidad? ¿Qué entidad de interés público, aparte del Banco de la República, está comprando arte hoy? ¿Cómo se va a narrar el espíritu de 2018 dentro de 50 años? ¿Quién es el elector oficial y a quién está marginando en esta ocasión?

No hay que olvidar que las representaciones y prácticas culturales de los oprimidos tienen mucho más que decir que las de los privilegiados. Y lo que se ve en la colección de arte moderno y contemporáneo que compone esta curaduría es una narración superficial de lo que fue verdaderamente desobediente en el periodo del que se ocupa. El museo de la desobediencia terminó convirtiéndose en el salón de la hegemonía que fundó la narración de lo que sería una etapa en el arte en Colombia, tal como lo hizo Laureano Gómez años antes defendiendo el Neoclasicismo y negando el modernismo.





El problema es la contradicción con la propuesta curatorial, pues es desde la marginalidad donde se cuecen las insatisfacciones reales, donde está la génesis de lo revolucionario, por lo que el texto curatorial de la muestra resulta falso al afirmar que “el Museo de Arte Moderno dio carta blanca a un arte que se caracterizó por ser crítico y que abrió un nuevo capítulo en la historia del arte del país”³.

Es loable lo que está pasando recientemente con el Museo de Arte Moderno. Por esa razón, este texto no pretende entrar en discusiones relacionadas con las decisiones administrativas o curatoriales de la actualidad, sin embargo, la narrativa de esta muestra se queda corta por culpa de las piezas de la colección, es decir, por decisiones tomadas hace varias décadas.

De esta forma, la literalidad de la palabra desobediencia no queda del todo abordada en esta muestra, sencillamente porque no es completamente cierto que el museo haya sido un espacio de genuina rebeldía en el arte. Y estas obras, por los estándares ortodoxos de su electora, hoy no narran completamente el espíritu de una nación en el que se supone es su principal museo de arte moderno.

Referencias

Cobo Borda, J. G. (s.f.). *Marta Traba: persona y obra*.

Recuperado de <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7110/19853132P318.pdf;jsessionid=A1335FE2B86B8B8F5E90F5EA35072A8C?sequence=2>

Padilla, C. (2008). *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Rubiano Caballero, G. (1981). *Aproximación nacionalista y modernista: años treinta y cuarenta*. Bogotá: Centro Colombo Americano.

Traba, M. (1978). *La nueva gente del museo*. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/85109733/La-Nueva-Gente-Del-Museo>

3 Texto curatorial de la muestra.

a:fuera

FALSOS POSITIVOS EN HARVARD

Andrés David Montenegro

"Prosthetic Realities: Fake Truths and True Lies
in Colombian Contemporary Art" (Realidades
prostéticas: falsas verdades y mentiras verdaderas
en el arte contemporáneo colombiano)
Centro para los Estudios Latinoamericanos David
Rockefeller, Universidad de Harvard. Cambridge,
Massachusetts, Estados Unidos.
9 de septiembre de 2015–23 de abril de 2016
Decabeza Curaduría (Catalina Acosta Carrizosa y
Jerónimo Duarte Riascos)
www.decabeza.org
[#decabezacuraduria](https://twitter.com/decabezacuraduria)

Entre el 9 de septiembre de 2015 y el 23 de abril de 2016, más de una docena de obras de arte realizadas por artistas contemporáneos colombianos se tomaron las paredes, columnas, corredores y otros recovecos del Centro para los Estudios Latinoamericanos David Rockefeller, el cual hace parte de la Universidad de Harvard. La exposición se tituló "Prosthetic Realities: Fake Truths and True Lies in Colombian Contemporary Art" ("Realidades prostéticas: falsas verdades y mentiras verdaderas en el arte contemporáneo colombiano")¹ y fue organizada por el colectivo Decabeza Curaduría conformado por Catalina Acosta Carrizosa y Jerónimo Duarte Riascos. La muestra reunió una selección de trabajos que cuestionaban los límites

entre las categorías de lo *verdadero* y lo *falso* e incluyó a Simón Hosie, Pedro Manrique Figueroa, Juliana Escobar, Lucas Ospina y Paola Díaz, entre otros.

Según el catálogo de la exposición, la muestra giraba en torno al concepto de la *paraficción* propuesto por la historiadora y teórica del arte norteamericana Carrie Lambert-Beatty. En su ensayo "Make-believe: Parafiction and Plausibility" (2015), Lambert-Beatty plantea que una de las estrategias más utilizadas por los artistas contemporáneos consiste en la creación de situaciones ficticias, las cuales actúan como si hubieran sucedido realmente, son "ficciones que se presentan como hechos" (Lambert-Beatty, 2009). Según Lambert-Beatty, las paraficciones son construcciones híbridas que

1 De aquí en adelante "Prosthetic Realities".

tienen un pie en la realidad y otro en lo imaginario. Su rasgo definitorio es que logran borrar los límites que separan estas categorías creando situaciones que, sin ser *reales* ni *ficticias*, impactan el diario vivir de los espectadores. “en la paraficción las mentiras logran el estatus de verdades, así sea temporalmente” (Lambert-Beatty, 2015).

“Prosthetic Realities” reunió obras de artistas contemporáneos colombianos que *han usado* (y *abusado*) de la licencia que el arte les otorga para alterar la realidad (Acosta Carrizosa y Duarte Riascos, 2015). Aunque de dudosa veracidad, todas las obras incluidas en la exposición fueron experimentadas como verdades incontrovertibles en su contexto original (Acosta y Duarte, 2015).

Para los curadores de la muestra, las obras incluidas son “*prostéticamente reales*. Funcionan como prótesis. Son artificiales, hechas por el hombre, inorgánicas...Y producen, también, *efectos reales*” (Acosta y Duarte, 2015a y b). En otras palabras, los trabajos que hicieron parte de “Prosthetic Realities” desdibujaban los límites entre la ficción y la realidad y presentaban momentos en donde la *realidad* era suplantada, temporalmente, por una falacia.

Una de las obras que daba inicio a la exposición era el cortometraje *Agarrando pueblo* dirigido por Luis Ospina y Carlos Mayolo en 1977. Según Ospina, esta obra mezcla elementos del cine documental, del *happening* y de la ficción, pues en ella trabajan personas, que no son actores profesionales, a partir de una serie de improvisaciones que parten de un guión específico (el cual fue ensayado durante más de un año antes de la filmación del *documental*). Esta producción legendaria se opone de forma tajante a ciertos experimentos cinematográficos llevados a cabo durante las décadas de los sesenta y setenta en Latinoamérica, que buscaban generar ganancias económicas de la pobreza que inundaba el continente, denominada por Ospina y Mayolo *pornomiseria*.

De acuerdo con una conversación entre los curadores de la muestra y Ospina, la frase que titula la obra —Agarrando pueblo— también es una expresión popular utilizada en la ciudad de Cali que “quiere decir embaucar, engatusar (sic)” (Acosta, Duarte et al., 2015). De esta manera, el título del cortometraje, *Agarrando pueblo*, para Ospina “tiene doble significado: el coloquial (*embaucar*) y el de ‘agarrar miseria’ filmada, metiéndola en una lata para exportarla (*pornomiseria*)” (Acosta, Duarte et al., 2015).

Junto a *Agarrando pueblo*, el visitante de “Prosthetic Realities” se encontraba con una serie de documentos que daban cuenta de un intercambio entre dos artistas colombianos. En primera instancia, el espectador veía una carta escrita a mano con letra pequeña con muchas correcciones y con errores gramaticales y ortográficos. Dicha carta había sido enviada a la artista colombiana Beatriz González en 2009 como resultado de una convocatoria pública hecha por ella en la cual invitó al público a intervenir una de sus obras, *Ondas de Rancho Grande* (2008), que circulaba en ese momento en un periódico nacional. La protagonista de esta litografía era Yolanda Izquierdo, líder de un grupo de desplazados que reclamaban la restitución de sus tierras usurpadas por fuerzas paramilitares durante la primera década del nuevo milenio. Izquierdo fue asesinada en enero de 2007, lo cual generó una serie de actos simbólicos que buscaban conmemorar su legado.

Dentro de este clima de intenso duelo, González creó una imagen que honraba la memoria de Izquierdo y le atribuía el lugar de una santa. Como parte esencial de este propósito, González invitó a los colombianos a apropiarse de este ícono y produjo una serie de 10000 copias, las cuales distribuyó de forma gratuita a través del periódico *El Tiempo*.

Dirigida a Beatriz, la carta expuesta en “Prosthetic Realities” parecía ser el testimonio de una “humilde

lavandera anónima” que daba cuenta de las dificultades de su diario vivir en Colombia (Acosta, Duarte et al., 2015). La misiva mencionaba la precaria situación económica de la autora y la forma como su situación personal la había llevado a considerar a Yolanda Izquierdo una santa. Este testimonio impactó fuertemente a la artista, quien creó una nueva serie de grabados y pinturas basada en la carta, además de una exposición titulada “Carta furtiva”.

González también inició una búsqueda nacional para identificar a la escritora utilizando una alocución en la emisora de radio La W y un anuncio en *El Tiempo*. Su búsqueda concluyó cuando la artista, y el público en general, se enteraron que el texto había sido escrito por el artista y arquitecto Simón Hosie. Este cambio de autor desató una gran controversia en el mundo artístico local donde varias figuras acusaron a Hosie de embaucar al público colombiano. Además, varios críticos de Hosie tomaron *Carta de vida de una lavandera (Carta furtiva)* (2009) como una ofensa a una figura del arte colombiano reconocida dentro y fuera del país. La carta de Hosie logró engatusar no solo a González, sino a toda Colombia. Su lavandera *agarró pueblo*.

Hosie reveló su verdadera identidad a través de una acción en el corazón de Bogotá, en la plaza de Bolívar. Allí instaló una pequeña estructura hecha con materiales precarios que imitaba viviendas marginales ubicadas en la periferia de la capital colombiana. El artista habitó su armazón durante varios días hasta que las autoridades policiales confiscaron los objetos dentro de la estructura, produjeron un parte oficial y dieron fin a la obra. “Prosthetic Realities” incluyó varios de estos documentos, no solo la carta que desató esta situación social. En la misma pared, los curadores incluyeron tres registros fotográficos de la acción pública realizada por Hosie, el parte policial que describía los objetos incautados por la policía y la grabación de una

entrevista realizada por Alberto Casas a Beatriz González para la cadena radial La W. De esta forma, la exposición relataba de manera fragmentaria, decididamente incompleta, los efectos tangibles de una persona que nunca existió.

La muestra también incluyó una serie de *posters* idénticos que cubrían la totalidad de una de las columnas principales del edificio. Los carteles hacían parte de una iniciativa para combatir una enfermedad llamada leteomasis e incluían un eslogan que rezaba: “La leteomasis no mata, la ignorancia sí. Infórmese”. Patrocinada por el Instituto de las Enfermedades del Siglo XXI, la imagen principal de los carteles representaba un cerebro que era atacado por una criatura roja parecida a una araña robótica. Estas obras hacían parte de la *Campaña mundial contra la leteomasis* (2009), una “intervención que, usando diversos medios, alertó al público sobre la muy real sintomatología y consecuencias de la pandemia conocida como leteomasis”. Según sus creadores, Camilo Cáceres, Juan Pablo Castiblanco, Paola Díaz y Fernanda Malaver, los síntomas principales de este malestar incluyen la “pérdida temporal de la memoria, paranoia, hiperexcitabilidad, pérdida de las habilidades de toma de decisiones y ansiedad, entre otras” (Acosta, Duarte et al., 2015).

Como parte de esta campaña, los autores también realizaron una serie de documentales que informaban al público sobre esta nueva enfermedad. Los cortometrajes imitaban el lenguaje, el tono y la imagen utilizados por los medios de comunicación e incluían testimonios de científicos o investigadores, así como conversaciones entre los autores y transeúntes con el fin de educar al público sobre los peligros de la leteomasis. La *Campaña mundial contra la leteomasis* fue relativamente eficaz, ya que hizo parte de discusiones por fuera del mundo del arte sobre los riesgos de una pandemia que parecía inminente.

Simon Hosie, *Carta de vida de una lavandera*, 2009. Impresión digital a color y grabación. Cortesía de Decabeza Curaduría.



Cerca de la *Campaña mundial contra la leteomasis*, los curadores de la muestra incluyeron una serie de objetos y fotografías realizados por David Ayala-Alfonso, Juliana Escobar y William Gutiérrez como parte de la obra *IDCT* (2009). El *Instituto Distrital de Cultura Táctica* compartía acrónimo con el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, institución gubernamental agonizante en el momento de la realización de la obra, responsable del desarrollo de la cultura, el arte y el entretenimiento en Bogotá. Los objetos eran dos chaquetas amarillas, que simulaban la indumentaria utilizada por el personal del Instituto Distrital de Cultura y Turismo; un pendón azul, que publicitaba la 1era Feria de Servicios Tácticos al Ciudadano; un panfleto amarillo, enmarcado con instrucciones para usar transporte público en Bogotá, y un sinnúmero de copias de dicho panfleto disponibles para el espectador. Con diagramas claros y simples, y ejemplos para “pedir descuento”, pedir “dos por mil”, o aprender a abordar el bus por la puerta de atrás y pagar menos, a través de señas, estas *Fichas de supervivencia* le enseñaban al espectador cómo utilizar eficientemente el sistema de buses en la capital. Los curadores también incluyeron una fotografía que documentaba una acción pública llevada a cabo por Ayala-Alfonso, Escobar y Gutiérrez que consistió en la creación de una oficina temporal para la asesoría ciudadana. En este lugar, los artistas buscaban *ocupar el espacio vacío* que dejó la eventual clausura del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, y al mismo tiempo, ofrecerle al público “herramientas para una aproximación crítica a los actos de consumo, el origen de los productos y el impacto generado por estos” (Acosta, Duarte et al., 2015).

Según los creadores, estas interacciones buscaban generar un intercambio entre artistas y espectadores a través de la creación de “experiencias informales de educación o transmisión de conocimiento” (Acosta, Duarte et al., 2015).

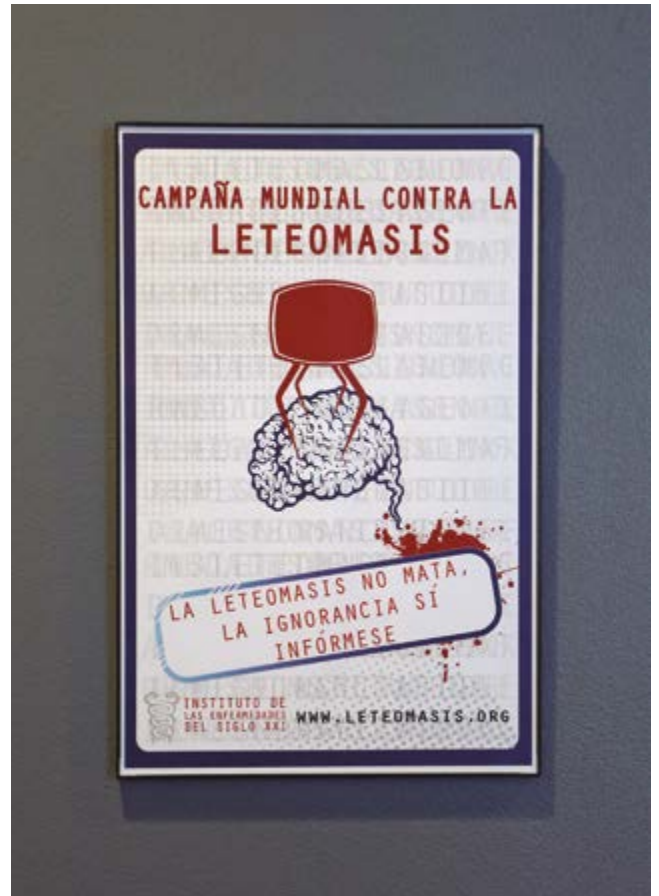
Ninguna de estas instituciones, ni el Instituto de las Enfermedades del Siglo XXI, ni el *Instituto Distrital de Cultura Táctica*, fueron reales alguna vez. La leteomasis es una ficción, una mentira que circuló como verdad. La leteomasis, como aboga Castiblanco, es más bien la descripción de una *enfermedad* definida como “la incapacidad del espectador por cuestionar la información que recibe” (Acosta, Duarte et al., 2015). Según Ayala-Alfonso, el IDCT “existió durante un periodo que inició con el momento en que dejó de existir el Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT) y terminó con la fundación de su reemplazo, el Instituto Distrital de las Artes (Idartes)” (Acosta Carrizosa, Duarte Riascos, et al., 2015). Como institución, existió como un parásito, una parainstitución. Sin tener un objetivo o resultado específico, las conversaciones e intercambios catalizados por el IDCT actuaron sobre la realidad —igual que la *Campaña mundial contra la leteomasis*—. En otras palabras, estas *mentiras* afectaron efectivamente la realidad práctica de espectadores y ciudadanos en general.

A través de “Prosthetic Realities”, las obras de arte, documentos, videos, *posters* y otros índices de acciones relacionadas con el *performance* llevadas a cabo en Colombia se apropiaron de los espacios físicos y simbólicos del Centro para los Estudios Latinoamericanos David Rockefeller de tal forma que este espacio dedicado a la investigación se convirtió durante unos días en un museo, en una galería, para mostrar cómo la ficción del arte puede superar la realidad de la academia al apoderarse lo ficticio de uno de los centros de producción de *verdades* incontrovertibles sobre el continente sudamericano.

Según Decabeza, una de las motivaciones principales para el desarrollo de esta muestra era el deseo de articular que la *verdad* no existe, que no hay una sola. Las obras incluidas en “Prosthetic Realities” claman que no debemos buscar o añorar “La Verdad”,



Camilo Cáceres, Juan Pablo Castiblanco, Paola Díaz y Fernanda Malaver, *Campaña mundial contra la leteomiasis*, 2009. Campaña mediática, afiche y video digital, cortesía de Decabeza Curaduría.



sino aceptar que existen múltiples “verdades”, y que todas son siempre fabricadas, imaginadas, construidas (Acosta, y Duarte 2015). De una forma parasitaria, las obras que ocuparon el Centro para los Estudios Latinoamericanos David Rockefeller no solo alteraron la organización física de este espacio laboral, también cuestionaron la autoridad de las realidades construidas por dicho centro y, por ende, por la Universidad de Harvard.

En otras palabras, “Prosthetic Realities” articuló una crítica institucional del espacio expositivo a través de la exploración sobre los límites que separan la realidad y la ficción. Bajo esta perspectiva, la muestra nos invita a *dudar*, a *sospechar* de las obras y del lugar que las exhibe, el Centro David Rockefeller; nos muestra cómo la Universidad de Harvard, incluido su centro de investigación sobre América Latina, también *agarra pueblo*.

Referencias

- Acosta Carrizosa, C. y Duarte Riascos, J. (2015a). *Prosthetic Realities: Fake Truths and True Lies in Colombian Contemporary Art*. Catálogo de exposición. Recuperado de <http://www.decabeza.org/publicacionespublications/>
- Acosta Carrizosa, C. y Duarte Riascos, J. (2015b). ¿De verdad? ¿En Serio? Casos de arte contemporáneo colombiano que se rehúsan a responder. En *Prosthetic Realities: Fake Truths and True Lies in Colombian Contemporary Art*. Ex. Cat., pp. 10–21.
- Acosta Carrizosa, C., Duarte Riascos, J. et al. (2015). Una entrevista (prostéticamente) real. En *Prosthetic Realities: Fake Truths and True Lies in Colombian Contemporary Art*. Ex. Cat., pp. 22–47.
- Lambert-Beatty, C. (2009). Make-Believe: Parafiction and Plausibility. *October*, 129, 51–84.
- Lambert-Beatty, C. (2015). Paraficción: observaciones y un par de consejos no solicitados. En *Prosthetic Realities: Fake Truths and True Lies in Colombian Contemporary Art*. Ex. Cat., pp. 6–9.



David Ayala-Alfonso, Juliana Escobar y William Gutiérrez, IDCT, 2009. Chamarras, pendón, documentación fotográfica y fotocopias sobre papel amarillo Cortesía de Decabeza Curaduría.

LA LUZ NEGRA

Jorge Zentgraf

Como seres humanos, la vida contemporánea nos pone en encrucijadas de las que pocas veces somos conscientes. Hemos pasado siglos tratando de diferenciarnos de la naturaleza, como si no fuéramos parte de ella, luchando contra ella, dominándola y colonizándola para convencernos de que somos superiores, o por lo menos que nos encanta la idea de creer serlo.

Con el paso de los años y el desarrollo de la ciencia y la tecnología, hemos creado infinidad de sistemas (construcciones sociales y mentales, artificios, tradiciones, leyes y convicciones) que nos afectan y nos permiten organizarnos, pero que, a la vez, nos limitan demarcando direcciones regidas por el *zeitgeist* de cada época (Joseph, 2007). Tenemos creencias que evolucionan y nos hacen crecer y descubrirnos, pero también dogmas enquistados que atascan nuestra evolución como seres integrales.

Podríamos decir que hemos ido dando tumbos, tratando de entendernos y de encontrar el sentido

de nuestra existencia en el universo. Cada cosa que inventamos nos catapulta hacia adelante o nos sumerge en arenas movedizas de ignorancia. Nuestro afecto por la tragedia y el desastre busca constantemente esperanza, anhela formas de entender el lugar en el que estamos y el drama que vivimos.

El momento actual, literalmente, nos bombardea con miedo, incertidumbre, afán de control y un olor a apocalipsis omnipresente en un río de información casi ineludible, enorme y multidireccional. Nunca habíamos procesado simultáneamente tantas verdades tan diversas, tantas emociones y sensaciones encontradas y tantos credos y cosmogonías. Perdimos la fe en las ideologías políticas y en las iglesias tradicionales y nos encontramos surcando un mar de opciones que, con alguna forma de estrategia, nos llevará a un nuevo tipo de existencia. Muchos encuentran respuestas afectándose hacia adentro y para otros la mejor opción está en fundirse con el entorno.

Brion Gysin, *Dream Machine*, 1962. Cilindro metálico, tornamesa y luz.
Fotografía: Jorge Zentgraf.



No sabemos cuál es la dirección y no conocemos el camino, e incluso no sabemos si debe haber uno. Todas las opciones exploran lo desconocido y quieren desenterrar lo oculto para sobrevivir espiritualmente mientras tengamos aún conciencia de ello. Terry Eagleton, por ejemplo, se refiere a la cultura como al diálogo que existe entre lo que es natural y lo que es artificial, o construido por los humanos (Eagleton, 2000).

En esta aventura, hoy vivimos una transformación paulatina, voluntaria e inconsciente entre seres orgánicos, que hacen parte de un mundo físico que no acabamos de entender, y construcciones humanas o inclusive poshumanas (entendiendo este artificio como la alteración de lo que queremos ser), que son el producto de nuestro ingenio y delirio. Nuestros sentidos se debaten entre la pornografía (uso de estéticas para manipular a través del deseo) y la propaganda (uso de estéticas para manipular a través del miedo) y todo aquello que fabricamos a la vez nos consume (Martel, 2015).

Desde la producción artística, “La luz negra” nos propone escapatorias para algunas de nuestras construcciones mentales, sociales y políticas que han estado fascinadas con el conocimiento, el método científico (el control, la convicción, la exactitud) y la aparente certeza que nos dan la racionalidad, lo tangible y los números. Claramente, hemos dejado una huella de la que intentamos huir usando múltiples tretas y coartadas que el arte ha creado para ello.

La luz negra es un concepto sufista que se refiere a la conexión directa con la divinidad. A través de una serie de técnicas de meditación, los sufistas alcanzan un estado místico concentrándose en las luces que vemos al cerrar los ojos y centrándose en alcanzar la luz negra, que es ese momento de éxtasis y conexión con el universo y la divinidad, como lo explica Enrique Juncosa, curador de la exposición.

Sin embargo, esta luz negra también nos muestra que en toda transformación añoramos nuestra esencia inicial, extrañamos secretamente la imagen de nuestro pasado ancestral, nuestra supuesta esencia primitiva, nuestro valor y temor primarios, nuestra parte animal y nuestra relación con el mundo orgánico lleno de misterios que nos fascinan y nos hacen sentir vivos, estimulados y retados.

En medio de todo esto, espectros de luces de todos los colores iluminan y oscurecen nuestra percepción y nuestra invención y son los artistas, entre otros genios, quienes ponen al descubierto todos aquellos mundos simultáneos que existen en nuestra realidad.

Visitar la exposición “La luz negra” es como entrar en un gran catálogo de afecciones: ventanas, túneles y puertas que nos conducen a múltiples dimensiones. Nos encontramos inmersos en una bodega mágica que guarda los sortilegios, los hechizos, las fórmulas y los secretos de magos, artistas y locos que se atrevieron a conectarse con lo desconocido sin temor y sin límites. Es una manera segura de explorar las dimensiones del arte y del más allá. Al recorrer la exposición, en cada obra se descubren reiteradamente tretas y fórmulas para entrar y explorar lo desconocido. A continuación, algunas de ellas:

Como seres trascendentes podemos imaginar nuestro universo dividido entre lo interior y lo exterior. Por un lado, está **lo místico** que se refiere a todo lo que es cerrado, a los dogmas y a las estructuras de pensamiento, a aquello racional y científico que establece leyes y prácticas que reticulan religiones e ideologías (sin excluir la cultura y las normas) y, por otro lado, encontramos lo esotérico que se relaciona con todo lo que es interior, con nuestra infinita capacidad y dimensión humana y con la forma como se conecta y se expande hacia lo inconsciente y lo universal.

El miedo a lo desconocido y sobre todo a lo conocido está presente en propuestas y posturas de la exhibición. Es un miedo a la vez mórbido y motivador, un terror fascinante que nos embelesa y nos impulsa a dejarnos ir, a encontrarnos con nuestro yo irracional, con demonios fabricados por nosotros mismos y por las estructuras que habitamos. Con formas, colores, sonido y actitudes recurrentes, este miedo parece exigir un acuerdo transcultural sobre lo escalofriante y lo que nos aterroriza a todos; lo que como humanos nos pone frente a un borde y nos hace atravesar puertas hacia lo que no sabemos. Es un miedo activador. La curiosidad y el llamado de la esencia se mezclan en este elemento, pues, aquello que nos paraliza, nos invita a entregarnos y nos conquista hasta que las estructuras y la mente racional nos devuelven a lo cotidiano. Esto lo vemos en obras como el imponente *Dark Angel* (s.d.) de Marjorie Cameron, miembro de la *generación Beat* que colaboró con Kenneth Anger en *Lucifer Rising* (1972).

Para navegar propuestas que tocan lo primitivo y lo natural podríamos referirnos a **lo esencial** y evadir así calificativos y discusiones que nos desvíen de la parte más nutritiva de esta apreciación. “La luz negra” presenta el rescate de lo esencial como *lo único realmente nuestro*, como el factor identitario y existencial al que recurren este grupo de artistas para tomar distancia y así combatir o cuestionar los sistemas a los que pertenecen. Reconocemos lo esencial como lo verdadero y correcto, como origen y destino final. Lo esencial nos define sin que tengamos que entenderlo y nos permite saber que existimos, simplemente lo sentimos y sabemos que es nuestro o no lo es.

Volver a lo esencial y liberar la bestia es una decisión compleja, socialmente inaceptable, juzgable y enteramente incorrecta ante los ojos omnipresentes del sistema social, sin embargo, es una decisión masiva y muy persistente que surge de nuevo

cada fin de semana, con cada copa, cada arranque pasional, cada duda, cada dispersión y, por supuesto, cada momento de expresión. Lo plantea María Sabina en su documental *Mujer Espíritu* (1979), donde mujeres indígenas comparten su visión de la vida y su cosmogonía; la obra casi inédita de Joan Ponç y artistas, como Genesis P-Orridge con *Burns Forever Thee Light* (1986) o *Yearning Flesh* (1993), que ven lo esencial en lo tribal de las selvas y las ciudades.

Lo corporal y lo sexual se ubican entre la vida y la muerte y siempre está esa *mini muerte* que es el orgasmo, lugar donde la máxima expresión de la vida nos abre la puerta de la muerte y nos lleva hacia nuestra esencia; es una puerta que nos muestra de nuevo quiénes somos y cómo éramos, una bomba poderosa que nos recuerda nuestra increíble conexión con lo universal y lo animal. Lo sexual ha sido siempre el puente hacia lo propio y hacia lo común, un refugio de placer y dolor, y una fuente de sabiduría espiritual enorme que nos ayuda a entender lo que construimos y nos aprisiona para evadirlo, convertirlo en fetiche, en juguete y en objeto de deseo, transformarlo a nuestro antojo y subvertirlo. Podemos ver esto en artistas apasionantes como Joan Jonas, quien, en su película *Reanimation* (2012) —donde la relación del cuerpo con el paisaje y lo externo se convierte en un puente de conocimiento interno, meditativo y también sublime—, trabaja en *la luz negra* el poder del cuerpo, su presencia amoral y magnética, y Derek Jarman, quien en sus películas *In the Shadow of the Sun* (1974) o *Imagining October* (1984), presenta la corporalidad masculina y su sexualidad en el contexto de las relaciones de poder y las imposiciones sobre lo correcto, la conducta y los roles de lo masculino establecidos por las sociedades, especialmente en contacto con el poder político y militar. La guerra es el escenario y los soldados son los personajes de una metáfora pictórica donde se representan estos dogmas.



Goshka Macuga, *Madame Blavatsky*, 2007. Madera tallada, fibra de vidrio, tela y sillas. Fotografía: Jorge Zentgraf.

No sobra mencionar que **el dogma, la secta, las religiones** y la institucionalización de los místicos son ejemplos evidentes cuando hablamos de estructuras que nos atrapan en la ignorancia y afectan profundamente, a través del miedo, el ejercicio colectivo de nuestra trascendencia. Una vez institucionalizado, lo esencial se convierte en una celda de la cual queremos escapar. Nos lo muestran apasionadamente Kenneth Anger en *Invocation of My Demon Brother* (1969) con música de Mick Jagger, allí toda acción es un acto mágico, se invoca a Lucifer bajo la convicción de que la felicidad está en la desobediencia; Aleister Crowley, miembro de

OTO (Orden de los Templarios Orientales), novelista, pintor, mago y ocultista, quien, junto con Fernando Pessoa, creó su falso suicidio desapareciendo en Boca do Inferno en Portugal; Sun Ra, estrella del jazz norteamericano fundador de una sociedad secreta, quien creó su propia secta y la promovió a través de su música y de sus conciertos; artistas del pop, como David Bowie, los Beatles y los Rolling Stones, quienes frecuentaron y colaboraron también con sectas y desobedecieron dogmas a lo largo de sus carreras. Cuando conectamos estas sociedades con **lo secreto**, lo entendemos como el poder que se otorga a los informados, la segregación que

ejerce sobre los desinformados y los ejercicios de dominación e intercambio de lo conocido y lo desconocido y sus múltiples oráculos, como los que nos ofrecen los tarots de Francesco Clemente y Aleister Crowley, y los experimentos sobre imaginación activa publicados en *El libro rojo* (2009) de Cal Gustav Jung.

Lo religioso conecta con **lo sublime** en muchas obras y artistas de “La luz negra”, pero particularmente en los *cut-ups* de William Burroughs, los cuales invitan a alucinaciones a través del mantra y la asociación de imágenes; en la *Habitación para la iniciación* de Tania Mouraud (1968), donde hay un espacio blanco de iniciación a lo trascendental; o en *Status* (1979) de Gino de Dominicis, donde aparece una suerte de rastro sugerido sobre un ser que no vemos. Lo sublime constituye otra puerta vinculada a lo místico que busca el conocimiento a través de la percepción alternativa o potenciada.

La escultora polaca Goshka Macuga usa la puerta de **la nostalgia** en *Madame Blavatsky* (2006), instalación que presenta a una dama aparentemente hipnotizada o muerta suspendida entre dos sillas y crea todo tipo de reacciones, curiosidad e interacciones por parte de los visitantes. Carlos Amorales evoca la infancia y las narrativas fantásticas con el filme *No me Mires* (2015), mientras Henri Michaux en sus pinturas, William Burroughs en los *cut-ups* y Brion Gysin en *The Dream Machine* (1962) exploran **lo inconsciente** en una época que lo desmaterializa todo y ponen al descubierto la monetización de nuestras identidades con un máximo control sobre las conductas, las ideas y los pensamientos con tecnologías que invaden secretamente de formas invisibles. Aparentemente indefensos, recurrimos a nuestra pulsión vital, un *ethos* sin conciencia en el que no todos confiamos, pero que nos rescata de la enajenación. Volvemos a refugiarnos en nuestra esencia.

Cada identidad digital que creamos, cada tribu a la que nos afiliamos y cada ideario que militamos

constituyen nuestra repuesta consciente a **lo tecnológico** y las estructuras que transitamos en nuestra vida consciente, sin embargo, al cerrar los ojos y entrar en la luz negra, realmente los abrimos y experimentamos, a través de nuestros sentidos más anestesiados, capas nuevas de trascendencia y hábitats que voluntariamente ignoramos en pro de la normalización. Jodorowsky besa la alquimia con *La montaña sagrada* (1973), una metáfora bellísima en un filme sobre el proceso científico que transforma la mierda humana en oro, al ser mezclada con su esencia destilada. También lo hacen la cultura popular y la imaginaria del consumo, con iniciativas como Psychic TV en la cual participaron Jarman, Burroughs y otros artistas de la época.

La combinación de **lo científico y lo oculto** nos presenta la metáfora de la alquimia (transformación del plomo en oro) como la evolución del ser humano en un ser superior conectado al cosmos. Isaac Newton, en su estudio de las fuerzas invisibles, descubre la gravedad por casualidad, al igual que Nicola Tesla navega desde la ciencia de la electricidad a lo oculto y lo más delirante es que esto ocurre al final de sus días. El hombre se percibe como un microcosmos que es y que, a su vez, contiene al universo.

La búsqueda del conocimiento a través de las sustancias hizo que toda la *generación Beat* entendiera que las estructuras sociales son nuestro artefacto y que existen múltiples vías para subvertirlas, una de ellas es la ciencia. Científicos psicotrópicos, como el sueco Emanuel Swedenborg y el alemán Franz Anton Mesmer, sin pasar por alto a Timothy Leary, inventor del LSD, quien abre las puertas a la psicodelia moderna que se conecta con rituales ancestrales de muchas culturas americanas y asiáticas que utilizaron sustancias durante siglos, lo demuestran.

Cada vez que encendemos la luz negra somos capaces de transformar el mundo que habitamos, las estructuras que inventamos para aprisionarnos y evolucionar hacia el cosmos interior que nos define

como humanos. Cada vez que entramos en la luz blanca, despertamos, abrimos los ojos y nuestra vida parece tener un sentido racional, aparentemente estable y convenientemente productivo. Nuestro tránsito entre los múltiples espectros de luz nos aporta vivencias y conocimientos que nos liberan y, a la vez, nos confunden. Jugamos con lo desconocido y tragamos sin digerir imaginarios, imágenes y escenas que esperanzadamente los artistas nos proporcionan.

Referencias

- Eagleton, T. (2000). *The Idea of Culture*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Joseph, P. (2007). *Zeitgeist: The Movie*.
- Juncosa, E. (2018). *La luz negra* (catálogo de la exposición). Barcelona: Ediciones Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.
- Martel, J. F. (2015). *Reclaiming Art in the Age of Artifice*. Berkeley: Evolver Editions.
- Imagen 3. Zush, *El ojo de Dios mirará siempre*. 1967. Fotografía Jorge Zentgraf.

publicados



LA POLÍTICA CULTURAL DE LAS EMOCIONES

Sara Ahmed
 México, D.F.: Universidad Nacional
 Autónoma de México, 2014
 ISBN: 978-607-02-7055-0

Clara Eugenia Unigarro Tarazona

Las emociones son ese elemento que le da forma a la estructura de nuestro vivir y habitar humano, es decir, a aquello que configura nuestra subjetividad al igual que a las formas de coexistencia en común con esos muchos otros, también sintientes, que nos rodean. Sin embargo, a partir de un sistema discursivo de racionalidad moderna que infesta de una forma contagiosa a las ciencias sociales, las emociones han quedado relegadas a un exilio eterno en el terreno de la individualidad pura, lo que, en consecuencia, provoca su olvido en la diversa gama de enunciados que tratan de articular una comprensión de la sociedad. Este es, precisamente, el punto de quiebre en los estudios humanos y sociales desde el que Sara Ahmed¹ tiene la osadía de deconstruir las nociones de las estructuras de la sociedad, la política, el poder y la corporeidad misma de aquellos seres que construyen y habitan estas dimensiones, para así proponer una ruptura en las categorías adentro-afuera que limitan de forma irremediable a las emociones como campo de estudio.

Es así como, a través de una serie de problemáticas sociales bastante significativas en la articulación humana contemporánea como el racismo, la separación forzosa de familias por conflictos entre comunidades y las reacciones al terrorismo, entre otros, logra, más allá de evidenciar los sentimientos que

1 Académica británico-australiana independiente, anteriormente profesora de Estudios Raciales y Culturales en Goldsmiths, University of London, al igual que directora inaugural del Centro para Investigación Feminista de la misma universidad. Su campo de estudio se enfoca en las problemáticas corporales de las nociones de género y raza, apoyada en las teorías *queer* y feministas.

encarnan y representan una afectación del entretejido social, develar la dimensión corpórea y afectiva que atraviesa, de forma tajante, la comunicación e interrelación entre los seres humanos; lo cual, en consecuencia, se convierte en una articulación estructural que, a pesar de darle sentido al constante movimiento político y social, se hace invisible en el curso de la cotidianidad. Aunque, ante esto último, es más que pertinente recordar el contexto histórico que habitamos, en el cual se experimenta la resaca de una modernidad fallida que no deja de imponernos un eje racionalista con una cara oculta de antropocentrismo y falocentrismo² en la que se repudia del todo la existencia femenina, al igual que la animal y, por esto, se busca pasar por alto la dimensión política y cultural de las emociones que usualmente se les asocia, razón por la cual es más imperante que nunca construir el conocimiento desde los saberes feministas y *queer* que plantean una mirada divergente hacia los terrenos olvidados de las ciencias humanas.

Por ello, a través de una composición que teje un profundo análisis e investigación a partir de relatos íntimamente sensibles en diálogo con una argumentación rigurosamente académica, Ahmed propone una mirada a la corporeidad de los lazos de lo común, es decir, de la articulación cultural de la sociedad en la que las emociones juegan un papel fundamental en las estructuras de poder al reconfigurar constantemente la organización de esos mismos cuerpos individuales que le dan forma. Se trata, en consecuencia, de hacer visible de una vez por todas al cuerpo social con sus propias dinámicas afectivas que, al estar en una danza constante con las emociones individuales, se convierte en gestor del espacio y de los cuerpos que lo habitan.

Esto último tiene una importancia vital en el momento de entender las configuraciones de las estructuras de poder, pues estas solo pueden darse, como lo explica la autora, desde el movimiento espacial de las emociones materializadas en los individuos articulados en formas que dependen de sus colisiones corpóreas, lo cual permite construir al otro como un ser afín que comparte los mismos miedos, el mismo llanto y la misma memoria emocional, entre otros tantos, al igual que, de una forma opuesta, reaccionar a él como un ser ajeno, un ente exterior que amenaza la fragilidad de un cuerpo sociocultural femenino que corre el riesgo de ser violado por aquellos agentes que pierden, incluso, toda dimensión humana.

Quizá, por estas razones, resulta imperante para Ahmed apelar a las teorías fundamentales de la comunicación en relación con la sociedad de masas, como las

2 Esta distinción resulta fundamental desde la postura de Ahmed en la que es posible entender la marcada representación social y política moderna del ser humano fundamentada desde el ideal de la figura masculina como único actor racional, lo que da lugar a una heteronormatividad que desconoce lo femenino como campo de conocimiento, al igual que su corporeidad y las cualidades asociadas a ella, como la propia afectividad.

propuestas por Gustave Le Bon y Sigmund Freud³, pues estas ofrecen una visión panorámica de la forma en la que los cuerpos que cohabitan un complejo social se convierten, al interrelacionarse o no los unos con los otros, en la corporeidad misma de una cultura con sus respectivas narrativas y estructuras de poder. Es entonces cuando la génesis compartida de las palabras *contagio* y *contacto* adquiere una relevancia significativa, pues se trata de ese elemento crítico que materializa a las emociones en el complejo social, lo que sucede al entrar en contacto dos o más cuerpos en un proceso de comunicación que, a la vez, terminan contagiados por el impacto del otro. Este último elemento también resulta de suma importancia, pues es el responsable del rastro emocional que se marca ilimitadamente en el cuerpo del otro o de los muchos otros que sufren la colisión, al configurar lo que la autora denomina *impresión*.

De esta forma, a partir de estos elementos básicos de la corporeidad de las articulaciones entre seres humanos, es evidente la dimensión semiótica que atraviesa los procesos afectivos, pues las impresiones actúan como signos que pueden ser contagiados, es decir, apropiados y aprehendidos por ese común que articula la cultura; gracias a esto tienen la enorme capacidad de definir las estructuras de poder en el imaginario social a través de gestos de interactividad tan críticos, pero a la vez tan normalizados, como reaccionar ante el otro cuerpo con palabras de odio y miedo, por ejemplo, al igual que permitirle o negarle la sensibilidad propia del dolor. En consecuencia, es innegable que, además de la inmersión constante dentro de los procesos de comunicación humanos o, en otras palabras, de la interrelación entre individuos bajo un mismo marco de interacción simbólica, se trata de una economía política que gestiona los intereses de unos grupos sociales en relación con los otros a partir de su propia dimensión afectiva. Como ejemplo de ello, Ahmed toma sentimientos como el miedo o el odio para demostrar la forma en la que se dibujan los límites de ese adentro y afuera que configuran las reacciones, tanto inmediatas como simbólicas, de unos cuerpos hacia otros en sus procesos de interacción cotidiana, los cuales, a la vez, obedecen a una suerte de intereses políticos provenientes de las estructuras de poder que saben construirse y consolidarse desde los afectos puros de la corporeidad social. En el caso del miedo, se observa que la organización proxémica

3 Estos dos autores configuran las bases teóricas de la psicología social enfocada en las multitudes y la sociedad de masas. Por una parte, desde la sociología, Gustave Le Bon elaboró, en el libro *Psicología de las masas*, una cartografía sobre la intersubjetividad y la cohesión de las masas, al igual que sobre el impacto que estas tienen en el comportamiento de los individuos, de lo cual Ahmed rescata, principalmente, el efecto del contagio afectivo entre los seres para la configuración de un cuerpo social a partir de sus emociones compartidas. Mientras que, por parte de la psicología, Sigmund Freud profundizó, en *Psicología de las masas y análisis del yo*, sobre el rol del inconsciente en la articulación del individuo a la masa y la incidencia que tiene esta sobre su comportamiento, punto desde el que es posible partir para entender cómo la corporeidad afectiva del entramado social tiene una relación directa con la configuración del cuerpo individual, al igual que con su subjetividad.

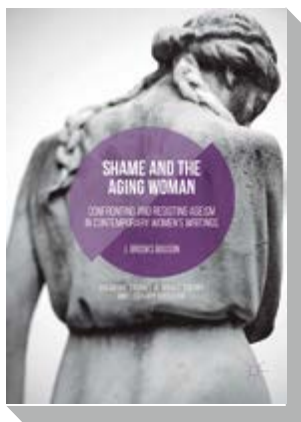
del entretejido humano está absolutamente mediada por la inminente amenaza de un contacto violento indeseado en el cuerpo simbólico social, con lo cual los espacios se definen por la circulación demarcada en pro de la evasión de la otredad indeseable que amenaza la corporeidad política y cultural propia. Mientras que, en el segundo caso, el odio resulta inherente al amor, al estar los dos ligados a los procesos de reafirmación de la articulación simbólica de las identidades socioculturales.

Esto último tiene su raíz en el cuerpo femenino que representa a los complejos sociales, como sucede con la patria o la raza, pues este mantiene una dualidad entre la madre protectora y la niña que provoca deseos lujuriosos, por lo que los individuos se encuentran unidos por un poderoso sentimiento de amor compartido que se acumula en una suerte de capital afectivo que reafirma la identidad colectiva. En consecuencia, cualquier manifestación de contacto externo puede ser concebida como una amenaza potencial de otro cuerpo hacia aquel que representa la feminidad amada, convirtiéndose en sinónimo de un peligro inminente de violación a este último, lo que provoca la acumulación excesiva del capital afectivo, es decir, la concentración común en torno al amor por ese ser-cuerpo deseado que lleva a expulsar a cualquier organismo que intente profanarlo. Por supuesto, resulta más que pertinente resaltar que dicha corporeidad se articula también en la dimensión simbólica, razón por la cual se arrasa con todo signo de diferencia amenazadora al cuerpo virgen del entretejido de un común humano con su complejidad política y cultural.

Sin embargo, la acumulación del mencionado capital afectivo dentro de los circuitos económicos y políticos de las emociones no sería posible sin lo que Ahmed denomina la *pegajosidad*, la cual se ilustra a la perfección con la repugnancia, pues el asco, como el dolor, solo tienen sentido cuando pueden ser expresados frente a otros cuerpos afines, es decir, cuando se convierten en signos que pueden ser enseñados o compartidos para replicarse. Aunque, por supuesto, esto también demuestra la dimensión intensamente política de las emociones, ya que, sentir y manifestar dolor en búsqueda del testimonio de otros, que puedan apropiarse de esa emoción dentro de sus propias narrativas, representa un poder político sin igual en el que la posesión del derecho por experimentar este tipo de afectividades y de, por supuesto, compartirlas en un común, le pertenece a las agrupaciones sociales y simbólicas dominantes, pues, como se observa en el caso *queer*, las formas de duelo pueden excluir a aquellos sujetos que significan una amenaza para las formas hegemónicas de ese cuerpo social que configura las narrativas de nuestra contemporaneidad, al igual que, al ser incluido dentro de las propias prácticas dominantes del dolor, termina por diluirse dentro de las estructuras de poder que lo *queer* mismo reta con su sentir propio, por lo que, de una forma u otra, se niega toda su dimensión afectiva, ya que representa la otredad amenazadora ante la debilidad de ese cuerpo simbólico amado que tiene su máxima representación en los discursos de poder que lo protegen.

Por otra parte, la vergüenza funciona como un afecto que evidencia a la perfección la forma en la que la economía política y cultural de las emociones puede manifestarse en dimensiones globales dentro del marco imperialista y nacionalista, pues representa una reacción a ese mismo movimiento de otredad amenazadora observado en el miedo y en el odio, pero desde el propio cuerpo; así, se convierte en la punzada profanadora de la feminidad amada dentro de sí mismo o, en otras palabras, en una paradoja afectiva que requiere con urgencia ser solucionada en la reafirmación de los valores simbólicos que configuran la corporeidad del común en cuestión. Así pues, el sentimiento de vergüenza nacionalista no va más allá de ser una forma de expiación de culpas bajo unos discursos identitarios que reafirman a ese común social dentro del sistema mundo.

Finalmente, solo restaría preguntarse cómo, a través de las mismas emociones, es posible tomar un camino alternativo que sirva para la reconfiguración social en lugar de reafirmar los regímenes de poder político. Ahmed responde a esta inquietud desde los saberes *queer* y feministas en los que, por un lado, resulta imprescindible reafirmar la capacidad propia —desde aquellos comunes alternativos— de expresar las emociones sin ceder a las ataduras de las estructuras sociales, mientras que, por otra parte, es más que necesario retomar el asombro como un afecto que permite abrirse y abrir, a la vez, en el terreno de lo común la puerta al cambio, lo cual funciona como una manera brillante de finalizar una cartografía por esa dimensión emocional que le da forma a las articulaciones humanas, ya que nos recuerda la propia capacidad política de la misma para destruir los cimientos de la hegemonía dominante y así lograr construir nuevas alternativas y otredades.



SHAME AND THE AGING WOMAN: CONFRONTING AND RESISTING AGEISM IN CONTEMPORARY WOMEN'S WRITINGS

J. Brooks Bouson

New York: Palgrave Macmillan, 2016

ISBN:978-3-319-31710-6

Elizabeth Lozano

El libro *Shame and the Aging Woman: Confronting and Resisting Ageism in Contemporary Women's Writings*, de la profesora de Literatura J. Brooks Bouson, explora la experiencia de la mujer que envejece como un fenómeno social y cultural en el contexto anglosajón contemporáneo. Bouson estudia específicamente el tema de la vejez en la producción literaria de escritoras norteamericanas y británicas que lo han abordado a partir de los años setenta y se apoya teóricamente en la crítica feminista, los estudios de la edad (*age studies*) y los estudios de la vergüenza (*shame studies*). Algunas de las escritoras estudiadas son Doris Lessing, A.S. Byatt, Eva Figers, Doris Grumbach, Penelope Lively, Christina Midlebrook, Nancy Mairs y May Sarton, entre otras.

Clave para la lectura del libro son los conceptos de la *vergüenza* y del *sexageism*, o la intersección del machismo y el etarismo presentes en las culturas occidentales contemporáneas. La mujer que envejece ha vivido una realidad patriarcal toda su vida y va lentamente entrando a la categoría más indeseable de todas, la de vieja. Poco a poco sus posibles privilegios, parte del bello sexo o lo frágil, van desapareciendo, mientras que sus marginaciones son multiplicadas.

Para quien no esté familiarizado con la vergüenza y la vejez, como campos de investigación, *Shame and the Aging Woman* puede leerse como un estado del arte tan extenso como el texto mismo; muchas veces sorprendente, casi siempre iluminador y no pocas alarmante. La profesora Bouson sugiere que los estudios

de la vergüenza y de la vejez sufren la misma negligencia y desprecio a las que son socialmente sometidas las mujeres que ya no son jóvenes. La vergüenza es un fenómeno psicoanalítico y psicológico colectivamente silenciado y poco entendido porque estudiar la vergüenza es reconocerla, y eso mismo acarrea estigma social. Por ello, cada vez que una mujer publica un libro sobre la vejez se la tilda de valiente y pionera, a pesar de sus copiosas predecesoras.

La vergüenza comienza a ser estudiada en la década de los setenta y se la entiende como la *emoción maestra* de las relaciones interpersonales e intrapsíquicas; siempre latente y agazapada en las interacciones sociales, de acuerdo con Thomas Scheff. Se trata de una “experiencia intensamente dolorosa”, que resulta de haber sido “expuesto” o descubierto en aspectos del ser que son íntimos y vulnerables (p. 6). Como resultado, la persona que es avergonzada se siente defectuosa, inferior e insignificante.

Coincidentalmente, el primer análisis feminista de la vejez fue también publicado en 1970 (*La vieillesse* de Simone de Beauvoir). En ese libro de Beauvoir ya se relacionaba envejecer con la vergüenza y ambos con el género. La mujer es entendida como el otro del ser humano *estándar* y envejecer es socialmente vivido como un proceso de enajenación de uno mismo. De esta manera, la mujer que cruza el umbral de los 50 años sufre un proceso doble de otredad y enajenación, o un “shock emocional” de autodesconocimiento, como lo llama la psicóloga Sarah Pearlman.

Ni la vejez ni la vergüenza son asuntos nuevos, pero nuestra complicidad social los mantiene invisibles bajo una bruma de inconsciencia. El hecho de que un porcentaje más alto de la población llegue ahora a la vejez y continúe envejeciendo por más tiempo parece no haber disminuido, sino agravado el estigma social. Nuestra obsesión colectiva por mantener la juventud complica la situación. Por ejemplo, el movimiento del “envejecer bien”, dice Bouson, ha legitimado la idea de que envejecer es un proceso controlable o incluso evitable. Envejecer mal se convierte en una culpa personal, un cuadro patológico, con síntomas como la presión alta o el sobrepeso, evitable con la adecuada disciplina. No saber envejecer, por lo tanto, es una falta digna del escarnio colectivo.

Por otra parte, quien se identifique a sí misma como una mujer que envejece (lo cual técnicamente abarca a todas las lectoras), puede leer el libro de Bouson no como una aventura teórica interesante, sino como la crónica de un descenso infernal garantizado. El libro ofrece detalladas, descarnadas y *ofensivas* descripciones del cuerpo que se desmorona y del sufrimiento que esto acarrea. Una mujer que sufre de osteoporosis, por ejemplo, se rompe la columna vertebral en dos partes una noche, mientras duerme. *Shame and the Aging Woman* es un libro de terror, más estremecedor que el mejor trabajo de Lovecraft y más incómodo que los calores súbitos a media noche. La lectora seguramente encontrará que

ella, como el protagonista de Lovecraft en *The Outsider*, se ha tropezado no con una ventana que se abre a una realidad ajena, sino con un espejo que refleja un rostro desfigurado e irreconocible. Es el propio rostro, robado de atractivo, dulzura y familiaridad; un tipo de rostro que —horror de los horrores— ella aprendió a despreciar desde que era muy joven.

El terror mayor reside en que las historias en *Shame* no son fantásticas, como las de Lovecraft, sino etnográficas, incluyendo el trabajo de ficción que describe una realidad íntima para quien escribe. Una y otra vez, el libro nos narra la experiencia de la anciana que no se reconoce en el espejo. Su rostro es una *máscara* repugnante que oculta su persona auténtica: una que se mueve, habla y luce como lo hizo cuando tenía 35 años. La analogía de la máscara se repite incansablemente, citada en múltiples trabajos literarios y académicos. La coherencia de la experiencia a través de tantos testimonios es descorazonadora. Las mujeres mayores viven su cuerpo como un impostor foráneo, una materialidad grotesca que poco a poco infiltra el ser auténtico y trae consigo dolor físico, mental, psicológico y moral.

El cuerpo doblado y arrugado es una especie de burla cósmica ante la cual la mujer puede hacer muy poco más allá de la negación bajo el maquillaje, las tinturas o la cirugía plástica, y la penosa y eventual resignación. Infortunadamente, la mujer parece haber forjado su propio destino en tanto que su cuerpo, su propio ser encarnado, se niega a obedecer o a actuar como es debido. Y aquí entra la vergüenza, la emoción social maestra, protagonista central de este libro. La vergüenza de haberse convertido en algo que ella misma despreció, la vergüenza de no poderse comportar como un adulto normal y en control total de esfínteres, dedos, labios, piernas, voz y memoria; la vergüenza de haber caducado como *mujer completa* alrededor de la menopausia. Una vergüenza reforzada por anuncios comerciales, repetida por hijos, vecinos, amigos y desconocidos y forjada silenciosamente por cada institución con la que ella se cruzó en su vida. La anciana es drenada de historia o relevancia y convertida en un ser silencioso, pero incómodo que tiene poco que decir y mucho menos que enseñar. Mucho antes de morir ha sido aniquilada.

La vergüenza, dice Bousoon, se encarna. Es y se vive a través del cuerpo, es lo contrario del orgullo y del respeto y ocurre simultáneamente en relación con el otro y consigo misma. Los ojos son su medio de comunicación privilegiado, agrega Leon Wurmser. Los ojos del otro que miran con desprecio y asco, y los ojos humillados que evitan esa mirada perdiéndose ansiosamente entre los detalles del suelo. Esa mirada repugnada del otro se vuelca hacia adentro y ahora el rostro humillado evita el espejo, avergonzado por la realidad que refleja.

Aun cuando casi todas las voces protagonistas en este libro terminan viviendo la vejez así, como un proceso vergonzante, hay quienes encuentran formas de

resistir en y a través de la vergüenza. A esta táctica Bouson la llama “*putting shame to work politically*”: hacer que la vergüenza trabaje políticamente. Se trata de usar la vergüenza, más que sufrirla, para destapar el etarismo machista que la genera. Dado que uno de los efectos de la vergüenza es el *de-storying*: el despojo de la propia historia, una forma fundamental de resistir la aniquilación es el *re-storying*: re-narrar el pasado y re-instaurar el presente.

La narrativa es propuesta en el último capítulo del libro como la posibilidad expresiva más poderosa para recuperar agencia y subjetividad. A través de recontar el pasado y remirar el presente surge una manera alternativa de vivir y ver la propia vejez. De esta manera, la protagonista, que pone a *trabajar la vergüenza*, sustituye la analogía dominante de la vejez como caída y la reemplaza por la idea de viaje, exploración o metamorfosis. El libro mismo podría leerse de esta manera: como un relato de terror que ofrece una vindicación final, pues la víctima ha dejado de correr y enfrenta la monstruosidad en la oscuridad aun cuando esta lleve su rostro.

Este es sin duda alguna el libro teórico más incómodo que recuerde haber leído, y lo es por dos razones. En primer lugar, el texto habla de una realidad que se silencia colectivamente a la cual me acerco un poco más cada día, implacablemente. Envejecer en el siglo XXI, en la calidad de ser humano con vagina, no es cosa para egos frágiles. Es demoledor. Y en esto reside el valor de leer este minucioso análisis literario feminista. En el acto de leer y de leerme en el libro he puesto mi vergüenza a trabajar políticamente. Por otra parte, el libro mismo está escrito de una manera curiosamente clínica y árida drenada de placer o goce estético. Su escritura podría usar las tácticas de resistencia descritas en sus páginas, pues, si la narrativa es el arma más vital de resistencia ante la caída, cabe preguntarse por el estilo formal (por no decir patriarcal) usado para contar esta historia urgente. ¿Es realmente un requisito fundamental de un libro académico ser frío y distante? Yo me atrevería a decir que no, que es posible contar una historia académicamente rigurosa de una manera tanto lúcida como lúdica. Notables figuras de la crítica feminista, como bell hooks y Gloria Anzaldúa, nos han mostrado esto claramente.

Más que ver estos límites como un defecto del libro, prefiero entenderlos como una oportunidad. Este libro debería invitarnos a explorar usando varios estilos narrativos, las historias de aquellas mujeres no estudiadas en este volumen: las negras, indígenas y campesinas; las latinas, europeas, africanas o asiáticas, cuyas historias no corresponden al corpus anglosajón considerado en este libro. ¿De qué manera es vivida la vejez entre poblaciones rurales, tribales o nómadas? ¿Qué historias se cuentan aquellas que pertenecen a las comunidades LGBTI en Japón, Colombia o Rusia? Esto es un reto que vale la pena abrazar por sus méritos políticos, su relevancia global y su potencial poético.

Referencias

- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute.
- Beauvoir, S. de (1970). *La vieillesse*. Paris: Éditions Gallimard.
- Bouson, J. B. (2016). *Shame and the Aging Woman: Confronting and Resisting Ageism in Contemporary Women's Writings*. Ginebra: Palgrave Macmillan.
- Hooks, Bell. (1981). *Ain't I a Woman? Black Women and Feminism*. Boston, MA: South End Press.
- Hooks, Bell. (2003). The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. En *The Feminism and Visual Culture Reader* (ed. A. Jones). New York: Routledge.
- Lovecraft, H. P. (1984). The Outsider. En *The Dunwich Horror and Others* (Arkham House, S. T. Joshied.). Publicado por primera vez en *Weird Tales*, 1926.
- Pearlman, S. (1993). Late Mid-Life Astonishment: Disruptions to Identity and Self-Esteem. En *Faces of Women and Aging* (N. Davis, E. Cole, and E. Rothblum, eds.). New York: Haworth Press.
- Scheff, T. (2003). Shame in Self and Society. *Symbolic Interaction*, 26(2): 239–262.
- Wurmser, L. (1994). Shame: The Veiled Companion of Narcissism. En *The Many Faces of Shame* (D. Nathanson, ed.). New York: W.W. Norton.



LA DIMENSIÓN SENSORIAL DE LA CULTURA. DIEZ CONTRIBUCIONES AL ESTUDIO DE LOS SENTIDOS EN MÉXICO

Ana Lidia M. Domínguez y Antonio Ziriñ,
coordinadores

México: Ediciones del Lirio, 2017

ISBN: 978-607-28-0901-7

Manuel Zúñiga

Dentro de los estudios sensoriales, entendidos como aquellos que reintegran los datos del mundo sensorio a los procesos de producción de saberes en las ciencias sociales y las humanidades, *La dimensión sensorial de la cultura. Diez contribuciones al estudio de los sentidos en México* presenta en esta edición, como resultado de la investigación de diversos académicos, diez experiencias reunidas en capítulos anclados en su mayoría en la nación mexicana y agrupados en cuatro ejes temáticos. Estos ejes son: historias sensoriales (capítulos 1, 2 y 3), que giran en torno al grito como primera tecnología de comunicación y al olfato, o a ciertos tipos de olores como atributos de pobreza, de tejido social y de proyectos de ciudad; sensorialidades indígenas (capítulos 4, 5 y 6), que incluyen trabajos sobre el léxico olfativo, los olores y la función del sonido en tres comunidades mexicanas; lenguajes artísticos (capítulos 7 y 8), que presentan hallazgos sobre la descorporalización de la música y el cine etnográfico, y estéticas cotidianas (capítulos 9 y 10), eje que aborda el gusto culinario sometido a los procesos de tecnificación, y la semántica y la percepción de diversas situaciones en los cuerpos de amantes universitarios.

Entrar a valorar las sensaciones como un modo válido de conocer el mundo es un ejercicio que implica desentrañar el peso que sonidos, olores, sabores, colores y temperaturas experimentadas adquieren en la experiencia de las

personas, esto mediante testimonios, experimentos y/o documentos, para lo cual el libro establece la debida distinción entre sensación y percepción, esta última como la facultad intelectual que toma las sensaciones como materia prima y las traduce en categorías racionales, a partir del cual se forja nuestro primer marco de interpretación de la realidad por mediación de los sentidos (Domínguez y Ziri6n, 2017).

En tal sentido, en el primer capítulo, “A un grito de distancia. Comunidades acústicas y culturas aurales en torno al uso de la voz alta”, la antrop6loga mexicana Ana Lidia M. Domínguez Ruíz propone el uso de una voz potente como posibilidad de comunicaci6n y no como un asunto de *gritones*. Para llegar a esta propuesta, mape6 la t6cnica de la voz que expulsa aire con fuerza en expresiones culturales de distintas comunidades del mundo identificando en ellas la comunidad acústica, las relaciones sociales mediadas por el sonido y las maneras definidas de escucha. Por ejemplo, el yodel, utilizado por los habitantes de las montañas y originario de las tierras del jo del continente europeo, sirve para comunicarse a distancia de modo similar a lo que ocurre con los *cantos de vaquería* en Colombia y Panamá, presentes en las labores de pastoreo.

De estimar la percepci6n auditiva, el capítulo “Paisajes sensoriales, memorias culturales y la pobreza como emblema: el caso de las carpas de barrio en la Ciudad de México (1900–1930)” pasa a valorar el sentido del olfato. Aquí la científica social Natalia Bieletto logra identificar y relacionar marcadores sensoriales en torno al hedor de los urinarios con la convivencia en las carpas: grietas de la urbanizaci6n, refugio para la desinhibici6n y lugar para espectáculos callejeros y sedimentos afectivos, como formas de *romantizar* los tipos de sociabilidad, falta de servicios sanitarios y presencia de olores penetrantes como categorías en la conceptualizaci6n de la *plebe* como clase social pobre y marginal, y como factor de identidad que reestructura el orden social; una operaci6n similar ocurre hoy en día en los mercados populares signados de pobreza y, a su vez, celebrados como crisoles culturales.

En el capítulo “De olores y hedores en la historia de Monterrey” est6 presente la dimensi6n moral del mal olor como categoría de an6lisis que atraviesa y explica algunas medidas en torno al desarrollo, desde mediados del siglo XIX al XX, de la hoy industriosa ciudad de Monterrey. Al consultar documentos municipales, el antrop6logo Enrique Tovar Esquivel establece que el mal olor, emanado de los cuerpos de indígenas y europeos, el hedor de cadáveres pudriéndose en el suelo de la catedral utilizado como lugar de enterramiento y las prácticas en el sacrificio del ganado vacuno, se entendía como la causa de epidemias como la viruela o el cólera asociadas a fuerzas del mal, el cual se movía en el aire y que había que evitar respirar. Así, por ejemplo, y bajo esta creencia, los muertos terminaron enterrándose fuera de la ciudad y contra el viento.

De este modo, y de acuerdo con los autores,

Pensar el mundo social por medio de los sentidos nos conduce, así, a reflexionar sobre la dimensión estética de las relaciones sociales: un terreno donde el conocimiento se construye por la experiencia, donde cada uno de los sentidos procesa información proveniente de mundos sensibles diversos, donde estos son códigos y vías primordiales de comunicación, donde los valores colectivos se revelan mediante gustos y placeres culturalmente determinados, donde las diferencias y las afinidades se construyen desde la percepción, donde el contacto sensible es causa de efectos y hostilidades (p. 12).

Para Carolyn O'Meara, lingüista, y Asifa Majid, psicóloga, autoras del capítulo "El léxico olfativo en la lengua seri", en español, un hedor es un hedor, sin embargo, para la comunidad indígena seri, asentada en El Desemboque, desierto de Sonora, México, la distinción se complejiza ya que, de acuerdo con la edad, esta comunidad recurre a palabras tradicionales que nombran plantas, animales o fenómenos naturales del desierto para describir matices de olores y, en el caso de los más jóvenes, toman algunas palabras prestadas del español. Por ejemplo, los adultos, para decir cómo es el olor de una rosa, se remiten a la salvia, planta aromática asociada con la buena suerte.

Otro caso de léxico olfativo lo desarrolla el lingüista Héctor Manuel Enríquez Andrade en el capítulo "Los olores entre los totonacos de Papantla", para quienes la percepción sensorial es "un acto no solo físico sino también cultural, y por lo tanto simbólico" (p. 120). Para el investigador, la dimensión hedónica de los hablantes totonacos en los estados de Puebla y Veracruz se agrupa en cuatro dimensiones que trazan el paso de lo no agradable a lo agradable, así como por niveles de uso de los términos de acuerdo a si el alimento está crudo, es comestible o está pasado. En términos culturales y simbólicos, por ejemplo, el mal olor, o los malos aires, se entienden como la forma que toman los espíritus de aquellos que mueren violentamente, quienes acechan y se pegan a seres y lugares enfermándolos y se curan solo cuando se exponen a olores fragantes que son medicinales. Así la comunicación de los vivos con los espíritus, con los dioses y viceversa se establece a través del viento y de los aromas.

En un intento por cruzar fuentes gráficas y escritas para evidenciar el sonido que lo representado pudo haber emitido, la licenciada en Etnohistoria, Sandra Amelia Cruz Rivera, bajo el principio de la sinestesia cultural, acción que implica la posibilidad de relacionar una forma de expresión con otra, estudia elementos gráficos, o, en sus palabras, *los sonidos pintados*. En el capítulo "La representación y función dinámica del sonido en los mitos mesoamericanos", Cruz Rivera expone el estudio que realizó de dieciséis códigos indígenas que sobrevivieron a la Conquista española; en los murales de Tepantitla identificó,

por ejemplo, con precisión cómo el lugar donde esté ubicada la voluta, forma con elementos fonéticos que sale de la boca de los personajes, de acuerdo con el personaje, indicaba si este estaba cantando (volutas que culminaban con una flor), o si se trataba de un discurso sagrado (volutas representadas a la derecha o a la izquierda).

En “La descorporalización de la música y el oído temperado”, el realizador audiovisual Samuel Larson Guerra plantea a la afinación como la precisión en la interpretación que da la música escrita en partituras que ordenan el sonido y que genera un oído atemperado y domesticado, lo que implica la separación del cuerpo del intérprete y del escucha de la experiencia musical, preocupación del investigador en la que incluye la posibilidad de recorporalizar la experiencia musical —o música corpórea— con la posibilidad de exigirle afinación a este tipo de música en términos temperados.

Si para Antonio Ziri3n P3rez, fot3grafo y documentalista independiente, y la antrop3loga Valeria Cuevas Z3niga, la misi3n de la etnograf3a es transmitir la experiencia de estar ah3 frente a la alteridad y dar testimonio del encuentro intercultural entre personas, el cap3tulo “El giro sensorial en el cine etnogr3fico: exploraciones antropol3gicas m3s all3 de lo visual” es un ejercicio donde explica en qu3 consiste ese *salto mortal* del cine sensorial cuando, sin personajes ni narrativas, forma distinta de la producci3n audiovisual convencional, busca que la intersensorialidad devenga en imagen-actor porque lo sensorial, estando detr3s y en frente a una c3mara, excede a la representaci3n.

El antrop3logo Stefan Igor Ayora D3az, en plantea en el cap3tulo “Gustos y tecnolog3as: est3tica culinaria y subjetivaci3n en M3rida, Yucat3n, plantea a qu3 sabe hoy la comida yucateca como experiencia sensual-sensoria compleja. Para ello indag3 sobre los ingredientes usados, los espacios de preparaci3n, los tiempos y las personas naturales de Yucat3n que los preparan. En sus conclusiones plantea dos escenarios marcados por el sabor y tiempo: r3pidos e intensos en sabor cuando se recurre a ingredientes procesados, y lentos y bajos en sabor, cuando se cocinan platos de forma tradicional; ambos coexisten como ensambles culinarios y gastron3micos acordes a los cambios de la poblaci3n regional.

En el 3ltimo cap3tulo del libro, “El cuerpo de los amantes. El amor como experiencia sensible en j3venes universitarios”, las profesoras investigadoras de sociolog3a Olga Sabido Ramos y Adriana Garc3a Andrade, bajo la percepci3n que surge en la proximidad sensible de los cuerpos que se aman, en tiempos y espacios determinados, buscaron conocer cu3les son los significados que se construyen y deconstruyen. Para esto, le presentaron a ciento cinco estudiantes de la carrera de Sociolog3a de la Universidad Aut3noma Metropolitana dos im3genes de cohabitaci3n en parejas: un primer viaje y la convivencia en el ba3o. Para la mayor3a, el viaje gener3 mayores preocupaciones en torno a los gastos, la

menstruación para las mujeres, el mal aliento para los hombres y las excreciones corporales para ambos. Resulta curioso que, de acuerdo con los encuestados, tales preocupaciones no están asociadas al amor siendo que son parte de la cotidianidad de una pareja.

Así las cosas, *La dimensión sensorial de la cultura. Diez contribuciones al estudio de los sentidos en México* propone que la relación entre sentir y percibir parte del reconocimiento y la valoración de la sensación como punto de inicio que hace el tránsito a la percepción con el propósito de incluir la corporalidad de los sujetos en la explicación de los fenómenos sociales en una mirada integral y compleja que explicita que pensar debe poder incluir las sensaciones de lo pensado.

A:dentro + A:fuera + publicados

Si usted desea presentar una propuesta para que exposiciones, seminarios, eventos y novedades bibliográficas sean reseñados críticamente en *ERRATA#*, puede ponerse en contacto con nosotros al correo: gerenciaartesplasticas@idartes.gov.co



paute en **ERRATA#**