

El otro en desafío

Artes Visuales y Nuevos Medios
desde el Caribe



**Memorias - El otro en Desafío,
Encuentro de Creadores y
Pensadores en Artes Visuales y
Nuevos Medios desde la Periferia**



RECTORA

ANA SOFÍA MESA DE CUERVO

**VICERRECTORA DE INVESTIGACIONES, EXTENSIÓN Y PROYECCIÓN
SOCIAL**

RAFAELA VOS OBESO

DECANO FACULTAD DE BELLAS ARTES

GUILLERMO CARBÓ RONDEROS

CORRECCIÓN DE ESTILO

JULIO MALDONADO ARCÓN

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

GIOVANNI POLIFRONI LOBO

IMPRESO Y HECHO EN COLOMBIA

BARRANQUILLA, 2012

ISBN: 978-958-8742-49-6

El otro en desafío

Artes visuales y nuevos medios desde el Caribe

Danny González Cueto, editor

Sección II

De lo privado en lo público

Horacio: Muchos hombres están en un hombre **ROLF ABDERHALDEN**

Cuando una cosa es una cosa y otra cosa. El performance de María Teresa Hincapie como imagen-tiempo **MÓNICA GONTOVNIK**

Nuevas tecnologías: un punto de reflexión artístico y filosófico **SARELYS AVENDAÑO** y **MAYRA DÍAZ**

Del estanque al Metro. Un recorrido desde el haikú al arte en 140 caracteres **DIANA CASALINS**

Teatro simbólico-imaginativo: hacia la búsqueda de la sintaxis del discurso teatral en la postmodernidad **TANIA MAZA**

Sección III

Arte y parte

Valor es dar cuando es necesario. Experimentos artísticos de intercambio y donación **FEDERICO GUZMÁN**

Tecnología, arte y otredad. Experiencias de la Organización E-Fagia **ARLAN LONDOÑO** y **JULIETA MARIA**

Otredad, negatividad y potencial crítico de la obra de arte según T.W. Adorno y Doris Salcedo **RODOLFO WENGER**

... De los paisajes sin huella, el agua **OSCAR LEONE**

ÍNDICE

Presentación

La alteridad en desafío **RAFAELA VOS OBESO**

Pensando en El Otro en Desafío **DANNY GONZÁLEZ**

Por una contemporaneidad incluyente **FERNANDO GARCÍA**

Introducción

Las prácticas del Otro **JUAN CARLOS DÁVILA**

El Otro y La Otra: aseveraciones desde la Otredad **ALEXA CUESTA**

Sección I

El Otro vigilado

Insubordinación y desobediencia en las fronteras del canon. (Voces queer en el arte cubano) **ANDRÉS ISAAC SANTANA**

Acción erótica libertaria **NADIA GRANADOS**

De extensiones y silicona: la estética del pitillo **DAYANA DE LA ROSA**

El Otro en el Caribe: imágenes marginales **DANNY GONZÁLEZ**

Presentación

La alteridad en desafío

En los años 70 del siglo XX, tres movimientos rompieron la rutina de la cotidianidad de décadas de conservadurismo social. Fueron reemplazadas por corrientes ideológicas, filosóficas, sociológicas e históricas de tipo progresista que permitieron ver el mundo desde otra perspectiva. Inauguraron debates que fortalecieron el humanismo como fuente de convivencia y de respeto por el ser humano.

Es así como el Feminismo, la Teología de la Liberación, y el Movimiento Ecológico irrumpieron como movimientos alternativos. Desde diferentes escenarios han luchado para cambiar prácticas y concepciones sociales que han marcado estilos de vida y formas de convivencia que discriminan y violan los derechos humanos.

La Teología de la Liberación estremeció los cimientos de la Iglesia Católica y de las demás religiones existentes, y se comprometió con el cambio y con la necesidad de que las instituciones religiosas se responsabilizaran con los tiempos, las necesidades de los más pobres y del uso de ese liderazgo como medio de transformación social.

El Movimiento Ecológico, al ocuparse de la protección del medio ambiente, asume su defensa y la concienciación de su sostenibilidad para el bien de la humanidad.

El Feminismo, considerado el movimiento transgresor que hizo la ‘revolución pacífica’ más importante del siglo XX, ha contribuido a transformar mentalidades, revolucionar hábitos y costumbres enraizadas en la cultura en relación a los roles femeninos y masculinos.

Todos estos movimientos tienen hilos conductores muy fuertes, que reivindican la justicia y el respeto por los derechos humanos. De ahí que hayan soportado el corpus filosófico de los derechos de la tercera generación.

Desde esta perspectiva, existen dos principios básicos en estos últimos, como son los derechos a la autodeterminación y el de una vida digna.

Ser diferente significa tomar nuestras propias decisiones, y ello ha conllevado a que nos hayamos comprometido a reivindicar las diferencias. El ser diferentes no se aplica sólo desde la perspectiva del sexo biológico: ser diferentes implica respetar también la diversidad sexual, en el pensar, en el actuar, en tener opciones de vida desde las búsquedas personales.

Todos los enfoques anteriores han permitido rupturas discursivas para mirar a la sociedad y las culturas desde la complejidad. Con esto, el discurso de la alteridad se fortalece y, desde la deconstrucción lingüística percibimos no sólo al “otro” sino también a la “otra” como categorías inclusivas que logran la percepción de miradas múltiples, de identidades que permiten comprender la producción social de las alteridades.

La alteridad como dimensión de análisis proviene del latín, y significa “como nos poseionamos ante los otros desde el yo”. Entonces, los “otros” y las “otras” se pueden identificar desde la diferencia (etnia, género, clase, diversidad sexual entre otros) y también desde la desigualdad cultural (exclusión, marginación, estigmatización).

De esta manera, el discurso trae a la superficie la construcción del derecho a la diferencia. Ello implica luchar contra la exclusión social para establecer rupturas de imaginarios sociales que existen en las culturas sobre lo femenino y lo masculino, del “otro” y la “otra”, ya no como marginales, sino como realidades múltiples en desafío.

Rafaela Vos Obeso¹

Vicerrectora de Investigaciones de la Universidad del Atlántico

¹ Investigadora y coordinadora del Grupo de Investigación “Mujer, Género y Cultura” de la Universidad del Atlántico y Profesora Emérita de la misma institución. Candidata al Premio Nobel de la Paz “Mil Mujeres y 1 Nobel de Paz” (2005).

Pensando en el Otro en desafío

El proyecto *El Otro en Desafío* formulado como evento inter y transdisciplinar fue un encuentro de creadores y pensadores en artes visuales y nuevos medios con la finalidad de plantear un debate amplio sobre el Otro en el Caribe colombiano, a partir de la exposición y circulación de experiencias con respecto a la realidad de diferentes tópicos contemporáneos como: Género(s), LGBTI, Etnias (Afrodescendientes, Indígenas, ROM), Diferencias Sur-Norte, Movimientos sociales, Ecologismo/pacifismo.

El Otro en Desafío nació así de la necesidad de la situación actual de la región, en la cual casi todos estos tópicos requieren de discusiones y puntos de vista que pongan de relieve la invisibilización y el retroceso sociopolíticos, a que se han visto sometidos, y a la forma en como, desde el campo de las artes visuales se han puesto como representación y reflexión críticas.

El Grupo de Investigación Feliza Burstyn: Redes, Arte, Cultura adscrito a la Facultad de Bellas Artes y reconocido por COLCIENCIAS, fue el encargado de gestionar y realizar el evento. Esto significó poner en marcha una estrategia para que los semilleros de investigación participaran en la organización del mismo. Para ello fueron convocados estudiantes de los Programas de Artes

Plásticas y de Arte Dramático. El G. I. Feliza Bursztyn (FELIZA) es un espacio académico con fines investigativos, para el estudio y análisis de las prácticas artísticas contemporáneas en los campos de los nuevos medios, la fotografía, el videoarte y el campo expandido e interdisciplinar del arte. FELIZA realiza un trabajo interdisciplinario que explora las problemáticas tratadas a partir de nuevas formas de interacción colectiva, para contribuir a la creación y difusión de conocimiento desde una perspectiva de investigación académica.

El evento se llevó a cabo del 21 a 23 de noviembre de 2012 en la ciudad de Barranquilla con el respaldo y patrocinio de COLCIENCIAS, la Vicerrectoría de Investigaciones y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico, la AECID - Consejería Cultural de España en Colombia y la colaboración de la Oficina de la Consejería para el Bicentenario de Barranquilla.

Para lograr los objetivos propuestos en tan corto tiempo de realización del evento, entre la publicación del listado de elegibles de la convocatoria 550 de COLCIENCIAS, agosto de 2012 y la fecha de realización propuesta inicialmente del mismo en octubre 2012, se decidió correr la fecha para gestionar de una manera más eficaz los recursos tanto económicos como humanos, así que el evento se realizó finalmente en noviembre de 2012.

Los logros conseguidos por el evento El Otro en Desafío no pueden medirse de manera inmediata, porque apenas se vislumbra su potencialidad en medio de una sociedad compleja, con una serie de dificultades, a las cuales la academia

debe responder como parte fundamental de su misión.

Danny González
Editor
Coordinador General de El Otro en Desafío

Por una contemporaneidad incluyente

Durante el pasado mes de noviembre, los barranquilleros tuvimos la oportunidad de vincularnos a un evento que estaba en mora en el ámbito cultural de la ciudad, dada su relevancia no solo por la importancia de sus participantes invitados, sino también por el pertinente tema abordado. Por ello es menester destacarlo y difundirlo para preservar y desarrollar el sentido de tolerancia y respeto entre los habitantes de nuestras comunidades físicas y virtuales.

Contemplar y reflexionar sobre la marginalidad del individuo contemporáneo en una sociedad cada vez más excluyente desde cualquier ámbito cotidiano como lo puede ser el político, el religioso, el económico, o el sexual, nos brinda la oportunidad de aplicar herramientas de convivencia para que sean asimiladas y empleadas por las nuevas generaciones.

Artistas y teóricos expusieron sus propuestas mediante diferentes técnicas (reflexiones teóricas y/o prácticas) que fueron compartidas y debatidas entre los presentes en las tres sesiones de los días 21, 22 y 23 de Noviembre. En términos generales, demostraron a los organizadores del encuentro, a la Universidad del Atlántico, a quienes estuvimos apoyando de alguna manera a los participantes, y al público asistente, que a pesar de ser la primera vez

que se realizaba tan significativo evento académico, su balance fue positivo, estimulador y enriquecedor.

Así pues, el desafío consiste en perpetuar indefinidamente el encuentro, hasta que se constituya en un punto de referencia cultural a nivel nacional e internacional, para reforzar las cualidades interculturales de todos sus involucrados.

Fernando García Vásquez

Coordinador Académico del Programa de Artes Plásticas (2012-2013)

Introducción

El Otro y La Otra: aseveraciones desde la Otredad

Alexa Cuesta

*Desde la periferia alzamos las voces,
estando en el centro, somos la diferencia.*

En numerosas oportunidades cometemos pecados veniales (subsanales o menores) en la asignación de conceptualizaciones que de alguna manera desvirtúan la lucha contra el sexismo en el lenguaje, como los que reivindican movimientos sociales próximos al feminismo. Ellas siguen sintiéndose

invisibilizadas por el uso y abuso del artículo masculino, singular o plural, cuando se trata de designarlas en los textos científicos, literarios o periodísticos. Una de las máximas reivindicativas del feminismo es tajante al respecto: “mientras no nos nombren no existimos” lo cual viene a cuestionar este aspecto en el uso excluyente de las designaciones femeninas en el idioma castellano. Resulta interesante aclarar que detrás de estos lapsus linguae en la formulación de proyectos culturales, como el acontecido en la titulación del evento EL OTRO EN DESAFÍO, suena paradigmático el sólo uso del artículo y sustantivo masculino, mientras se abría el espacio para el diálogo incluyente. Mientras el equipo organizador del evento se debatía en colocar como posibles títulos: “La Otredad en Desafío” y/u “Otras y Otros en desafío”, se llegó al consenso de EL OTRO, asumiendo las debidas responsabilidades. Las ponentes feministas invitadas se sintieron aludidas.

En este texto se intenta responder a futuras acusaciones esclareciendo en la designación de El Otro y La Otra con el surgimiento del concepto de La Otredad.

Sí comenzamos con un principio psicoanalítico proveniente de los estudios lacanianos, según el cual “El Yo se construye a partir de una imagen externa”² concepto designado del psicoanálisis para determinar el momento en el

² Blasco, José María “El Estadio del Espejo. Introducción a la Teoría del Yo en Jacques Lacan” Conferencia Publicada en González Martínez, Emilio; Garrido, Miguel Ángel; Luzón Cordero, Joaquín; Rovira Pascual, Montse; Blasco Comellas, José María: 7 Conferencias del ciclo Psicoanálisis a la vista previo a la clase inaugural del Seminario Sigmund Freud: Clínica Psicoanalítica, Eivissa, Junio de 1993.

cual niños y niñas construyen la percepción de sí mismos/as mirándose por primera vez en un espejo, El otro/ la otra viene a ser formulado a partir del reconocimiento de su integridad física convertida en visual. La imagen proyectada causa en primera instancia un leve rechazo o amenaza al/la infante. La Otredad entonces viene a englobar el “sí mismo/a” en un espacio de resistencia donde El Otro/La Otra, siguiendo a Lacan, puede tener acceso al modo representacional de su condición. La Otredad brinda un sitio o lugar para mediar e interpretar la diferencia, entendida como: El/la extraño/a, el/la extranjero/a, el/la pobre, el/la negro/a, el/la diferente, el/la raro/a, etc. Se es partícipe de esta diferencia, del no reconocimiento del Yo desde ese primer estado infantil, no desarrollado de la conciencia pluralista como la no encontrada en esta sociedad perteneciente a la Región Caribe en tanto sociedad excluyente, clasista, racista, homófoba y sexista.

Por otro lado, partiendo de lo bien sabido que resulta desde la historia occidental reconocer lo femenino como lo que pervive en uno de los cajones de ese Otro gran armario, en el lado oscuro de la vida, vinculado a la tierra, a lo irracional³ Cuando se despliega comienzan a definirse las dicotomías que han dado lugar al pensamiento occidental: lo bueno y lo malo, la cultura y la naturaleza, el principio y el fin, la redención y el pecado, etc. El miedo pues, a un sentido femenino restablecido es tal que subyace en las fibras más íntimas,

3 “Lo femenino, el otro, el polo negativo de este mundo profundamente maniqueísta, pertenece a lo reprimido social y psíquicamente. Es lo no hablado, lo desconocido, lo inabordable, aquello que el lenguaje oficial no quiere, no debe y no puede pronunciar” HIDALGO, Roxana. La otredad en América Latina: Etnicidad, Pobreza y Femenidad. Sobre los orígenes modernos de la exclusión social y el lugar social de las mujeres. Revista Polis N°9 Consultado 12 de enero de 2013 en <http://www.revistapolis.cl/9/otredad.htm>

como condicional y conviccional; se aceptan los roles impuestos defendiendo a “capa y espada” lo que con tanta insistencia generacional siguen inculcando nuestros ancestros, la cesión de nuestros espacios en la sociedad, el silencio y la abnegada condición de ser mujeres per se.

En las teorías decoloniales o poscoloniales se permite ampliar el espectro de la problematización de las subjetividades en los movimientos sociales, partiendo del problema básico de la incidencia de un pensamiento globalizador, universal o centrista proveniente del uso que el Capitalismo Mundial Integrado (en adelante, CMI) hace de ese espacio (La Otredad) para sus réditos. En dicho espacio, el CMI⁴ hace prevalecer el concepto de La Unicidad; la supremacía de una sola identidad cultural consumista, explotadora y expropiadora, destructora a su paso de otras identidades menos favorecidas por los sistemas de poder. A esto se le anexa la creciente cultura del miedo a lo extraño (a lo débilmente conocido por los medios masivos de comunicación), y el terror que deriva palpar lo desconocido. Es así, como reconocemos que este

...mundo sigue organizado en polos opuestos que se excluyen y niegan el uno al otro, la identidad del polo dominante se instaure por encima de lo excluido, perseguido y devaluado social e históricamente. Se legitima la persecución violenta, la denigración y la destrucción implacable del otro, del diferente, del extraño/extranjero en tanto objeto no humano y no racional.⁵

Por ejemplo, el feminismo postcolonial⁶ como la lucha antirracista diaspórica o la

4 Capitalismo Mundial Integrado como sistema mundial establecido. CMI sigla utilizada por Félix Guattari en Las Tres Ecologías. 2ª Ed. Pre-textos, Valencia, 1996.

5 Op. Cit 2

6 Según el feminismo postcolonial de M. Femenías, existen muchas otredades en esta línea, basadas en cada realidad femenina, “...ya que permite centrarse en los problemas identitarios y formas culturales propias” Femenías, M. (Comp.) (2006). Feminismos de París

lucha por los derechos de la comunidad LGBTI planetaria, nos permite acercar las subjetividades contra los discursos académicos, maniqueos, centristas y excluyentes, colocando la mira de las nuevas reflexiones en los discursos Norte- Sur/Centro-Periferia. De esta manera se pueden diferenciar aún más las cuestiones relativas a la etnia, al sexo y al género en contextos particulares como el de la Región Caribe.

Generar o construir un espacio de encuentro, La Otredad, donde se dinamice la creación o el pensamiento teórico-artístico fue la clave del éxito del evento EL OTRO EN DESAFÍO. Al reconocernos en la diferencia, al total encuentro de diferentes estructuras mentales y artísticas, de comunicación interdisciplinar y transdisciplinar, hizo destacar lo multicultural como hecho identitario.

En el intento de abrir un espacio para un primer encuentro intercultural, a la participación, la visibilidad y la autogestión, desde las artes visuales o multimediales y desde la teoría y crítica del arte, se apostó por la libre circulación de significados y significantes, para generar así un diálogo en la diferencia.

La Otra: Prácticas artísticas contemporáneas en el Caribe, el caso de Tierrabomba 2013.

A comienzos de 2013 se llevó a cabo un evento sui generis en el arte contemporáneo del Caribe colombiano, denominado LA OTRA CARTAGENA 2013 organizado por los prestigiosos galeristas Elisabeth Vollert y Jairo Valenzuela, provenientes de Bogotá. Ellos fueron invitados a participar del Hay Festival realizado cada año en temporada alta en Cartagena de Indias⁷. El evento formaba parte de la agenda de a la Plata . Buenos Aires: Catálogos.

⁷ Cartagena de Indias hoy por hoy se ha convertido en la vitrina de la mayoría de
24

curadores internacionales que estaban de visita por Bogotá, Medellín, Cali y por supuesto Cartagena, denominado TBA 21 Curatorial Tour (Thyssen Bornemiza Art). LA OTRA convocó en tiempo récord a artistas locales y regionales en lo que ellos llamaron una residencia de artistas en la Isla de Tierrabomba, porque el equipo curatorial foráneo quería conocer de primera mano el arte contemporáneo que se realiza en Colombia para futuras conexiones con galerías europeas. Surgió la idea de realizar la residencia artística en la isla de Tierrabomba por un suceso infortunado: no contar con la casa colonial del Centro Histórico, donde se llevó a cabo la primera versión de LA OTRA CARTAGENA, 2012. Es así como se puso la maquinaria gestora a funcionar en menos de un mes, antes de la llegada del personal curatorial extranjero y el Hay Festival. El evento dejó muchos vacíos en aspectos logísticos y organizacionales, pero fue la desinformación y la falta de inclusión de los pobladores de Tierrabomba lo que enfureció al gremio de artistas cartageneras/os quienes, luego de hacer un balance concluimos cómo la manipulación, la jerarquización y el elitismo en el arte parten también de cómo nos dejamos influenciar por proyectos foráneos que poco o nada tienen que ver con procesos artísticos locales o regionales. Pese a estos sinsabores, los/as artistas convocados hicimos todo el esfuerzo para trabajar la residencia en versión flash, conscientes de no sólo mostrar nuestras creaciones, sino de dejarnos influenciar por el contacto con pobladores/as de la isla y la realidad absurda en la cual viven.

los eventos internacionales, culturales, económicos, gremiales, lo cual mantiene una agenda activa anual en el turismo y en el comercio. El Hay Festival en su octava versión, 24 al 27 de enero de 2013 invitó a prestigiosos nombres de la literatura, la música y las artes como Gioconda Belli, Herta Müller, Susana Baca, Lila Azam, entre otras/os. El festival sigue siendo excluyente en la medida que la boletería es costosa, y todas las actividades se realizan en el Centro Histórico (visión centrista). La población local tiene acceso al Hay Festivalito (para niños) y el estudiantado universitario (privilegiando a la universidad privada) tiene acceso al Hay Joven. Para este año se hizo una versión en La Guajira denominado Hay Festival en Riohacha, patrocinado por la multinacional del carbón Cerrejón.

La mayoría de las propuestas artísticas planteadas en esta convocatoria denotaron integración, participación, intervención y aproximación a una realidad sosegada por la desidia gubernamental y la falta de cubrimiento a las necesidades básicas de una población: agua y saneamiento, pobreza extrema, abusos sexuales a la niñez, escolaridad baja, desempleo, violencia generalizada, contaminación ambiental, etc.

Algunas de las propuestas de arte comunitario, convertidas en talleres para la población infantil fueron las predominantes en esta versión. Destaco la propuesta del artista regional, Carlos Fúnez, quien mantiene su residencia en la isla, el cómo a través de un taller con los descendientes menores de dos familias en conflicto, en la cual un miembro de la primera asesinó al miembro de la otra, y esta por venganza o actitud justiciera destruyó “a punta de mona” (martillo macizo de demolición) la casa donde convivía toda la familia del victimario. El taller reconstruyó simbólicamente la casa de los sueños de los niños, sembrando como semillas el producto, convertidas en maquetas de casas, el lugar de la “demolición”. Otros talleres infantiles destacados fueron realizados por artistas locales como Harold Bolaño y Eduardo Polanco, este último sensibilizando a la niñez contra el consumo indiscriminado de las iguanas, las cuales torturan para extraerles los huevos y privan de la libertad para su comercialización.

Una obra reivindicativa que trata la presión inmobiliaria sobre la isla, desplazando a la población tierrabombera fue propuesta por el artista cartagenero Dayro Carrasquilla. “No se vende” fue escrita en pintura roja en un tejado de una casa del doblado, esta casa mantiene una vista desde diferentes ángulos, incluyendo desde el aire da un claro mensaje a los foráneos y visitantes que insisten en comprar tierras o bienes muebles a bajo costo para especular después.

La recién egresada de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico, Linda Montoya llevó la segunda versión de su propuesta de tesis de grado, denominada “Paragüeros II” brindando el servicio de sombra a mujeres tierrabomberas que se encontraban en un acto comunitario a pleno sol. Los parasoles tenían un diseño especial con un cargador que liberaba las manos para otros menesteres.

La propuesta de mi autoría “Intercultural: Tierrabomba I”⁸ toma buena nota de la autogestión que debemos realizar la comunidad de artistas de la región para visibilizar nuestras obras en contextos específicos. El performance participativo contó con la presencia de mujeres quienes en un diálogo intercultural, intercambiamos puntos de vistas, historias locales y propias, mientras me realizaban un trenzado afro, el cual se interconectó en la cabeza de otra mujer nativa, de quién aprendí muchos aspectos de la cotidianidad femenina. La cartagena abusada de la visión inmobiliaria y hotelera contrastada con el paisaje tierrabombero sirvió de fondo para este intercambio cultural. Por otro lado, el peinado en la mujer afrodescendiente se convierte en una de las características que prevalecen de su rica cultura, el desposeerse del cabello no es bien visto y cuestiona la femeneidad de la mujer. El performance termina con el rapado masculino realizado por el marido de Melissa, quien fue la mujer que recepcionó mis trenzas. El registro de las fotos fue instalado como memoria en el lugar donde se realizó la acción, la participación se extendió en la identificación y el diálogo mantenido post-performance.

La corta estadía de artistas locales y regionales dejó también proyectos inconclusos, no gestionados pero con un alto potencial en sus definiciones e ideas. Ni siquiera la

⁸ El registro fotográfico de la obra se puede observar en <http://laobraceuta.wordpress.com/2013/01/29/intercultural-tierrabomba-i/>

visita de los renombrados curadores extranjeros tuvo relevancia en lo acontecido por esos días. Mirla, lideresa comunal nos instó a seguir trabajando con la comunidad a través del arte, incluso gestionando pocos pero valiosos recursos. La verdad sea dicha, no necesitamos de Otros ni Otras foráneos con pretensiones de dominar la escena cultural en la periferia, La Otredad es mucho más importante, aún mas cuando la comunidad de artistas del Caribe colombiano seguimos perteneciendo a ella.

Las prácticas del Otro

Juan Carlos Dávila Vera

“Mi lugar está donde hay algo que hacer”
Maurice Merleau-Ponty

Para la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico, *El Otro en Desafío* constituye una oportunidad única para abrir espacios de diálogo y tolerancia entre las distintas visiones que se tienen sobre la comprensión del “Otro” y la aceptación de las diferencias. El contexto actual nos sitúa a todos en el centro del debate y discusión que giran en torno a la igualdad y el reconocimiento de los derechos de las minorías. Unos derechos que han estado consagrados sobre el papel y que escasamente han trascendido a la práctica.

Este espacio busca alentar y promover entre los estudiantes y la comunidad del caribe colombiano el estudio de unas líneas de investigación que pocas veces se han tenido en cuenta o no han encontrado el espacio adecuado para ser

nombradas, tanto por el señalamiento o el temor que infunde lo desconocido y lo diferente, como por todo aquello que no encaja con nuestro esquema convencional de valores y que en muchos casos es considerado como una amenaza. Digo temor porque la comprensión del “Otro” entraña un desafío, el desafío de reconocerse a mi mismo como sujeto de amplias posibilidades, incluso, aquellas que me interpelan y cuestionan. En el “Otro” me reconozco, no como la etiqueta de una cosa, confortable y reduccionista, sino como un sujeto diverso y contradictorio.

El Otro en Desafío busca eliminar cualquier etiqueta reduccionista que limite las posibilidades creativas y que induzca el control social y el tratamiento “especial” de las personas. No pretende desconocer las luchas y los avances históricos logrados en el reconocimiento de los derechos de las minorías que se dieron a partir de la segunda mitad del siglo XX, sino que busca enfocar la mirada más allá de una legislación que reclama lo que por derecho corresponde y es condición natural del ser humano: la diferencia, la diversidad y lo heterogéneo. La clasificación de los individuos en grupos promueve el control social y la categorización de unos comportamientos, los cuales quedan al margen y relegados del modelo de sociedad ideal e institucionalizada. Como no existe una legislación igualitaria, los derechos de las minorías buscan crear conciencia que fortalezca la tolerancia y el respeto de las diferencias. En las discusiones actuales sobre el matrimonio igualitario en Colombia, por ejemplo, la legislación debería ser igual para todos, sin invocarse creencias religiosas ni corrientes ideológicas o políticas, porque refuerzan e incitan a la

exclusión y la justifica.

Dentro del marco de estas reflexiones, el evento busca revivir esa mirada del “Otro” sobre Barranquilla señalando una serie de prácticas ajenas al espacio organizado e institucionalizado. La ciudad ideal, planificada y geográfica no existe si ésta no da cabida a otras prácticas existentes, invisibles pero latentes en otros contextos y espacios. Los habitantes comunes y corrientes son quienes insinúan y organizan otra espacialidad, unas nuevas formas específicas de operaciones o maneras de hacer, las cuales cobran sentido por las prácticas que en él se ejercen. Otra ciudad se insinúa así en la ciudad ideal: una ciudad metafórica que muestra lo que ésta esconde; una ciudad viva y plural dentro de la ciudad planificada y legible.

Por otro lado, las prácticas en el espacio debería ser más que la expresión de una disciplina y el ejercicio del poder (el poder de quien todo lo ve y todo lo controla), por el contrario, el espacio, para Michel de Certeau, debería estar en relación directa con lo que él considera una: *relación dialéctica entre la disciplina y la anti-disciplina*. Según él, es “la posibilidad de subvertir y alterar el poder de su significado (del espacio) por las prácticas cotidianas de aquellos que lo habitan”. O bien, sería también la posibilidad que tiene un artista, o cualquier otro ciudadano, de “concebir la ciudad desde la anti-disciplina, como el espacio por excelencia para producir y acoger las transformaciones y apropiaciones de movimientos de resistencia que están en contra del orden dominante o la disciplina institucionalizada”.

El ciudadano “de a pie”, común y corriente, tiene la posibilidad de abrir un espacio original de creación, no subyugado al orden dominante. El barranquillero de “a pie”, caracterizado por una particular anarquía de apropiarse de los espacios y subvertir el orden instaurado, ha creado una red de *intersubjetividades* paralelas a los grandes poderes y desarrollado una habilidad para el uso de artimañas para vencer al fuerte o subvertir la norma.

Podemos constatar en una variedad de barrios “sub-normales” y otros tantos considerados “normales”, barrios periféricos e invasiones, el uso de variadas y creativas estratagemas para burlar la institucionalidad y plantear una variedad de prácticas paralelas al espacio geoméricamente definido por el urbanismo: los kioscos informales de vendedores ambulantes; el vendedor que hace de su cuerpo una vitrina y elude el pago de impuestos; el fenómeno del mototaxismo como opción paralela al sistema de transporte masivo; los carros híbridos de los recicladores que son al mismo tiempo medio transporte y subsistencia, pero también casa y refugio para pasar la noche o los otros carros convertidos en restaurantes itinerantes; las construcciones y puentes peatonales pasajeros en épocas de lluvia; los senderos peatonales paralelos a los caminos diseñados por el urbanista o el arquitecto; las marañas de conexiones de luz y agua fraudulentas que pululan en el espacio público; los carros recicladores del supermercado convertidos en medio de transporte para cruzar arroyos...

Todas estas prácticas conforman un nuevo paisaje dentro de la ciudad organizada y guardan algo en común: están instauradas sobre lo que se considera una “ilegalidad” y/o “ilegitimidad” que subvierte el orden. Han sido en muchos casos la respuesta a la falta de mecanismos de inclusión y participación ciudadana en la toma de decisiones. Decisiones que competen a todos los ciudadanos sobre el modelo de ciudad que se desea. También señalan la posibilidad de entablar nuevas formas de relación entre las personas que ponen de relieve una manera particular de enfrentar el ordenamiento prefigurado por la ciudad racional y utópica.

En el espacio urbano, el arte público implica la posibilidad creativa del “Otro”. Las prácticas artísticas serían las nuevas formas de participación real que cuestionan la concepción tradicional de obra de arte, favoreciendo la apropiación de los distintos códigos y valores culturales que determinan y organizan la ciudad.

El Otro en Desafío promueve, desde distintas orillas, el diálogo abierto y la reflexión teórica entre pensadores, críticos, artistas y ciudadanos del común comprometidos en abrir espacios más incluyentes, despojándonos de prejuicios y de posiciones ancladas en creencias y falsos paradigmas.

El derrumbamiento y cuestionamiento de los modelos de sociedad siempre nos ponen frente a un dilema, según el cual muchas veces somos llevados a elegir, librando una guerra de posiciones maniqueas y excluyentes: o lo

uno o lo otro, pero nunca ambos, pero... y por qué no?, ¿por qué no pensar que los pares opuestos tienen la capacidad de invertirse, como se da vuelta a un guante y que pueden equivaler prácticamente a lo mismo?. Al respecto, Georges Didi-Huberman proponía *producir una forma en espejo de la forma "invertida"*, como las dos caras de la misma moneda. El autor planteaba que muchos de esos dilemas no son más que falsos dilemas, es la misma forma de la alternativa y pueden llegar a equivaler lo mismo si le damos la vuelta y nos desprendemos de las posiciones binarias. El dilema separa y excluye: cada una de las partes conserva una identidad cerrada y no escindida, por ejemplo: el arte del no-arte, los objetos espaciales con respecto a la pintura, etc... El dilema plantea la controversia maniquea y estéril entre dos posiciones y responde a la exclusión con la exclusión. Se cree poder escoger un campo, vale decir, una posición estable, pero en realidad uno se encierra en la inmovilidad sin el recurso de las ideas fijas, de las posiciones atrincheradas y se condena así mismo en una guerra inmóvil.

Ante el dilema Huberman plantea no elegir *entre* lo que vemos y lo que nos mira (la escisión en obra): hay que inquietarse por el *entre* y sólo por él. No hay que intentar más que dialectizar, es decir, tratar de pensar la oscilación contradictoria en su movimiento.

Cuando adoptamos una posición estable y determinada dentro de un dilema, estamos tomando partido desde una sola orilla, anulamos las posibilidades de atravesar y enriquecer la propia experiencia. Las posiciones maniqueas no hacen sino atrincherarnos en nuestras propias creencias y en nuestros propios temores.

Si el temor genera exclusión, la exclusión limita las posibilidades del ser. Por tanto, del temor nace la incompreensión hacia el otro. Vencer el temor ha sido el reto de este encuentro y, para lograrlo, todos fuimos convocados aquí, no para dar respuesta a los interrogantes que están latentes, sino para generar nuevas preguntas e inquietar, reflexionar y mantener despierto el debate y entre todos, tratar de organizar el caos y la incertidumbre.

Sección I

EL OTRO VIGILADO

Insubordinación y desobediencia en las fronteras del canon. (Voces *queer* en el arte cubano)⁹

Andrés Isaac Santana

*A Santiago Esteso Martínez,
Por sus textos maleducados y desobedientes,
Por su inteligencia fuera de serie, por su mirada queer.*

*“Quizás América Latina travestida de traspasos, reconquistas y parches culturales
– que por superposición de injertos sepulta la luna morena de su identidad – aflora
en un mariconaje guerrero que se enmascara en la cosmética tribal de su periferia.*

*Una militancia corpórea que enfatiza desde el borde la voz un discurso propio
y fragmentado, cuyo nivel más desprotegido por su falta de retórica y orfandad
política sea el travestismo homosexual que se acumula lumpen en los pliegues más
oscuros de las capitales latinoamericanas.”*

Pedro Lemebel

*“El peligro de las narrativas queer en boga en los circuitos artísticos dominantes
es su tendencia hagiográfica, su aspiración utópica que las lleva a imaginarse
como un gran relato de víctimas que más que criticar la opresión y su diferencia
terminan por estetizarla.”*

Beatriz Preciado

La desobediencia, desde siempre, me ha excitado. Lo hace con el mismo grado de intensidad y de hondura con que consigue hacerlo el cuerpo del

⁹ Publicado en: www.m-arteyculturavisual.com Publicación digital orientada a repasar las múltiples aportaciones del “sujeto femenino” y de las llamadas “subjetividades laterales”, al sistema del arte y la cultura contemporáneas. Dirigida por la crítica y profesora de teoría del arte Rocío de la Villa. Y en su último libro de ensayos Sin Pudor [y penetrados]. Aduana Vieja, Valencia. España 2013.

amante furtivo. Ese, que en la oscuridad y la ceguera de la intemperie o de la reclusión, no tiene rostro luego advierto (solo) la aspereza de su sabor. Su ritmo discursivo -el de la desobediencia, claro- tanto como la multiplicidad de voces más o menos aireadas que la orquestan, me han provocado siempre al punto incluso del éxtasis de la consumación inconfesada. Sin embargo, paradójicamente, esta insubordinación y disidencia ensayística mía nacen de la asunción de una “obediencia pactada”: la de satisfacer al comisario de la muestra *Ustedes, Nosotros*¹⁰, en su arriesgado afán por advertir los pasos de una genealogía o los recorridos azarosos y enfáticos por lo que pudiéramos presumir como las señales más evidentes de un *impulso queer* en el arte cubano contemporáneo a través de la obra de tres de sus principales figuras. Ejercicio que, pese a la evidencia y calidad de estas obras de perspectiva periférica y lateral, no resulta nada fácil por el hecho mismo de tener que asumir un enfrentamiento radical al convencionalismo metodológico que investiga la(s) sexualidad(es) o la orientación sexual del signo estético en los territorios de la historiografía artística más ortodoxa.

Es muy frecuente descubrir como numerosas digresiones exegéticas en el campo académico, en el de la investigación teórica y la especulación crítica, dan por “hecho” lo que no es más que un “supuesto”. De ahí que estas suposiciones y falsificaciones sobre *lo homosexual* o *lo heterosexual*, amparadas en el radicalismo de un pensamiento segregacionista y gregario, construyen estereotipos restrictivos sobre la sexualidad que, terriblemente,

¹⁰ Iván Acebo-Choy. Crítico y curador mexicano. Estudiante de Doctorado en Teoría e Historia del Arte. Universidad de La Habana.

marginan a aquellas otras formas discursivas de “hacer” homosexualidades o heterosexualidades que no se ajuntan al paradigma de lo deseado. Se trata, por tanto, de construcciones forzadas con arreglo a una fuerza ejecutiva y de intervención represiva que permite al modelo dominante asegurar su supremacía (simbólica y discursiva) por sobre el principio aleatorio y expansivo de ese esquema que democratiza las fuentes del erotismo y del deseo.

Creo que justamente por ello, al menos en esta ocasión, opto por la obediencia en lugar de la subversión furibunda ante la tesis curatorial de esta muestra. Considero que lo *queer*, en tanto que crítica holística a los modelos de sexualidad y de alteridad sexual al uso, supone un ejercicio intelectual de mayor envergadura a la hora de leer e intentar comprender la dinámica *socio-semiótica* y el universo *ideológico-verbal* en el cual circulan estas poéticas cuyo denominador común es la desestabilización de las representaciones contemporáneas de la alteridad sexual y la vulneración del discurso más recurrente dentro del campo de la “parametrización” revolucionaria.

Estos artistas, desde presupuestos teóricos muy distintos entre sí y desde articulaciones ideo-estéticas muy heterogéneas, consiguen denostar, o al menos cuestionar y minimizar, la “autoridad del campo”. Por ello, y en clara coincidencia con el comisario de esta muestra, entiendo que los artistas, críticos, teóricos e historiadores del arte de los llamados ámbitos culturales periféricos, laterales o pos-coloniales, han de tomar en cuenta las aportaciones

metodológicas de la teoría *queer* y de los llamados estudios culturales sobre el modo como construyen sus objetos de estudios en el centro mismo de sus respectivas investigaciones. Muchas de ellas, al margen de suponer una reivindicación de las minorías sexuales y/o culturales de sello periférico, advierten sobre una tremenda trabazón ideológica a la hora de acreditar el valor de estos signos estéticos en el trazado polisémico de las historiografías nacionales latinoamericanas muy propensas a la multiplicación excesiva de los “prescindibles” e “inviabiles”. Latinoamérica se escribe siempre desde la exclusión y manipulación de una heurística crítica de sus fuentes. El resultado es una fábula ejemplar y ejemplarizante en la cual abundan, sobre un diseño binómico y cartesiano repelente, los personajes “buenos” y los personajes “malos”. Todo se reduce a esa construcción de esquemas e intenciones (in)verosímiles que sustentan ese nuevo modelo social de la presunta emancipación y de la conquista del bien común.

El estudio de la otredad, del tipo que sea, no ha de contentarse con su fin retórico y narcisista. O únicamente con el de ser, *per se*, el producto del discurso del *otro*. Situación esta que se corrobora en buena parte de la literatura que se aproxima al tema desde la consumación -no siempre confesada- del *prejuicio desfavorable* sobre un esquema ideológico que ha de ser examinado con toda sospecha y sobrado exceso de suspicacia. Mi experiencia española (más de 10 años viviendo en España), me llevan a pensar en la escandalosa instrumentalización de esos discursos de la otredad que, por defecto, solo buscan resarcir el poder del amo: amplificar su dominio

y evidenciar -más si cabe- su dimensión paternalista. Un elevado grado de desfachatez concertada si tenemos en cuenta que es siempre “el amo”, “el dominante”, “el hegemónico” quien, en un falso alarde de democracia y horizontalidad de la voz, usurpa, una vez más, la voz de esos otros tantas veces silenciados y exiliados del campo dialógico. Se produce así una especie de retorno del desamparado que necesita, según esa perspectiva paternalista, ser salvado por el centro, por el poder, por el discurso hegemónico que le dibuja un rostro y una identidad muchas veces falsificada y que, a todas luces, responde por entero a esas mismas fantasías constructivas del yo y del otro en virtud del enfrentamiento y no de la reconciliación. Método que fue el *sino* de los discursos nacionalistas latinoamericanos y de sus revoluciones más escandalosas, como la cubana, por ejemplo. Ella, por sí sola, resulta paradigma de regulación, control y vigilancia de la conducta sexual y de sus modelos higiénicos, en detrimento de los que se suponían subversivos y que ejercitaban una dialéctica de celebración fecal contraria a la virtud y la moral del nuevo estado, de la nueva situación política.

El problema contextual

El espacio de la revolución, sus trazados ideológicos y narrativos a favor de un discurso de construcción de lo nacional, se reveló como una trama de simbologías y relatos en extremo compleja con respect al cuerpo, al deseo y al impulso sexual que acabó en el diseño de unos aportados y dispositivos

institucionales específicos, encargados -entonces- de domesticar la propia materia del cuerpo y de doblegar sus impulsos más subversivos y desobedientes. La idea de lo nacional, de un cuerpo nacional y de un sexo oficial, no fue sino una de esas castradoras y deformantes fantasía del proyecto “humanista” de Castro que supuso un clarísimo retorno, sin precedentes, a la ideología y la política de los rechazados. La exclusión social, por causas sexuales o de pensamiento alterno al modelo dominante, devino en un paradigma de operaciones higienistas excluyentes y silenciadoras, que pretendían abortar (en una especie de exilio forzado de la putrefacción y la escoria) todo aquello que, en principio, resultase abyecto a tenor de la fantasía punitiva del modelo de Hombre Nuevo que no fue sino la gran masturbación de la retórica revolucionaria de ese momento.

Este modelo debía ser, antes que nada, revolucionario; y, como consecuencia de ello, heterosexual, monogámico y reproductivo. La heroica del cuerpo masculino haciendo el mundo sepulta las relaciones amplificadas del deseo en libertad y dictamina el control absoluto sobre el ejercicio virtuoso y épico de la hombría. Ello, por fuerza, llegó a ser la promesa de la nueva sociedad revolucionaria y democrática en la cual no existía resquicio disponible para la desobediencia y la falta de higiene de un tipo de intimidad inferida como negación de esos ideales emancipatorios.

Al respecto, el lúcido y brillante escritor argentino Santiago Esteso Martínez señala en su excelente ensayo *El sexo de la nación*: “en las apelaciones de los líderes abundan las referencias, por un lado, a la moral o la integridad física y espiritual de la nación, la “decencia” que debe revestir y regular

(contra cualquier enemigo) las maneras de la patria, engalanada de fiesta ante la ocasión de unos tiempos históricos que la convertirán, de una vez y para siempre, en justa, libre y soberana; y por el otro, alusiones -anticipación de chismes, habladurías- a las costumbres privadas de los ciudadanos. Para los que lideran estos procesos, la nación, a través del estado que la organiza, será eso que estaba llamada a ser sólo en la medida en que los individuos que la conforman se comporten en su intimidad y en sus prácticas sociales con honradez y rectitud -desquiciante superposición entre el imperio de la justicia y el ejercicio virtuoso de la hombría, entre la decencia doméstica y la heroicidad pública (...) marcando la peligrosidad de unas prácticas que, a partir de entonces, habrá que vigilar de cerca en tanto que identificarán siempre, blanco preciso, la línea enemiga”¹¹.

Resulta evidente que el discurso de la patria y de la nación que, en principio, se suponía democratizador y libertador de las tiranías del pasado, se convirtió -de facto- en una nueva esclerosis tiránica atrapada en la añoranza y en el ideal de probeta que rinde culto al héroe. El cuerpo y el sexo se convirtieron en escenarios de enconadas luchas en los cuales se escribieron las páginas más tristes de todo ese proceso de persecución y demencia sin paralelos. Vigilar y castigar la desobediencia con respecto a la norma heterosexual, supuso un esfuerzo disciplinador de las conciencias y de las subjetividades tráfugas que se advertían como una real amenaza. El nuevo discurso higienista y salvífico

11 Santiago Esteso Martínez. “El sexo de la nación. Para que reine en el pueblo el amor y la igualdad”, en: *Orientaciones*. Revista de Homosexualidades. Dossier dedicado a América Latina (primer semestres del 2005). Madrid, España. Pág: 78-79.

necesitaba, como nunca antes, de esa otredad maldita, de esa alteridad sexual a la cual perseguir y castigar. Solo así, por dialéctica sociológica de base, podía redefinirse y proyectarse en el espejo de su conquista y de su autoridad resarcida en el ascenso incesante de su falo. Y ese, precisamente, fue uno de sus errores narcisistas más radicales que informaron sobre su vulnerabilidad como sistema represivo y dictatorial. Toda vez que, como bien lo aseguró en su momento Michel Foucault, la persecución y represión del deseo, no hacen sino amplificarlo, multiplicarlo e intensificarlo. El miedo y el castigo generan, por sí mismo, una circulación infinita de las fantasías múltiples del deseo que tipifica y recuerda ese estado de perversidad polimorfa.

Puede que, conscientes de ello o como resultado del accidente, arreciaron las políticas represivas que condujeron a la creación de cuanta institución disciplinaria fuera necesaria en el proceso de domesticación, repliegue y regulación del impulso sexual disidente. El estado y sus mecanismos reactivos se ocuparon vehementemente de hacer cumplir los preceptos de la moral revolucionaria. Por ello resultó peligrosa y excesiva su regulación y vigilancia, hasta la falta de libertad más absoluta, de todos aquellos ámbitos vinculados con el sexo, el deseo y, peor aún, hasta con la fantasía de los sujetos a quienes, con facilidad extrema, se les podía reprender por medio de la cárcel bajo el supuesto axiomático de un “diversionismo ideológico” que no se sabía exactamente qué era. Se impone así la parametrización de la conducta con el objetivo de castigar, con severidad extrema, toda forma discursiva de propagación de la homosexualidad. El (o los) sujeto(s) homosexual(es), se

convierten en el objeto de persecución en tanto resultaban la figura ideal, por antonomasia, de la línea de fuego enemiga.

Uno de los tantos pasajes paradigmáticos de esa escalofriante odisea de la descalificación, del escarnio, de la humillación y del dolor, fue creación de las UMAP (Unidades Militares de Apoyo a la Producción) a principio de los años 60s. Eufemismo tremendo, donde los haya, para enmascarar una clara tipología de campo de concentración y de exterminio de todo aquello que se suponía lacra, escoria, lumpen, vulgaridad, infección, inmoralidad frente al modelo higienista y biologicista del estado cubano. En consecuencia, acaso el ejemplo más paradigmático de ese procedimiento violento y explícito, lo constituyen las conclusiones (políticas y jurídicas) del I Congreso de Educación y Cultura de La Habana en 1971. Como afirma Santiago Esteso, fue “un evento revolucionario que demandó, con ansiedad ciertamente patética, el control, junto a cualquier asomo de “diversionismo ideológico” (falso inconformismo, pelos largos, pantalones anchos, colores indecorosos, etc.), de los focos de propagación del homosexualismo, letal enfermedad que amenazaba al organismo de la nación y a su nuevo estado cuyo aparato fue limpiado de homosexuales a través de las célebres “parametrizaciones”...”¹² Como resultado de ello y como extensión de ese accionar institucionalizado, insiste Santiago Esteso, “el obrero no sólo continuó castigando a su hijo maricón, sino que contó con la inestimable colaboración de las fuerzas policiales y de sus vecinos, organizados en comités de defensa de la revolución (CDR), alerta detrás de puertas y tabiques”¹³.

12 Ibid. Pág. 83.

13 Ibid. Pág. 84.

Es evidente que en nombre de esa “sana convivencia social” que rechaza de golpe toda perspectiva presuntamente escatológica del sujeto, se vulneraba cualquier principio de libertad y de democracia mediante la instrumentalización de unos estrictos códigos de medidas disciplinarias que servirían para corregir las fallas de los individuos o la carencia de resortes morales acordes a las máximas ideológicas del modelo dominante. No resulta difícil advertir este proceso de segregación, exclusión y marginación en nombre de la construcción del discurso nacional de raíz falocentrista, como un ejercicio de cosificación y de falseamiento de la realidad que funda sus bases narrativas y programáticas en una mitología reduccionista del sujeto mismo y de sus ámbitos y prácticas sexuales. Se crea, de este modo, una opacidad y oscurecimiento de los modelos y sus prácticas que han demandado -con el tiempo- una mirada *queer* capaz de desentumecer esos axiomas y hacer inteligible sus funciones y perfiles más laxos y menos radicales.

La mirada queer en la obra

El funcionamiento del discurso político-nacionalista sobre la rentabilidad que le ofrecían las oposiciones binarias y excluyentes, sirve de base a la mirada *queer* para atentar y desautorizar la eficacia y el rendimiento semiótico-discursivo de esos procedimientos censores. Mientras que el discurso nacional, no sólo en Cuba sino en el resto del espacio cultural latinoamericano, consideraba a la(s) homosexualidad(es) como algo ajeno y profundamente

dañino al tenor de la refundación del paradigma de una masculinidad heroica que resulta emblema de la patria y del territorio conquistado, la mirada *queer* de los artistas latinoamericanos, por el contrario, subvierte tales criterios y amplifica el coro de voces laterales (gays, homosexuales, bisexuales, lésbicas, travestidas, andróginas o cualesquiera que éstas sean), a favor de una reivindicación con arreglo no sólo en la “diferencia sexual” sino en la “posibilidad y dimensión política de la misma”.

¿Qué impide a los sujetos *queer* participar en la construcción del discurso nacional si son muchas, como se sabe, las aportaciones de éste a ese proyecto nacionalista? La exclusión y la ignominia de ese proceso de marginación se escudaron en el “principio reproductor”. Latinoamérica ha necesitado siempre producir, postularse como un territorio fértil en términos de economía y de discurso. A tales efectos, la homosexualidad, en el contexto de las fantasías nacionales aglutinadas en el *deber ser* de una ideología maltrecha, se entendió como una auténtica degeneración y una desviación de todas las virtudes humanas. Un silenciamiento de la propia dimensión ontológica del sujeto que trae implícito un carácter demoníaco y pervertido toda vez que anula el instinto genésico y clausura los esfuerzos empleados en perpetuar la especie. Consideraciones estas que se organizan sobre un fraudulento conocimiento de la(s) homosexualidad(es) y de todas aquellas tendencias y prácticas sexuales ajenas al canon de la heterosexualidad obligatoria.

La revolución cubana, en virtud de esa falacia hermenéutica, consideraba que los homosexuales y los capitalistas eran los peores enemigos de cuanto pudieran tener, toda vez que ellos, en su misma identidad, representaban la más radical negación frente al alarde emancipador de la promesa social que se había fundado con ella. El cuerpo homosexual no era más que la supuración abyecta y fétida de un cuerpo que pretextaba una masculinidad hiperbólica y heroica, la animalización del humanismo revolucionario. Su “ofrecimiento anal” suponía, más que nada, degeneración y negación, arbitrariedad y debilidad, deslealtad y cobardía, enfermedad e infección. La sodomización (y vulneración) que ella propone del cuerpo masculino responsable de construir el futuro de la nación, se lee como la más alta traición al legado épico de sustantivación revolucionaria y socialista.

De ahí que la mirada *queer*, en la obra de estos tres artistas: Eduardo Hernández Santos, Rocío García y René Peña¹⁴, disfruta del instinto de subversión y de irreverencia que supone el reconocimiento de un horizonte ontológico de ascendencia nacional, a todas luces amplificado. Mientras que el poder y el dominio de la heterosexualidad obligatoria y excluyente niega la polivalencia y la diversidad de los modelos *queer* y de alteridad sexual, los artistas aquí referidos, muy al contrario, desautorizan la supremacía de los enunciados excluyentes y dibujan una ontología mucho más profunda y ambiciosa del ser nacional que, paradójicamente, sustentan los ideales de un modelo social

14 El lector podrá hallar en estas páginas aproximaciones puntuales a la obra de estos tres artistas que evidencian, en gran medida, la postulación de una *mirada queer* en el centro mismo de sus relatos iconográficos dentro del campo cultural de las artes visuales en Cuba.

realmente humanista. Es decir, lejos de contravenir la ideología humanista del modelo, son ellos, en cambio, quienes la ejercen con alto grado de derechos y de licencias persuasivas. Creo que son éstos, precisamente y lejos del discurso político más reaccionario, quienes por paradójica ironía, materializan las concesiones liberadoras y libertarias que frustró la revolución en sus intentos iniciales.

Es la mirada *queer* de estos creadores, la que sostiene con mayor elocuencia y contestación política, que no existen categorías naturales sino que -contrariamente- existen construcciones sociales que los discursos dominantes sociabilizan y someten a un rendimiento socio-semiótico extensivo, para entorpecer el grado de legibilidad de la exclusión y dar como “hecho natural” lo que no es más que una falacia resultado de operaciones ideológicamente interesadas. Es prudente señalar que no existe una única teoría *queer*. A diferencia de ello, son muchas las teorías *queer* que se manejan según la diversidad de autores que se emplean en ellas y, sobre todo, a tenor de los diferentes contextos académicos en los cuales estos enunciados, basados en una radical crítica de la representación, cobran inusitada fuerza en el ámbito de las humanidades y las ciencias sociales.

En cualquier caso y pese a la diversidad de posiciones y la abundante cosecha de enfoques epistemológicas en este sentido, “El género en disputa” (Butler,

1990)¹⁵, se sigue considerando el libro cabecera de toda esta disertación teórica. Sin duda tuvo un carácter fundacional sin precedentes dentro del marco conceptual y metodológico de este tipo de acercamiento expandido a las tradicionales (y dictatoriales) categorías de género y de sexo. Butler, tal cual enfatizan los tres artistas cubanos en sus modulaciones estéticas y narrativas, advierte como nadie de la terrible tiranía que suponen, para la comprensión y ensanchamiento de la vida y la libertad del sujeto, este tipo de construcciones constantemente escenificadas con el afán de hacerlas o de crearlas naturales.

Su posición, incluso, va mucho más lejos que la tradicional crítica feminista, al cuestionar los propios dominios de la biología y evaluarlos como resultado -igualmente- de procesos y mediaciones culturales basados en los principios de construcción artificiosa y en los mecanismos de persuasión ideológicos. La idea de que resulta imposible corroborar hasta qué punto la construcción cultural del género se asienta sobre la dicotomía de dos sexos biológicos, toda vez que solo tenemos acceso a sus construcciones retorizadas por el discurso de la cultura, resulta de una radicalidad y aplicación fuera de serie. Es decir que, según su punto de vista, la idea de género precede siempre a la de sexo (y no la inversa como habitualmente se especula). Según su concepto, los modelos culturales fundan primero una idea de género a la cual luego, por fuerza, habrá de cotejarle un orden material y físico. En este caso, concretamente, el sexo resulta la materia de conexión con esa idea previamente construida. Su

15 Butler, J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York. Routledge, 1990. (Traducción castellana; *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, Barcelona, 2010).

célebre afirmación: “el género es un tipo de personificación que pasa por real” es de tal grado de elocuencia y de demostratividad que se convierte en tesis o punto de partida para el resto de los estudios y digresiones epistemológicas en este campo concreto.

La consideración de que el discursos de la sexualidad contemporánea se articula sobre la base de un diálogo entre dos géneros (masculino y femenino) y dos sexos (macho y hembra), reafirma la ideología del poder falocentrista y excluyente que se asegura para sí mismo la sostenibilidad discursiva que refuerza e impone esa imagen desquiciada y reduccionista sobre de la real dimensión ontológica de la alteridad sexual y de la sostenibilidad de una escritura queer del sexo, el género y la vida misma. Asumir la vida en el marco operacional de esa matriz-opresiva de sexo/género, por una parte, refuerza el estado de heterosexualidad obligatoria y dominante y, por la otra, nos hace accesibles a los ojos de quienes sólo operan en el horizonte de un pensamiento reduccionista sujeto a la epifanía de la antinomia excluyente. Frente a este esquema de “objetos sociales” cognoscibles, categorizables y manipulables, la ideología de lo queer revienta esas nomenclaturas y pervierte la matriz en función de un paisaje muchos más rico en calidad discursiva y en cantidad de subjetividades, la mayor de las veces, claro, travestidas bajo el signo de la insubordinación y la desobediencia como figuras tráfugas del sistema, de la norma, de todo lo dado en forma de prospecto o de receta estéril.

Es evidente es que “la desviación” con respecto a ese canon de obligatoriedad

heterosexual y dictatorial, diseñado sobre la estructura ficticia de esas presuntas “identidades naturales”, supone abrazar la “ilegibilidad” dentro del arbitrario marco del cuerpo civil y de los aparatos legislativos de la identidad social. Todo sujeto, lo saben bien estos artistas desestabilizadores del dogma, es un personaje público. A todos ellos les acompaña un papel en la dramaturgia escrita (en lo social) donde cada acto supone una performance escenificada con arreglo a unos parámetros del valor y la virtud entendidos como emblemas higienistas, falsamente humanistas. Los sistemas jurídicos y las plataformas publicitarias que reproducen “la inteligibilidad” como meta del discurso cartesiano femenino/masculino, anulan la posibilidad de la desviación del canon y aminoran los efectos subversivos de las posiciones carnavalescas y travestidas que desean sepultar el paradigma de esa legibilidad construida.

Sin embargo, son los artistas contemporáneos, quienes producen -al margen de ese modelo segregacionista- un cuerpo de “subjetividades laterales” capaces de desautorizar, por su naturaleza rara y divertida, los enunciados rectores que justifican los comportamientos sociales y comunitarios más recurrentes dentro de lo aceptado y lo aceptable. Mientras que la sociedad y la cultura falocentrista y machista, comienzan por celebrar “la sanidad” y “el principio higiénico” del modelo que hace coincidir sexo y género en correspondencia casi matemática y científica con la matriz esbozada por el poder, los artistas queer, bajo el signo de la insubordinación mal(educada), re-escriben esas estructuras de coincidencias y ensayan otros formas de producir (i)legalidad dentro del campo de esa misma matriz hegemónica. Se supone que los hombres y mujeres debemos comportarnos según lo que las escenificación de

esa matriz demanda de nosotros mismos. Actuar de un modo u otro, pone en juego nuestra propia integridad en un sistema represivo y castigador. Miedo culturalmente construido y producido frente al que estos artistas postulan sus ensayos y escrituras abiertamente contestatarias.

No se trata en su caso de abandonar el papel, tras bastidores, para ser uno mismo, sino de abandonar el papel asignado y reventar su abecedario en la escena pública, en el territorio visible de la obra de arte. Se trata, por tanto, de multiplicar la realidad misma teniendo conciencia de la espesura de sus dominios y el elevado grado de diversidad de voces que habitan en el cuerpo social. El artista queer deviene queer, escenifica la ficción que su propia indumentaria desmiente: no puede llorar a la sombra del canon, sino que debe subvertir su ideología y sus fronteras taxativas, debe -por fuerza- destruir el disfraz. De ahí, si se quiere, la necesidad de la re-escritura, de la parodia, del radicalismo político, de contestación y de sorna.

Al respecto, la identificación con la matriz que nos domina y nos presenta como sujetos aceptables en el orden de los géneros diferenciados, resulta de una clarísima escenificación intencionada, culturalmente dirigida a la sanción y aprobación en la esfera pública. No existe verdad, de ningún tipo, tras esos modelos de actuación. Todo lo más, se arrecian, en su salsa, las presunciones y las falsificaciones. El “varón” y la “hembra” se convierten en datos constatables para el aparato discursivo que determina, de antemano, su identidad. Su performance está basada en escenificaciones públicas, no en el desarrollo de su voz en la intimidad que, en última instancia, pierde sentido en su rivalidad y competencia con el principio de realidad que cosifica y regula

la conducta en una especie de personaje.

Por consiguiente los teóricos y los artistas queer, en el caso que sea pertinente hablar de estos últimos en tales términos, se centran en cuestionar la naturaleza de los criterios sociales que sirven como demarcadores taxativos de estas categorías. Muchos, a su manera, reflexionan sobre el modo como estas etiquetas han llegado a gobernar y “dominar” la forma incluso en la que nos vemos y aceptamos a nosotros mismos (como tales) en el diálogo con el otro. La mirada queer, en los ámbitos de la teoría y en los azarosos predios del arte, toma como punto de partida fundamental de su cadena de interrogantes el hecho mismo de que toda identidad resulta de un discurso cultural e ideológicamente determinada. De ahí que el sexo y el género sean considerados, dentro de este enclave hermenéutico, como extensiones de ejercicios de subjetividades escritas y narradas en un orden temporal socio-histórico determinado y en el perímetro de unas relaciones de poder muy concretas.

Por tanto el estudio de la identidad, en mano de los artistas queer, refiere más las estructuras culturales y políticas que le dan forma que a ningún otro atributo e invariante del discurso asociado más a la vida. Ello explica, en gran medida, la dimensión ampliada de los queer en términos teóricos y políticos, toda vez que su especulación socio-semiótica no afecta solo a la identidad gay o lesbiana sino que remite más a una situación de aleatoriedad y de posiciones infinitas con respecto a lo que es o está regido por el aparato social. En otras palabras, no solo se ocupa, insisto, de gay y lesbianas, sino de todos aquellos

sujetos que, en su diferencia, se reconocen marginados –de una u otra manera– por las estructuras dominantes. “La condición queer, explica magistralmente Daniel Noam Warner, no estriba en vivir fuera del aparato regulador de la matriz de inteligibilidad, ya que en su exterior no hay verdadera existencia. No hay lugar desde el que podamos ver lo que realmente está pasando, porque el poder está entrelazado con todo”¹⁶. Entonces, insiste el autor “la condición queer se mofa de estas barreras: torcemos nuestra escenificación cuestionando las suposiciones naturales, combinando y emparejando de manera velada, no solicitadas, viviendo (o investigando) como una serie de inferencias inconexas, subrayando que las supuestas relaciones “naturales” de la matriz son meras construcciones”¹⁷.

Desde esta perspectiva, entiendo entonces que, con independencia del rechazo a la categoría que muchos activistas de la diferencia esgrimen por considerarla peyorativa en su uso y alcance, lo queer supone para esa estructura de “dominación” y de “escenificación”, un duro golpe en la diana de sus falsificaciones y reduccionismos más radicales. La obra de los artistas aquí seleccionados no es sino una prueba elocuente y mayúscula de como el arte, en sus territorios de desobediencia y de subversión, puede, y mucho, asegurarse para sí un ámbito de emancipación en el cual poder discutir y revisar los autoritarismos venidos de fuera. Ellos, desde la celebración de los “otros infinitos” y de sus “modelos de goce inabarcables y expandidos”,

¹⁶ Daniel Noam Warner: “Hacia una metodología de investigación queer”, en: *Orientaciones*. Revista de Homosexualidades. Dossier dedicado a América Latina (primer semestres del 2005). Madrid, España. Pág.: 135.

¹⁷ Ibid. Pág.: 135.

sustantivan las superposiciones e identificaciones transversales de la categoría de género adscrita a nuestra anatomía. Así, la ambigüedad y el acoplamiento híbrido, tan propio de nuestros espacios pos-coloniales, se consiente como parte ineludible de ese raro proceso fundacional de nuestras culturas. La actitud de rechazo a la mirada e identidad del otro que se supone amenazante en los terrenos axiológicos de los nuevos modelos nacionales, es tan larga y oscura como la historia misma de los relatos nacionalistas latinoamericanos. De ahí, en parte, la importancia extrema de seguir de cerca esa revolución y ejercicio de emancipación en la cual el/los sujeto(s) queer entran en el texto de la historia para acreditar su identidad, en el marco de las identidades y los discursos que la patria y la nación reconoce como propios.

Entretanto, y todo ello sea posible, sigo considerando a sus procesos de transgresión y desobediencias como auténticos trofeos arrebatados al canon de la obligatoriedad heterosexual. Si el cuerpo del amante furtivo me excita; el del militar que defiende la patria y sus conquistas, me enfurece más. Si el primero me enloquece y me domina; el segundo, en su misma obscenidad, me fascina. Que viva el cuerpo en su libertad queer... Ustedes, nosotros, haremos las delicias con esa materia imprecisa y dulce.

Acción erótica libertaria

Nadia Granados

Los primeros contactos que he tenido con el performance se remontan a cuando tenía 13 años (entendiendo performance como una acción que altera la realidad en un contexto determinado usando el cuerpo). Entonces era una niña de pocos amigos. Con la entrada a la adolescencia el grupo con el que solía jugar se desintegró, de un día para otro se acabaron las noches de Yermis, ponchados y botellita, así que como estaba habituada a callejear, opté de una manera muy natural por hacerlo sola. Se convirtió en mi ritual diario: cada noche después de llegar del colegio sin quitarme el uniforme me iba hasta el barrio siguiente a caminar mientras hablaba en voz alta con mi otro yo. Este recorrido duraba una hora aproximadamente. Un día los muchachos del barrio me comenzaron a llamar “LOCA”, exactamente como en la canción: la cantaban cuando pasaba por una esquina y me gritaban “LOCA”. No dejé por ello de callejear mientras hablaba sola, al contrario: conscientemente, cuando pasaba frente a ellos iba más despacio, hablaba más duro y me sonreía; no los miraba, sabía de que esos pobres tontos no tenían

idea de lo que yo había descubierto en mi soledad de loca, en lo afortunada que me sabía de poder hablarle al viento como yo lo hacía. Para mi eso es un inicio de trabajo en performance, porque se convierte en un acto de transgresión de normas sociales tan simples y estúpidas como que “las niñas no salen solas a la calle ni hablan solas, las niñas a esa hora deberían estar en su casa viendo telenovelas”, además a sabiendas, pasaba frente a esos ojos convirtiendo un acto espontáneo en un acto para ser mirado. Quizás desde muy pequeña tuve conciencia de que “la gente” tiene taras muy complejas con su cuerpo, un cuerpo que siente vergüenza de todo y regularmente se autocensura, el autocontrol está todo el tiempo presente: tendemos a ser controlados, tememos al ridículo, a ser vistos con malos ojos, a ser demasiado llamativos. Las personas señalan aquello que les parece anormal: el loco, la puta, el bobo, el marica, el gamín, el ñero... Se les cataloga porque salen de lo convencional, y les apuntan con su dedo señalador pretendiendo hacer una burla de los comportamientos que consideran extraños, teniendo en cuenta que lo que se suele considerar “normal” es aquello que se puede asociar con la realidad televisada, los patrones de conducta a los que debemos aspirar o parecernos, mientras todo lo demás resulta sospechoso.

Para cada generación existen modelos de comportamiento regulados que le permiten al sistema saber con que tipo de ciudadanos cuenta, sobretodo en términos de ciudadanos consumidores. Dentro de ese espectro la imagen del cuerpo de las mujeres es utilizada como un pedazo de carne apetitosa donde

se instalan productos para ser vendidos, también debe acomodarse a ciertas características físicas que pocas poseen: delgadas, altas, depiladas, como acabadas de salir del spa; un modelo excluyente que genera complejo de fealdad en la mayoría, pues ese ideal de belleza es totalmente inalcanzable para casi todas. Por otro lado está la construcción de una mentalidad sumisa utilizando todo tipo de producciones audiovisuales disfrazadas de entretenimiento (telenovelas, música, revistas, modas) que invade al imaginario personal por medio de historias melodramáticas con las que la gente suele identificarse y de esta manera llegar a reproducir en la vida cotidiana esos patrones de conducta diseñados para controlar el comportamiento de la sociedad.

“Un hombre se comporta de cierta manera; una mujer se comporta de cierta manera; a la clase trabajadora le gustan ciertas cosas; para ser un hombre de éxito hay que verse como tal, todos los hombres son iguales; las mujeres decentes no hacen eso; sin tetas no hay paraíso; es más fácil matar que amar”... Entonces pareciera que hay una cantidad de códigos muy bien diseñados que han sido aprendidos sin cuestionamiento. Por lo tanto, trabajar con video, reinterpretando, reciclando y reconfigurando imágenes y conceptos extraídos de los mass-media es como apropiarse de ellos para construir discursos audiovisuales que cuestionen ese orden de ideas.

A partir de esa premisa encuentro la inspiración para mis primeros trabajos en video. Con una cámara prestada a la edad de 19 años hago mi primera video performance, utilizando una peluca encontrada en la calle. Me la pongo y ella

me hace ver poseída por una imagen distinta a la mía, otra que me asemejaba a una especie de zorra rubia que me resultó fascinante, quizás porque esa transformación de mi apariencia por medio del pelo artificial me hacía ver como ese tipo de morena peli teñida, híper deseable, híper popular, híper visibilizada que se supone todas deseamos ser.

La cámara de video me mostró dos cosas, que podía jugar a ser esa otra, ese ser modificado, experimentando con ángulos, manipulando mi imagen; se develaba la mentira de eso: un rostro inexistente a partir de esas construcciones que me tenían enajenada también, por otro lado, podía explorar mi cuerpo como un paisaje abstracto: la carne se abría a algo diferente de la apariencia convencional; la cámara y el manejo de los ángulos me permitían reconfigurar las imágenes de la realidad. Este primer video es un plano secuencia con la cámara fija: muevo mi cuerpo frente al lente. La acción era muy simple, el objeto en cuestión era un lápiz de labios: un símbolo fálico que es arrancado, masticado y expulsado de la boca asemejando a una actriz porno que juega con semen, aunque la sustancia es roja como la sangre. Al fondo se escucha un tema musical llamado “El desierto” de Lhasa, que alude a una especie de venganza amorosa femenina. La acción se divide en tres escenas principales de acuerdo al ritmo de la canción: en la primera el colorete aparece en el centro desde abajo y se mueve frente al lente, rojo, fálico en una especie de danza; en la segunda, aparece mi cuerpo en el centro quieta, mirando hacia la cámara, saliendo del cuadro por abajo nuevamente; y en la tercera escena aparece mi rostro en primer plano y luego el colorete, abro mucho la boca como quien se

va a pintar los labios y cuando entra el coro muerdo el labial, como si fuera una castración, lo mastico lentamente mostrando los dientes y la boca en primer plano, lo revuelvo con saliva y lo dejo escurrir como si fuera sangre, como si fuera semen. La construcción de este relato me resulta un ejemplo de una manera de hacer video con recursos muy básicos: el cuerpo, el tiempo (determinado por la música), una sustancia manipulable (lápiz de labios) y la cámara. Hacer un acto planificado para ser registrado en tiempo real permite no tener que editar; por otro lado, el manejo de los recursos usando el encuadre como si fuera un teatrino hace que la performance realizada solo se pueda ver a través de una pantalla, ya que no se vería igual la boca y el cuerpo en la realidad: todo esta fragmentado, las dimensiones alteradas y se magnifica el detalle, transformando la imagen de la rubia peli teñida en una especie de monstruo femenino.

El gesto, la materia, el verbo, el tiempo... Había una mirada descarada que siempre tuve sobre la imagen de la sexualidad femenina y sobre el comportamiento que se suponía debía tener una jovencita; no me sentía parecida a eso: no era dócil, no era difícil, un polvo mío no era un tesoro, no era la chica de la que se enamoraban, no era guapa, no era decorativa, no me sabia arreglar, me gustaba rayar a la gente... En mis trabajos reconfigurada, a partir de esos clichés, convertida en un ser espectral, luminoso, esa era la imagen que me emocionaba tanto, sin ser una *femme fatale*, ese personaje enigmático de hembra asustadora, peligrosa, acompañó mi deseo desde entonces.

Durante toda mi vida he sido consciente de la mirada ajena, la mirada que se disgusta frente a los comportamientos extraordinarios y siempre he sabido que es muy fácil serlo: salir de lo ordinario es tan simple como hacer actos felices sin control, actos que no cuestan nada.

Con mi segundo video performance exploro dos identidades construidas a partir de la imitación: es un video musical de salsa en el que interpreto a una peli teñida que baila sexy y a un hombrecito de bigotes. Él canta adolorido una canción de amor triste, un tema musical llamado “Porque te amo” de Nino Segarra, que alude al amor que aprendimos muchos con el patrocinio de Tropicana Estéreo¹⁸. En este video pretendía evidenciar eso: que los patrones de conducta que regulan nuestro comportamiento son tan poderosos que es posible interpretar a los dos protagonistas de esa novela con un mismo cuerpo, gestos que son imitados y que muchas veces vienen acompañados de actitudes que son asumidas como realidades.

Ese cuerpo soñado del amante imposible, ese cuerpo que no tenemos, fuera de nosotros, idealizado desde las fantasías creadas por la publicidad. El aprender a amar desde el sometimiento de frases como: “sin ti no puedo vivir”, “no sé como olvidarte”, “te necesito como necesito del aire”, “porque aunque muera yo te amo”... Una mezcla de súplicas, dolor apasionado, quejidos al ritmo

18 Emisora bogotana de música tropical, muy popular en los 90's.

de músicas tropicales y románticas que indudablemente afectan las ideas que nos hacemos sobre el amor. Creo que innegablemente al final estas ideas terminan por afectarnos para siempre haciendo de nosotros seres dependientes y sumisos. Al cantar una canción que nos emociona estamos interiorizando las palabras que dice el autor, una y otra vez repetimos oraciones melcochosas y edulcoradas sin detenernos a pensar que nuestros sentimientos son afectados. El lenguaje del video musical me permitió reconstruir una historia de amor interpretando a los dos protagonistas, haciendo una fono-mímica, transformándome por un momento en el intérprete: ese personaje llorón, quejumbroso, una caricatura de la realidad; y en una mujer desdibujada que actúa provocante (como nos han enseñado a todas que debemos querer ser), una mujer que desea ser deseada y para eso actúa de una determinada manera.

Como performance, estas interpretaciones hechas para ser grabadas tienen mucho que ver con la manera en que se nos ha enseñado a ver el mundo: somos una generación que creció frente a la pantalla del televisor, acostumbrados a ver cierta cantidad de horas diarias de historias construidas para vender ideas o mercancías. De esta manera hacer video-performances tiene mucho sentido en la medida en que los códigos de la realidad que podemos manipular están directamente relacionados con el medio de comunicación de masas más popular de nuestro tiempo. El registrar las acciones performáticas permite manipular una secuencia de imágenes y sonidos para construir un relato audiovisual nuevo.

En el 2001 un hecho que marca mi vida sustancialmente es el asesinato de mi hermano mayor Goldson Granados y seis de sus amigos perpetrado por las FARC-EP, en una masacre absurda en el Puracé Cauca. Este hecho me abre los ojos frente a la situación política de Colombia, pues hasta el momento tenía algunas intuiciones pero no entendía muy bien la historia del conflicto armado. El asesinato de mi hermano mayor me destroza moralmente durante 3 años, en los que continué mi carrera haciendo cosas como las que mencionaba antes: gané un par de premios, viajé a Europa; pero poco a poco me iba desencantando del quehacer artístico dentro del mundo del arte, pues no veía para qué hacer lo que hacía, en los espacios en los que se hacía: galerías, festivales, etc... por eso comencé a experimentar cosas por mi cuenta y a buscar nuevas alianzas.

En el año 2004 comencé a trabajar en radio con un colectivo, haciendo humor político por medio de mezclas sonoras. Era un programa radial en FM emitido los domingos a medio día por el Instituto Nacional de Radio y Televisión pública (INRAVISION), en un espacio gestionado por el sindicato de comunicadores ACOTV, quienes en ese entonces manejaban tres programas de comunicación alternativa y popular y no de ellos era el nuestro: Somos Sudacas. El equipo era conformado por amigos principalmente vinculados a las ciencias sociales. Cada semana teníamos un invitado y trabajábamos algún tema coyuntural: lucha contra el ALCA, la minería, las privatizaciones, la corrupción, la política, etc., o a favor de los Derechos Humanos... Lo acompañábamos con música de muchos estilos que fuese alusiva al tema en

cuestión. Yo hacía clips en audio de carácter irónico que sonaban al comienzo de cada programa, en los que mezclaba diferentes tipos de archivos sonoros extraídos de los noticieros, telenovelas y comerciales, entre otras fuentes. En ese momento sentía mucha emoción de estar vinculada a un proceso de lucha desde el arte y la comunicación popular, aprendía mucho cada día y en el hacer semanal desarrollé cierta habilidad para construir historias cortas por medio de la reinterpretación de esa realidad que tanto me molestaba, además del gusto de tener conciencia de que esas piezas sonoras circulaban en un espacio de acceso público distinto al que estaba acostumbrada desde el mundillo del arte.

El 27 de octubre de 2004 es militarizada la sede de INRAVISION que fue liquidada sorpresivamente en medio de la avalancha privatizadora promovida por Álvaro Uribe y con esto se cerró el espacio que teníamos, cosa que nos motivó a rebuscarnos nuevas plataformas para la divulgación de ideas y nos integramos más al trabajo popular desde distintos frentes. Hasta la fecha seguimos cada uno aportando desde sus posibilidades. También trabajé en campañas contra multinacionales haciendo afiches, videos e intervenciones callejeras, me interesaba fundamentalmente apoyar el trabajo de los movimientos sociales de la manera en que ellos lo solicitaran y para eso exploramos diferentes formas de expresión.

En 2010 decidí abandonar parcialmente el trabajo creativo colectivo y comenzar a trabajar individualmente con las herramientas comunicativas

que manejaba desde antes: video, performance, edición y web; usando un personaje que me facilitara la puesta en escena y me permitiera explorar diferentes formatos para decir cosas. Ese personaje es LA FULMINANTE: espectro luminoso que se expresa en lenguas demoniacas, circulando electromagnéticamente a través de las redes de internet, como una dirección electrónica:.

Ella ha sido creada con fines artísticos y con fines revolucionarios bajo la premisa de que el cuerpo puede ser una herramienta de comunicación emancipadora, por medio del erotismo libertario que se opone al erotismo de la sociedad de consumo: hecho para vender y atontar, en un país donde la imagen de las mujeres hiper-sexualizadas se asocia fácilmente a una cultura pro-narcoparamilitar, a las zorras complacientes que harían cualquier cosa por dinero, de prototipo sexy-latina-caliente, que ocupan el papel de prostitutas, esposas, amantes o sicarias; ataviadas con grandes escotes, cabellos teñidos de rubio y alisados en actitudes provocantes: la mujer como una cosita rica, un adorno una mercancía, la propiedad privada que se compra con regalos... Un objeto sexual, algo cuyo valor agregado son las siliconas; una tarada que no toma decisiones, ni cuentan sus opiniones en una sociedad que aprende su historia viendo telenovelas y noticias manipuladas por los centros de construcción de realidad monitoreados desde la casa presidencial.

Por eso, deconstruir la imagen de una mujer puteril para crear un espectro femenino que cuestiona estas relaciones de poder tiene mucho sentido, porque

como código comunicativo atrae al espectador hacia una imagen que le resulta familiar, pero que lo vuelca hacia un discurso inesperado: un discurso rojo, radical, que pretende hacerle preguntas sobre el sistema depredador contra el cual hoy muchos se levantan inconformes. Por otro lado, la fuerza erótica es un arma incendiaria: los orgasmos, la energía sexual, son fuerzas vitales, alegres, frente a las taras relacionadas con el cuerpo impuestas por la iglesia y una sociedad hipócrita, que sataniza el placer y están hechas para hacer de las mujeres seres dóciles, manipuladoras y asustadas. LA FULMINANTE es una mujer emputada, provocante sexualmente, que da miedo por que parece que COME hombrecitos, que tiene dientes en la vagina, un cuerpo principalmente agresivo e incómodo, un cuerpo que circula a través de imágenes de video, que pretende seducir y se encuentra en una relación íntima con el espectador desde la frialdad de la pantalla luminosa, un cuerpo que no se puede tocar: espectro luminoso gesticulando en una lengua mágica en ideas subtítladas que acompañan una acción X. Es una mezcla FULMINANTE, un acto que puede llegar a cualquier rincón del mundo donde haya acceso a internet, arte transitando fuera de control.

La Fulminante condensa varios de los elementos principales que han caracterizado mi propuesta artística desde el comienzo: la reinterpretación de códigos de comportamiento relacionados con los mass media (en este caso la pornografía y la imagen de una mujer cosificada), el uso del cuerpo como herramienta comunicativa y el trabajo en espacios de acceso público (principalmente la calle y la web).

Circulando en la Web: como una dirección electrónica (www.lafulminante.com), utilizo una plataforma de acceso libre y gratuito con la que el consumidor de imágenes se encuentra familiarizado, aprovechando también la alta circulación que pueden tener las imágenes de mujeres semidesnudas y la amplia clientela para este tipo de creaciones. De nuevo los ojos del otro sobre un cuerpo que sabe que es mirado. Este espectro femenino actúa frente a clientes anónimos en la intimidad del computador y de un cliente anónimo a otro; en la frialdad de un encuentro fortuito con la que parece una puta encuerada frente a la cámara. El cuerpo registrado en video se ha separado de su ejecutante convirtiéndose en un personaje de ficción: provocante, inexplicable, radiación luminosa; imagen en video, color, sustancias orgánicas, fluidos; un extraño lenguaje corporal y hablado. Como dicen Andrés Barba y Javier Montes sobre la transfiguración de las actrices del porno: *“El rostro de una actriz excitada (o que interpreta su excitación) en primer plano es un rostro enmascarado, una personificación. Un rostro bajo una máscara no es un rostro que se esconde bajo una máscara, sino un rostro anulado, inexistente fuera de la máscara. El rostro es la máscara.”*¹⁹

LA FULMINANTE habla en glosolalia, que puede ser entendida (según algunas lecturas esotéricas) como “un fenómeno paranormal en el que un dotado se expresa en un idioma que desconoce, esta lengua puede ser viva

19 Andrés Barba y Javier Montes *La ceremonia del porno*. Editorial Anagrama

o muerta, conocida o desconocida, real o imaginaria; este fenómeno puede producirse en estado subconsciente. lengua de los fantasmas, antepasados, espíritus, dioses y animales totémicos.”²⁰ Un lenguaje reventado, de mensajes políticos fuertes y crueles enmarcados en imágenes fuertes, crueles, además de obscenas y extremas.

Visionar a una rubia caliente que habla en una lengua desconocida crea un distanciamiento con el personaje, ese distanciamiento seductor de aquello que desconocemos porque se aleja de nuestra comprensión. Ella siempre será una extranjera y al no poder ubicar su procedencia, su voz se hace universal: puede abrir caminos a nuevas empatías con el discurso, pues la gente está prevenida contra determinado tipo de manifestaciones comunicativas relacionadas con la izquierda y muchas veces se cierran a toda posibilidad de empatía desde que el otro entra en contacto.

El espectador es mirado fijamente por la imagen de una mujer semidesnuda que le habla en sensuales susurros entrecortados con un acento cachondo. Hay una cercanía con la pornografía, efectivamente allí hay unos códigos reconocibles: ella actúa frente a la cámara controlando lo que muestra, convertida en un cuerpo fragmentado; pero lentamente la acción que en un comienzo parecía pornográfica desemboca en otra cosa. A medida que avanza la performance comienzan las bofetadas, las arengas rojas, las ironías subtuladas. Ahí están las tetas en las manos, la boca que chupa; pero además

20 Definición de Glosolalia tomada de páginas web esotéricas

esta el panfleto directo, la poesía insurrecta imposible de no leer: poderío sexual insolente que brota desde el centro, desde las viseras revueltas.

A partir del discurso improvisado se va construyendo el texto seleccionando una secuencia de imágenes que fragmentan y modifican la performance original, organizándola para transmitir un mensaje específico en torno a las luchas humanas contra distintos tipos de opresión: principalmente contra el sistema capitalista y el machismo.

Y circulando en la calle: la gente no tiene que buscarla. Ella se ofrece, se atraviesa escandalosa.

Para mí el elemento fundamental del arte de la performance es su carácter transgresor, que no requiere de invitaciones ni de la aprobación de nadie: es verbo. La acción incide en la realidad irrumpiendo en la cotidianidad gris de las ciudades envenenadas. El espectador toma una decisión para mirar, para detenerse, enfrentándose a esa presencia provocante, como pasa con los acontecimientos casuales o los accidentes callejeros: suceden en la cotidianidad, se atraviesan en la vida y dejan un pensamiento dando vueltas. Los actos de LA FULMINANTE en el espacio público tienen la intención de inquietar de cerca, de generar disgusto o empatía; por lo mismo su carga detonante, su capacidad para hacer entrar al espectador casual en un estado de extrañamiento que puede generar cambios y reflexiones nuevas alrededor de realidades comunes. Por otro lado, existe un interés por intervenir en

espacios diferentes a los convencionalmente usados para la exhibición del arte: galerías, museos, festivales; buscando una necesaria autonomía. Por eso la acción erótica atravesándose en espacios públicos (calle, web) es ante todo un ejercicio de libertad, que pretende por medio de la repetición entrar a formar parte de un imaginario colectivo al que, usualmente, solo se puede llegar utilizando canales de comunicación masiva: en este caso a lo que se apela es a la perseverancia, rompiendo también con la idea de que los performances son piezas únicas: la repetición tiene como fin convertir un pequeño acto individual en una imagen memorable.

Circulando en el Cabaret: el show de Cabaret, a diferencia de los performances para web y calle, es presentado en espacios convencionales, preferiblemente en una tarima con sonido y luces: es un espectáculo por el que el espectador tiene que pagar y asistir en un horario y lugar determinados. Consta de una serie de acciones en las que utilizo vestuario, textos, video, sonido y manipulación de objetos y sustancias; jugando con recursos simples como son la mezcla de video en vivo y el circuito cerrado de televisión. En este caso la exploración que me interesa es la puesta en escena y solo existen pautas, una serie de videos que determinan ciertos tiempos y una escenografía que es manipulada, destruida y transformada a partir de acciones específicas que nunca son realizadas de la misma manera.

Es un laboratorio permanente de exploración de acciones que cada vez que se presenta se enriquece. LA FULMINANTE en vivo transmite al espectador una energía potente: no hay representación, la apariencia sexual de la web se desvanece para dejar aparecer a un monstruo; la obscenidad de la carne desinhibida, nada complaciente, agresiva y grotesca, hace tambalear los cánones que antes parecieran condicionarla.

En este formato mi performance es un espectáculo porque el público sabe de antemano quien soy, el espectador ha tomado una decisión y ha asistido a ver una presentación en vivo.

Como espectadora de arte he sido afectada por actos y palabras que otros han hecho antes, han habido obras que me han cambiado la vida.

Por eso creo firmemente en el poder transformador de las cosas que hago, en el poder destabilizador de la desobediencia, del grito inconforme, de ir a hacia lo desconocido. Generar imágenes inquietantes que provoquen nuevas reflexiones, cualesquiera que estas sean: reacciones de empatía o disgusto para generar un movimiento interno que produzca nuevos pensamientos acerca de una situación determinada.

De extensiones y silicona: la estética del pitillo

Dayana De la Rosa

*La cultura posmoderna es descentrada y heteróclita,
materialista y psi, porno y discreta, renovadora y retro,
consumista y ecologista, sofisticada y espontánea,
espectacular y creativa.*
Lipovetsky

El panóptico después de haber sido instalado ha funcionado de maravilla, el pollo (a pesar de todas las hormonas) sabe a pollo, las sabanas son blancas y el sexo se enseña en manuales de comportamiento.

Un interés particular en el atrevimiento tengo, una necesidad de escapar de las formas y los artilugios del sistema. Atrevido movimiento intento, lograrlo solo será una provocación.

Provoco en el intento decir que el término <<estética>> es solo una muletilla

de la masa sin forma, cuando la gran masa empieza a subdividirse ese comodín adquiere unas connotaciones particulares: la <<estética>> entendida como moda, en otro sentido, como belleza, en otro, como expresión artística (en todas las formas en la que entendemos el arte), en otras según el uso inmediato. Es esta la <<estética de las masas>> la que funge como el vigilante de las actuales sociedades.

El sistema que analiza Foucault no es el sistema que se nos sobrepone, sin duda es otro, aquel, el de la sociedad disciplinar solo permitía movimientos exactos y estructurados, rígidos, una sola mirada bastaba para controlar a los individuos, los hospitales, los sanatorios y las cárceles, eran suficientes para atemorizar las pasiones más oscuras, permitiendo una especie de normalización social, que aprueba y desaprueba los comportamientos, pero aquellos que no se someten al sistema son excluidos, bien sea por enfermedad del cuerpo, bien por enfermedad mental (aparición de la locura como problema social), bien por estar violentar las leyes.

Pero desde hace un par de décadas una autonomía libertaria nos invade a través de la Internet, ¿será acaso un nuevo medio vigilante maquillado y embellecido estéticamente simulando ser inofensivo? Esa autonomía da una vuelta de tuerca al panóptico: todas las miradas sobre todos los individuos, todos los individuos registrando todas las miradas. Las redes sociales que se instaura hace más o menos una década radican en los espíritus sensaciones de libertad insospechadas para uno que otro aventurero, pero jamás de masas

en el sentido más amplio.

Precisamente NO es ya la <<masa>> de la que hablaban Adorno y Horckheimer en su texto *La Industria Cultural (1988)*, un sinnúmero de individuos, sumados, adheridos, atrapados por el *Film, la prensa y la radio*: “*Film, radio y semanarios constituyen un sistema. Cada sector esta armonizado en sí y todos entre ellos. Las manifestaciones estéticas, incluso de los opositores políticos, celebran del mismo modo el elogio del ritmo de acero*”; hoy podríamos sumarle otros componentes que agrandan esas características, por ejemplo, los Reality Show, concursos, esos productos enlatados llamados “formato” de T.V, pero también la narco-producción y la porno-miseria, nos presenta una masa movida, en un primer movimiento, por el consumo incitado por una nueva cadena de valores (decadentes en términos nietzscheanos) y de emociones que genera sobre ellos. Con ello “Las masas tienen lo que quieren y reclaman obstinadamente la ideología mediante la cual se las esclaviza.” (Adorno & Horckheimer, 1988)

Y ya nos es más una masa sin forma, una masa que aproximaba a ricos y a pobres, la capacidad adquisitiva ofrecía la posibilidad de estar al nivel de los que económicamente tenían más, sin embargo, esa sensación está unido a otro movimiento paralelo: EL DEL DERECHO A LA LIBERTAD y, como lo afirma Lipovetsky, este Derecho que se instauró en lo cotidiano como posibilidad de SER INDIVIDUALMENTE lo que nos plazca según los gustos e interés, es el social y cultural más significativo de nuestro tiempo.

Al verse la masa fragmentada en individuos con características particulares, podemos preguntarnos ¿se ha perdido entonces la masa? Si la respuesta es positiva habría que explicar como el consumismo sigue reinando corazones a nivel individual como se dio en el siglo inmediatamente anterior; si la respuesta es negativa, entonces ¿cómo tiene cabida ese principio de individualización?

Lipovetsky en su texto *La Era del Vacío* (2003) nos allana el camino, en su análisis nos muestra que ese proceso de individualización más profunda y marcada surge en el seno del propio universo disciplinar. La explosión en el desarrollo tecnológico, pero más específicamente, en los dispositivos tecnológicos personalizados, que a su vez son abiertos y plurales, nos dan cuenta de un segundo periodo del *consumismo*. Que está caracterizado por la extensión del consumo de la esfera pública hacia la esfera privada.

Esta es la sociedad posmoderna, unos individuos llevando los gimnasios, las peluquerías, los parques, los deportes, los cines, los restaurantes, hasta la sala de su casa, hasta su habitación, porque están en constante personalización, en una búsqueda incesante de su yo más demarcado y diferenciado de los otros. Según Lipovetsky (2003) esta cultura posmoderna tiene varios signos característicos: “búsqueda de calidad de vida, pasión por la personalidad, sensibilidad ecologista, abandono de los grandes sistemas de sentido, culto de la participación y la expresión, moda retro, rehabilitación de lo local, de lo regional, de determinadas creencias y practicas tradicionales”.

Es en el consumo, en esta nueva forma de consumo, donde realmente habita la <<estética>> actual, y en su habitar no es otra cosa que un término vacío, un término de pitillo.

Ahora bien, en esta nueva fase consumista, el individuo que solo quiere ser libre en su construcción de la personalidad, pareciera que los antiguos dispositivos de control del sistema se habrían superado, lo que no es cierto, pues lo único que tenemos son nuevos mecanismo de control, unos más flexibles, más acomodados a nuestras propias individualidades. Y aunque para Lipovetsky, la masa se ha superado por el individuo en un nuevo narcisismo, a mi modo de ver, lo que tenemos en la posmodernidad, es una gran masa de narcisistas, para ponerlos en sus propios términos.

El neonarcisismo y las nuevas técnicas de control social: las extensiones y la silicona

Para Lipovetsky, en esta nueva etapa del consumismo aflora un nuevo narcisismo, que viene a ser importante para comprender el proceso de personalización e individualización: “el narcisismo, consecuencia y manifestación miniaturizada del proceso de personalización, símbolo del paso del individualismo <<limitado>> al individualismo <<total>>, símbolo de la segunda revolución individualista. ¿qué otra imagen podría retratar mejor la emergencia de esa forma de individualidad dotada de una sensibilidad

psicológica, desestabilizada y tolerante, centrada en la realización emocional de uno mismo, ávida de juventud, de deporte, de ritmo, menos atada a triunfar en la vida que a realizarse continuamente en la esfera íntima?” (2003).

Este nuevo narciso sólo se puede entender, ya no en la indiferencia absoluta y solipsista moderna, por el contrario, sólo es posible en tanto que es un individuo en la sociedad. Ahora los narcisos se reúnen en colectividades: asociaciones de padres, grupos de alcohólicos, drogadictos, viudos, enfermos, nuevas tribus urbanas, clubes, en la que todos los integrantes comparten una similitud, un mismo interés, una igualdad. A esto lo llama Lipovetsky *narcisismo colectivo*, y este tipo de narcisismo el que me permite afirmar que <<la masa>> como la entendían Adorno y Horkheimer no se ha perdido, solo se transformó, se fragmentó en grupo de iguales.

Pero hay que ir más allá, estos nuevos narcisos se reúnen también en otros tipos de grupos, los del consumo: Los blackberrianos, los appledependientes, los gimnásticos compulsivos, los asiduos asistentes a las fábricas de hacer plásticos llamadas vulgarmente “peluquerías”, los vegetarianos chic, los pop orientales, los pseudo-intelectuales wikipedianos, los anime-adictos, en fin, las gamas de narcisismo colectivo es amplia.

Ahora bien, según Lipovetsky “El narcisismo designa el surgimiento de un perfil inédito del individuo en sus relaciones con él mismo y su cuerpo, con los demás, el mundo y el tiempo, en el momento en que el <<capitalismo>>

autoritario cede el paso a un capitalismo hedonista y permisivo, acaba la edad de oro del individualismo, competitivo a nivel económico, sentimental a nivel doméstico, revolucionario a nivel político y artístico, y se extiende un individualismo puro, desprovisto de los últimos valores sociales y morales que coexistían aún con el reino glorioso del homo economicus, de la familia, de la revolución y del arte; emancipada de cualquier marco trascendental, la propia esfera privada cambia de sentido, expuesta como está únicamente a los deseos cambiantes de los individuos. Si la modernidad se identifica con el espíritu de empresa, con la esperanza futurista, está claro que por su indiferencia histórica el narcisismo inaugura la posmodernidad, última fase del homo aequalis”.

Efectivamente, siendo esta la última fase del <<homo aequalis>>, los individuos se separan en la personalización pero al mismo tiempo se igualan en la sociedad, es decir, con el derecho a la libertad, debemos tener en cuenta la democratización del consumo, el cual impregna todas las esferas, todos los niveles. Es esa democratización la que ha permitido que los dispositivos tecnológicos funcionen como los nuevos mecanismos de control.

Estos dispositivos de control vienen a ser nuestras nuevas extensiones, nuestro cuerpo tiene ahora un nuevo elemento, se amplió hacia un celular, una Tablet, un reproductor de música, la voluptuosidad que ofrece la silicona no es que se haya quedado de lado, solo se transformó en una marca.

Pero esos dispositivos no están vacíos, son la posibilidad de interconectarnos con los otros, con unos otros ajenos pero iguales, el Facebook da la sensación de relacionarse socialmente sin relacionarse, muchos amigos virtuales pocos amigos reales, todos se quieren y se extrañan en el Facebook narcisamente, pero también se odian narcisamente, la disputa entre los egos posudos de sabiduría despierta amores y odios.

Por la posibilidad de ser vistos todo el tiempo a causa de nuestra propia voluntad en las redes sociales se levanta una nueva <<estética>>, una estética del vacío, una <<estética del pitillo>>.

Como el pitillo, esta nueva <<estética>> solo se interesa por la forma, es un plástico que envuelve un vacío, un gran vacío, pero que se pinta en colores y que en algunas ocasiones te conduce algo interesante al paladar. Es vacía, esta nueva <<estética>>, no solo porque está dada a partir del neoconsumismo, sino porque solo tiene el interés de responder al narcisismo colectivo. Es vacía porque con la democratización de la tecnología, la palabra también se democratizó, pero solo se habla por hablar en 140 caracteres aunque no se diga nada. Es vacía aunque tenga brotes luminosos de trascendentalidad, todos son fotógrafos con experticia y cuelgan sus fotos con efectos en instagram, se muestran profundos copiando frases que a su vez fueron copiadas por alguien en una página cualquiera de la internet, sin corroborar que realmente eso se haya dicho, es vacía porque los narcisos ya no se ven en los espejos sino en los likes que tengan sus fotos en el Facebook.

Como el pitillo es probable que esto solo sea una provocación, pero que a algunos les lleve al paladar algo degustable y apetecible.

Bibliografía

- Lipovetsky, G. (2003) *La Era del Vacío*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1994). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, España: Trotta.
- Braidotti, Rosi. (2005) *Metamorfosis, Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal. Traducción de Ana Valera Mateos.
- Butler, Judith. (2002) *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós. Traducción de Alcira Bixio.
- Cragolini, M. (2000) *Del cuerpo escritura*. Río de Janeiro: III Simposio *Assim Falou Nietzsche: Para uma filosofia do futuro*.
- Comte-Sponville, André. (2010) *Sobre el cuerpo*. Barcelona: Paidós. Traducción de Jordi Terré.
- Deleuze, Guattari. (1998) *El Antiedipo*. Barcelona: Paidós. Traducción de Francisco Monge.
- Deleuze, G. (1986). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama
- Onfray, M. (2002) *Teoría del cuerpo enamorado*. Valencia: Pre-Textos.
- Serres, Michel. (2011) *Variaciones sobre el cuerpo*. México: Fondo de Cultura Económica. Traducción Víctor Goldstein.
- Ricoeur, P. (1986). *Lo voluntario y lo involuntario (I). El proyecto y la motivación*. Buenos Aires: Docencia

El Otro en el Caribe: imágenes marginales

Danny González

Si los más elementales tratados de urología coinciden en señalar el éxtasis que provoca la micción de la orina –una especie de acto sublime sólo similar al orgasmo que por rutinario se (de) semantiza-, ¿por qué, entonces, rituales cotidianos y humanos como la masturbación, la menstruación o la acción misma de expulsar los líquidos intersticiales en una inobjetable relación dialógica de libertad entre el cuerpo y el medio, han de seguir, asociados a lo abyecto, lo obscuro (es decir, aquello que está fuera de escena), a un tipo de otredad alejada de los sistemas de visualización de la cultura y proscrita al ámbito de lo privado, o lo subalterno? Andrés Isaac Santana, crítico de arte cubano residente en España (2004).²¹

Para la mayoría, los gays siguen siendo maricones y, como los travestis, marginados. Silvana Paternostro, periodista barranquillera residente en Nueva York (2001).²²

A comienzos del siglo XXI, algunos artistas del Caribe colombiano construyeron un discurso visual a partir de sus obras, que reivindican nuevas lecturas sobre el cuerpo y la sexualidad LGBT,²³ en el contexto de

21 Andrés Isaac Santana. Imágenes del desvío. La voz homoerótica en el arte cubano contemporáneo. Santiago: J.C. Sáez Editor, 2004, p. 179.

22 Silvana Paternostro. En la tierra de Dios y del hombre: Hablan las mujeres de América Latina. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001, p. 108.

23 LGBT o GLBT son las siglas que designan colectivamente a lesbianas, gays, bisexuales y personas transgénero. En uso desde los años 90, el término «LGBT» es una prolongación de las siglas «LGB», que a su vez habían reemplazado a la expresión «comunidad gay» que muchos homosexuales, bisexuales y transexuales sentían que no les representaba adecuadamente. Su uso moderno intenta enfatizar la diversidad de las culturas basadas en la sexualidad y la identidad de género, y se puede aplicar para referirse a alguien que no es heterosexual, en lugar de aplicarlo exclusivamente a personas que se definen como homosexuales, bisexuales o transgénero. Para dar cuenta de esta inclusión, una variante popular incluye la letra Q de queer (ej, “LGBTQ”) para aquellos que no estén específicamente representados por LGBT, como los pansexuales, intersexuales, etc. Las siglas se han establecido como una forma de auto-identificación y han sido adoptadas por la mayoría de comunidades

censura, discriminación, represión y violencia de género y en razón por la orientación sexual de Barranquilla, Cartagena de Indias y Santa Marta. Los barranquilleros Fernando Castillejo [1960], Jessica Mitrani [1968] y Karina Herazo [1972]; los cartageneros Edgar Plata [1967], Helena Martin Franco [1968], Marta Amorocho [1971], Lisette Urquijo [1972] y Alexandra Gelis [1975]; y los samarios Juan Carlos Dávila [1970] y Edwin Jimeno [1974] resisten la invisibilización de las esferas institucionales [museos de arte moderno, galerías, etc.] y de los medios de comunicación -a diferencia del reconocimiento de que gozaron sus antecesores -, en imágenes marginales que demuestran la existencia de un Otro en el Caribe.

Duros ataques hacia colectivos de lesbianas, gay, bisexuales y transexuales se han sucedido en los últimos años en esas ciudades,²⁴ generando manifestaciones y protestas, en lo que podría considerarse una reacción justa al presentarse un retroceso en la campaña de visibilización y reconocimiento efectuada en los noventa en todos los escenarios de la sociedad colombiana. Así las cosas, la censura y la discriminación siguen su curso. En enero de 2012, varias discotecas LGBT fueron cerradas en Barranquilla, por motivos relacionados con la violación a “Derechos Fundamentales: Tranquilidad,

y medios de comunicación LGBT en muchos países de habla inglesa. Sin embargo, no son del agrado de todos a los que literalmente engloba. Por un lado, algunos intersexuales quieren ser incluidos en el grupo LGBT y preferirían el término «LGBTI». Diferentes autores fueron consultados.

24 Wilson Castañeda Castro. “Acción colectiva LGBT: Por el reconocimiento de la diversidad sexual y las identidades de género en el Caribe Colombiano” en Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica [Literatura, género y diversidad sexual], n° 11, Centro de Estudio e Investigaciones Literarias del Caribe, Universidad de Cartagena y Universidad del Atlántico, enero-junio de 2010, Cartagena, pp. 231-251.

Vida digna y otros”²⁵ en acciones de tutela interpuestas por miembros de una comunidad de vecinos del histórico barrio El Prado. Las voces de protesta no tardaron en aparecer. La Corporación Caribe Afirmativo declaró que “No somos un nido de perdición y delincuencia por nuestra condición sexual”²⁶. Voces de la prensa de opinión piensan que “si el problema no es la homofobia, habría que investigar por ruido a todos los bares de la ciudad, cerrar a más de la mitad y admitir que gays y heterosexuales somos igual de estafalarios. Por lo pronto todo indica que la voz del prejuicio supera en decibeles a la de los derechos garantizados en la Constitución del 91.”²⁷ La censura no ha sido exclusiva de bares y discotecas. El autor de estas líneas fue invitado a dictar una conferencia en el marco de un evento sobre erotismo en septiembre de 2011, organizado por una reconocida universidad. Después de conocer el título,²⁸ los organizadores cancelaron inexplicablemente la misma pocas horas antes. Nada de particular, una de las obras de los artistas aquí estudiados fue censurada por órdenes del rector de la misma institución, mandando a

25 El periódico El Heraldo, del 3 de enero de 2012 publicó: “En una acción de tutela interpuesta en el año 2010 por vecinos del barrio El Prado, el pasado 26 de diciembre el Juzgado Segundo Penal Municipal para Adolescentes con Funciones de Control de Garantías de Barranquilla, ordenó el cierre definitivo de las discotecas LGBT, Sky Bar Restaurante y Estudio 54, la primera ubicada en la calle 74 No 53-33 y la última en la carrera 54 No 72-122. Este fallo de segunda instancia respalda la posición de los accionantes, quienes afirman que el funcionamiento de esos establecimientos, reconocidos sitios de encuentro nocturno de la comunidad LGBT de la ciudad, violaban sus Derechos Fundamentales: Tranquilidad, Vida digna y otros.”

26 Declaraciones de Wilson Castañeda, director de la Corporación Caribe Afirmativo, en defensa de los administradores de las discotecas LGBT cerradas, a El Heraldo, el día 3 de enero de 2012.

27 Catalina Ruiz-Navarro. “Algo tan feo en la vida de unos señores bien”, en El Espectador, 11 de enero de 2012, Bogotá, en: <http://www.elespectador.com/impreso/opinion/columna-320490-algo-tan-feo-vida-de-unos-senores-bien>

28 El título de la conferencia fue “Queer, cuerpo, sexo y un corto”.

tapar los genitales del personaje representado, durante una muestra de arte del Caribe, en la XXI Feria del Libro de Bogotá, en 2008.²⁹ Tampoco hubo argumentos.

En esto hasta los museos de arte moderno y contemporáneo contribuyen, en absoluta contradicción con la misión científica que deben cumplir, como por ejemplo, con ocasión de una exposición de la obra erótica de Luis Caballero, el Museo de Arte Moderno de Barranquilla colocó un aviso de advertencia sobre las imágenes que presentó [Fig.]. El estudio de la historia del arte del Caribe colombiano ha estado centrado en construir un relato fundacional de región, que invisibiliza y deslegitima los cuerpos y los espacios, que han quedado marginalizados y degradados. Una nueva página se escribe, y en el pasado existen valiosos antecedentes.

Las primeras manifestaciones referidas al cuerpo en el Caribe en el siglo XX, siempre han estado ligadas a la discriminación. Como espectáculos circenses fueron celebrados los concursos de belleza de hombres disfrazados de mujer [aún no se asimilaban los términos “travestido” y “transexual”] en la Barranquilla del “Grupo”, en los años sesentas.³⁰ Ya para entonces, uno de sus miembros, el artista cartagenero Enrique Grau (1920-2004) pintaba en sus obras los desnudos provocadores, que contenían escenas homoeróticas, con referencia al mártir cristiano Sebastián. Como lo apreció Álvaro Medina, Grau

29 Testimonio brindado por el artista Fernando Castillejo al autor.

30 El testimonio de Juancho Jinete, amigo del Grupo de Barranquilla, habla sobre reinados de hombres en bares del centro de Barranquilla, en declaraciones a El Heraldo. S.f.

“gozaba representando los ritos colaterales de una ceremonia eterna y gozosa que, en su sensualidad gratificante, raya lo orgiástico,”³¹ como en las obras “La jaula vacía” (1962); “Ofrenda” (1963) y “Teorema, mito de Pigmalión y Galatea” (1964) [Fig. 1], en las que hombres corpulentos aparecen desnudos mostrando sus torsos. Esta serie de trabajos sería continuada en los setentas por la serie “Tobías y el ángel” [Fig. 2], en una de las cuales el personaje humano aparece en una clara posición sexual desnudo e indefenso ante el personaje angélico. Por los mismos años, una nueva generación de artistas se abrió camino gracias al impulso de críticas como Marta Traba, aparentemente en línea con las corrientes conceptuales,³² como es el caso de Álvaro Barrios (1945). Dibujante de amplias calidades, Barrios representó abstracciones de cuerpos desnudos en sus collages de la serie “Fea Cristina” [Fig. 3], en los que “comenzó a explorar las reconfiguraciones de la imagen del cuerpo, propias del arte moderno tardío, como si fueran personajes de algún universo ficticio similar al que habitaban los arquetípicos protagonistas de las tiras cómicas”.³³ A finales de los setenta Barrios empezó a explorar la figura del cuerpo sexualizado, a través del mártir cristiano San Sebastián, continuamente representado en el Renacimiento italiano. Sebastián aparece sin las flechas [Fig. 4], “el cuerpo se encuentra tendido horizontalmente, como si hubiera sucumbido al éxtasis y el rostro del personaje ha sido cubierto con tela, como

31 Álvaro Medina. Poéticas visuales del Caribe colombiano. Bogotá: Molinos Velásquez Editores, 2008, p. 59.

32 María Mercedes Herrera. La emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982). Bogotá: Editorial Javeriana, 2011.

33 Jaime Cerón. Sueños con Álvaro Barrios. Bogotá: Ediciones Jaime Vargas, 2011, p. 17.

si su identidad careciera de importancia”.³⁴

Como en la misma trayectoria de Barrios, pero con intereses relacionados con lo religioso y lo místico, el artista Antonio Inginio Caro [1952], utilizó el cuerpo del Cristo y lo encendió como cirio, dejándole quemarse y consumirse, en la obra “Vida eterna” [Fig. 5], “símbolo de la vida eterna, consume a su vez el cuerpo físico”.³⁵ Precisamente al término de los años ochentas, el artista Celso Castro [1953] retrató e intervino fotografías de sujetos desnudos, en los que “a partir de imágenes realistas, que por realistas son directas, trabaja una idea, su idea, reivindicando la homosexualidad”³⁶ como en las obras “Johnny El Jagüey” [Fig. 6] o “Sin título” [Fig. 7].

En medio de la crisis provocada por el virus del VIH, en la llamada “década del sida”, los años noventa fueron la transición en la búsqueda del reconocimiento de los derechos LGBT, y por tanto la aparición de nuevas actitudes estéticas en el mundo y en Colombia. Como lo puntualiza Anna María Guasch, “el discurso del otro y la cuestión de la diferencia no sólo ha afectado al sexo femenino sino también masculino, aunque en este caso ese otro o esa diferencia no es, generalmente, con respecto al otro género, sino en relación al propio género”,³⁷ aunque es evidente que la mayoría, sino todos

34 Ibid., p. 74.

35 Álvaro Barrios. “Vereda tropical” en Caribe, Arte contemporáneo del Caribe colombiano, Bogotá: Imprenta Nacional, p. 18.

36 Álvaro Medina. El arte del Caribe colombiano. Cartagena: Secretaría Departamental de Cultura de la Gobernación de Bolívar, 2000, p. 80.

37 Anna María Guasch. El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural: 1968-1995. Madrid: Alianza, 2000, p. 552.

los artistas citados hasta ahora como antecedentes, son hombres. Así, deudor de la obra performativa del artista conceptual Álvaro Herazo, el momposino Alfonso Suárez [1952] ganó en 1994, el primer premio del XXXV Salón Nacional de Artistas, por su performance “Visitas y apariciones”, desviándose la atención de una obra comprometida con el homoerotismo y la sátira social, como “Ensayo de una boda en privado” [Fig. 8], “Pesadilla de un hombre rana” [Fig. 9] y “Fantasmata” [Fig. 10], en las que el artista se travestía o se desnudaba, adoptando roles insospechados, en una muy personal “estética provocadora”.³⁸

Iniciador de un lenguaje visual transgresor en el Caribe, en que el que a través de sus acciones plásticas fue la voz de homosexuales y transgeneristas, Gustavo Turizo, quien a pesar de morir muy joven a causa del VIH, alcanzó una interesante producción que ha sido exhibida a nivel nacional e internacional, con obras como “Las mujeres más bellas del mundo son hombres” [Figs. 11 y 12], “Seis grados de separación” [Fig. 13] y “Sin título”, Turizo tuvo como “motivación principal pintar y elegir cosas que le gustan; cosas comunes, como tazas de café; libros sobre Pinocchio y toda la memorabilia de otras épocas –en particular de los años setenta- sometidas a su fantasía”,³⁹ en evidentes alusiones a su infancia y a sus deseos sexuales. Curiosamente en unos años en los que hasta las festividades populares como el Carnaval de Barranquilla, fueron objeto de censura hacia artistas del cuerpo como Darío Moreu, quien disfrazado de sátiro alado, desfiló frente al palco de las autoridades, entre

38 Ibid., p. 101.

39 Ibid., p. 19.

quienes se encontraba el entonces presidente Andrés Pastrana, e hizo señal irreverente levantando el erecto pene de latex del personaje mítico. Al día siguiente, fue obligado por la Policía Nacional a desfilarse sin el falo, y en protesta, Moreu estampó un letrero con la palabra “CENSURA”, en su disfraz.⁴⁰

La literatura recobró el espíritu liberador de los cuerpos y las sexualidades diferentes, con autores como Alonso Sánchez Baute, con su obra “Al diablo la maldita primavera”, que en 2002 obtuvo el Premio Nacional de Novela Ciudad de Bogotá, en la que un transexual barranquillero, personaje ficticio, narra sus vivencias e historias entre aquella ciudad y la noche bogotana. Referente de la literatura queer en Colombia, fue llevada al teatro por Jorge Alí Triana en 2004. Tan notable como las crónicas literarias que en 2009 publicó el joven escritor caribeño John Better, “Locas de felicidad” [Fig. 14], cuya portada es precisamente la obra “Seis grados de separación”, de Turizo, en la cual, la drag queen conocida como “Nordika”, aparece como personaje principal. En homenaje, la artista barranquillera Karina Herazo (1972), hizo varias fotografías y configuró un interesante ejercicio de apropiación de la misma imagen, en una serie que tituló “Nordika” [Figs. 15 y 16]. Herazo, graduada en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico, se ha dedicado a la fotografía, y junto a un grupo de mujeres artistas, han conformado el Colectivo La REDHADA, en el que han visibilizado su trabajo en el Caribe colombiano.

⁴⁰ Heriberto Fiorillo. La larga pena del sátiro alado en Revista Diners, febrero de 2001, Bogotá, pp. 18-24.

Rodeado de una cultura popular bullente, y por el atractivo de las pieles masculinas “trigueñas”, Fernando Castillejo [1960] ha centrado su atención en visibilizar a los jóvenes de los barrios con población de escasos recursos, que sólo son importantes cuando saltan a al campo de fútbol –Serie “Ni héroes ni villanos”- o en el ring de boxeo. Un estudio minucioso de la piel caribeña, le ha confrontado con realidades cada vez más apartadas por las élites de la ciudad, que se refugian ahora en malls para respirar aire reciclado, y miran de reojo a las multitudes cuando acompañan a la Reina del Carnaval y se colocan el pomposo título de “príncipes” y “princesas”. En Castillejo, la piel anémica no es relevante: “Alta tensión” [Fig. 17] y “Arroyo peligroso” [Fig. 18]. El artista, escenógrafo e ilustrador, es conocido también por el ser el autor de la serie de comics “La Grupa” [Fig. 19], feminización del término “El Grupo” que puede considerarse un manifiesto visual del colectivo LGBT.

Las preocupaciones de Jessica Mitrani (1968), residente en Nueva York, no dejan de lado a Barranquilla ni a su Caribe. Su mirada legitima las más profundas luchas, aquellas que tienen que ver con el cuerpo. En su serie “At least I entertain Myself” (“Por lo menos me entretengo”) [Fig. 20], miles de pañuelos manchados con recuerdos de la noche de diferentes mujeres, es una instalación que remueve los sentimientos invisibles del género femenino, que nunca serán confortados. Siguiendo la corriente apropiacionista, Mitrani retoma el legado de la escritora surrealista y socióloga búlgara Nora Mitrani, e interviene cinco fotografías que Hans Bellmer hiciera a Mitrani, en “Nora

on the Beach” [Figs. 21 y 22], en un claro mensaje provocador: Ahora, ¿quién es el objeto?

Un torrente de discusiones ha generado en las dos últimas décadas la realidad de los derechos humanos en Cartagena de Indias. Su vocación turística y colonial han sido el lastre para recuperar la dignidad de los sectores más vulnerables: afrocolombianos, mujeres, menores de edad y LGBT. En el fondo de esa discusión, cuatro mujeres artistas han enfocado su discurso en denunciar el usufructo ilegal del cuerpo, la violación a la dignidad y la manipulación del deseo femenino por parte del deseo masculino. Helena Martin Franco (1968), radicada en Montreal (Canadá), indaga por las identidades, cuando utiliza el himno de Cartagena y lo interpreta con una ocarina precolombina en forma de falo, que presiona contra sus senos en “Corazón desfasado” [Fig. 23], revisa la memoria social e histórica, refuerza la búsqueda de su identidad sexual. Traspasa los límites en el performance “Estudio para vestir mujeres elefantes” [Figs. 24 y 25], en el que la búsqueda se vuelve íntima y onírica. Para Marta Amorocho (1971), artista residente en París, el cuerpo de la mujer está marcado por las historias de su sufrimiento y el menosprecio social de su condición. Una serie de fotografías con dibujos realizados sobre la piel en “Pauline” (Figs. 26 y 27), recuerdan la historia de adolescentes como Pauline, quien para aliviar su sufrimiento psicológico se sometía a pequeñas torturas físicas, notoriamente falsos intentos de suicidio. A partir del sufrimiento del cuerpo, no padece el cuerpo, sino la persona.

Lisette Urquijo (1972), artista, fotógrafa y fotoperiodista residente en Cartagena, comprometida en minar la mirada excluyente heterosexualizante, realiza fotografías en las que narra a través de su propio cuerpo, sus temores, sus ansias, sus deseos, sublima las texturas y sentidos de la piel, transliterando su sentido, en “Como sino estuviera” [Fig.]. Mientras, a no poca distancia temática, Alexandra Gelis (1975), artista y profesora residente en Toronto (Canadá), ha ejecutado en su videoinstalación “Borders” (“Fronteras”) [Figs. 27 y 28], una narrativa más allá de simbólicas fronteras del cuerpo. Durante la narración, no es posible identificar géneros, o culturas, excepto por las señales características de los mismos cuerpos (vellos, uñas, dedos, etc.).

Otra mirada ofrece el artista Edgar Plata [1967], quien vive en Cartagena, pero cuya labor como profesor es compartida entre Barranquilla y Cartagena. Sus obras con crítica social y política, han provocado reacciones contrarias, precisamente por socavar profundamente los dictámenes indolentes del Estado. El homoerotismo no se distancia de esos trasfondos, su compromiso como activista de los derechos humanos desde la Corporación Caribe Afirmativo, lo ve como arma para hurgar en los entornos urbanos. Una serie de fotografías y videos, tienen como fuente significativa el poema de Raúl Gómez Jattin, “Yo tengo para ti mi buen amigo” que dice:

*Yo tengo para ti mi buen amigo
un corazón de mango del Sinú
oloroso
genuino
amable y tierno*

*(Mi resto es una llaga
una tierra de nadie
una pedrada
un abrir y cerrar de ojos
en noche ajena
unas manos que asesinan fantasmas)
Y un consejo
no te encuentres conmigo*

Con los versos, compone los ritmos de la noche, de los amantes hombres que deben ocultar sus deseos, de la represión de la mirada, que en Cartagena es obligatoriamente heterosexualizante, el espectáculo con el que las agencias de turismo han querido vender la ciudad, como ciudad del amor y el compromiso del matrimonio, con bodas fastuosas, no da lugar a conductas diferentes [Figs.].

Santa Marta, postal con naturaleza exuberante, cuadro de costumbres, aún con añoranzas coloniales, la Escuela de Bellas Artes del Magdalena no sobrevivió a más de dos promociones de artistas. Sin embargo, posee uno de los museos de arte contemporáneo cuyo presupuesto fue siempre atendido por los gobiernos colombianos, quizá por la condición de ser la última morada de El Libertador. En medio de estas circunstancias, Juan Carlos Dávila, quien prácticamente se formó por completo como artista en Bogotá y en el exterior, no rompió sus lazos originarios. Su vocación por el cuerpo, además de volcar en este todos los medios al alcance de manera transdisciplinar, le ha llevado a realizar proyectos artísticos desde el performance, el video, la instalación, la

tridimensionalidad, el dibujo, etc. El concepto del cuerpo y sus fluidos, como por ejemplo, en “Braile para videntes” [Figs. 28, 29 y 30], en el que la acción de la masturbación masculina se muestra absolutamente humana y natural, vista con otros ojos, requiere de la sensibilidad de cerrar los ojos que hablan, y abrir los que sienten. El sentido místico de su obra, conjuga el homoerotismo con el amor filial, más allá de los condicionamientos socioculturales, que oprimen y persiguen, brota en “Ama y muere” [Fig. 31], un video de tres minutos de duración, los sentidos del ser.

Para pronunciar su denuncia, lo hace desde su propio cuerpo, el artista Edwin Jimeno (1974), quien rompe los equilibrios, escribe sobre su piel, en la línea de Marta Amorocho, para escribir con su propia sangre, el deseo de libertad, como en “Sanación” [Figs.], donde hiende una aguja y teje un corazón, que respira por las heridas delicadas de su dermis. Uno de los artistas que ha desarrollado su formación en Santa Marta y en el Caribe, abre un horizonte para variar el pensamiento y modificar el concepto. La obra está en el interior del alma.

Las propuestas de estos artistas del Caribe abren un panorama diverso y alternativo para el pensamiento artístico, donde los márgenes no son márgenes, sino proximidades, el límite está más allá del mar, y es por el mar, que se enlaza a otras latitudes. Con la represión y violencia hacia el cuerpo, la libertad empieza en el sentido y la fuerza del Otro, que se libera lentamente, de la prisión simbólica de la vergüenza.

Sección II

De lo privado en lo público

Horacio: *Muchos hombres están en un hombre*

Rolf Abderhalden

Mi comercio con los temas y los textos antiguos es también un comercio con un “después” (...) un diálogo con los muertos.

El teatro es el recuerdo de una época glacial olvidada o el anuncio de una glaciación por venir; una botella al mar portadora de un mensaje, de antes o de después de la historia.

Heiner
Müller,
1992.

Esta obra -¿como las anteriores y las que vendrán?- constituye un intento nuestro por desatar, aquí y ahora, este mensaje.

Heidi y Rolf
Abderhalden, 1993.

Hace unos pocos años, al abrir las páginas de una revista francesa dedicada al dramaturgo alemán Heiner Müller⁴¹, Heidi Abderhalden leyó una entrevista entre Heiner Müller y Ute Scharfenberg que la dejó atónita. En la “conversación de trabajo”, que data del 16 de octubre de 1995 -y que más tarde leeríamos en voz alta, Heidi y yo, como un mensaje enviado por Heiner Müller en una *botella al mar-*, Ute Scharfenberg⁴² pregunta al dramaturgo:

“¿Se está muriendo el teatro? ¿Cuándo 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.”

41 *Le théâtre est crise*, en “Heiner Müller-Généalogie d’une oeuvre à venir”, Théâtre Public 160-161, Académie Expérimentale des Théâtres, Paris, 2001.

42 Ute Scharfenberg, jefa dramaturgista del Hans Otto Theater de Potsdam, Alemania, era estudiante en la Humboldt-Universität cuando realizó esta entrevista, en 1995.

Para nuestra gran sorpresa, Heiner Müller respondió lo siguiente:

“(...) 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 proscenio 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 existiendo.”

Así fue. En Bogotá, en mayo de 1993, dos años antes de la muerte de H. Müller, Heidi Abderhalden y yo atravesamos, en Bogotá, el umbral de una de las cárceles de máxima seguridad de Colombia, la Penitenciaría Central de Colombia –*La Picota*– para leer con un grupo de internos, una obra del dramaturgo alemán Heiner Müller, *El Horacio*.

La primera lectura del texto de Müller (*Der Horatier*, 1976)⁴³, había hecho eco en nosotros, un eco sensible que traía consigo una pregunta: ¿cómo *traducir* este “poema épico” de un autor alemán a otra *forma* –un *arte vivo*- que, a

43 *Der Horatier* (1968), es una re-lectura de la “pieza didáctica” *Los Horacios y los Curiacios* de Bertolt Brecht (1934) quien, a su vez, hizo una re-lectura de la obra del historiador romano Tito Livio.

Müller se preocupó por “la reformulación y actualización de la teoría y práctica del *Lehrstück* (pieza didáctica) brechtiano (...) cuyo objetivo no estriba en causar un efecto cualquiera sobre el público (que no debería existir) sino en transformar a los actores no profesionales que la representan.” Jorge Riechmann en *Heiner Müller, Teatro Escogido I*, Primer Acto, Madrid, 1990.

su vez, hiciera eco *de y a* la realidad particular en que nos encontrábamos en Colombia, en la década de los noventa⁴⁴? Conmovidos por el hallazgo de este “objeto encontrado”, que rebasaba nuestra capacidad de aprehenderlo, decidimos salir en búsqueda de *otros* interlocutores y hacer nuestra propia experiencia de unas de las ideas que el dramaturgo había retomado de su amigo, el filósofo Wolfgang Heise: “El teatro es un laboratorio de la imaginación social.”

Fue así como, durante casi un año, nos encontramos todas las tardes con un grupo de hombres, acusados por diferentes crímenes y condenados a distintas penas, en un espacio cerrado al interior del penal. Encerrados en un escenario vacío, solos, bajo la sombra vigilante de la guardia, escuchamos las voces de estos hombres disparar con furia las palabras de Müller y perforar sus propios cuerpos.

El 10 de diciembre de 1993 y el 22 de abril de 1994, en medio y al término de este *laboratorio*, ocho de los nueve reclusos obtuvieron autorización para salir de la cárcel por unas pocas horas y *(re)presentar* a *Horacio* en un teatro del centro de Bogotá.

En la entrevista⁴⁵, Müller se refiere a *Mauser*, su obra preferida, pero en

44 Nos referimos al periodo en que los colombianos, en particular aquellos que habíamos en las grandes ciudades, nos sentimos más interpelados -en nuestros propios *cuerpos*- en la guerra *del y contra* el narcotráfico en Colombia.

45 Desde hacía algunos años, Heiner Müller padecía de un cáncer en la garganta. A pesar de su dificultad para hablar quiso dejar *grabada* su voz. Proponía que ocupara el lugar de su *cuerpo* en una ponencia a la que no asistiría por su enfermedad: murió el 30 de diciem-

realidad se trataba de *El Horacio*, una obra “menor” de su dramaturgia. Habla de *condenados a muerte*, y aunque no lo eran, jurídicamente hablando, ciertamente muchos de ellos lo estaban. Menciona a un *trabajador social*, yo mismo, que *actuaba* con los internos en el escenario, mientras Heidi dirigía. La referencia de Müller a “un trabajador social” hirió, por supuesto, mi ego de artista. Aunque siempre he pensado que el trabajo artístico y el trabajo social difieren, radicalmente, -desde el punto de vista epistemológico, metodológico, ético y estético- en su *finalidad*, hoy me pregunto si aquel que moviliza las subjetividades, los imaginarios y las representaciones de la vida, íntima o pública, no es también, al fin y al cabo, un trabajador *de la imaginación social*?⁴⁶

Como si hubiera puesto en duda su propia afirmación, Müller anota -inmediatamente después- “o quien haya sido”, escapando así de la responsabilidad de darle un nombre o una categoría específica a quienes estuvimos allí, dejándonos así la oportunidad de *ser* quienes somos.

En realidad, poca relevancia tienen hoy para nosotros las *confusiones* de Müller.

bre de 1995, tan solo dos meses después de esta entrevista. “Heiner Müller-Généalogie d’une oeuvre à venir”, *ibidem*.

46 “(...) El Laboratorio se concibe más como una defensa en devenir de una práctica creativa que como un activismo predispuesto por objetivos. A su vez, no busca ilustrar o representar los hechos violentos desde una dramaturgia y, en el caso que analizo hoy (*Horacio*), lejano del trabajo social.” David Gutiérrez, en “*La representación de la violencia en el teatro latinoamericano contemporáneo: ¿ética y/o estética?*”, Ponencia sobre Mapa Teatro en “Coloquio Internacional de Teatro Latinoamericano”, México, 14.11.2011.

Su mensaje llegó a nuestras manos⁴⁷, casi quince años después de iniciado su viaje por el mundo, -primero en una transcripción al francés y, más recientemente, en su versión original⁴⁸, grabada en vídeo- como un regalo del *más allá*: un vídeo-oráculo transferido en formato digital, con su imagen, su voz, sus palabras.

La respuesta y la interrogación de Müller a nuestro gesto artístico merecen, ellas sí, toda nuestra atención. Su mensaje, al mirar retro-prospectivamente la “obra” de Mapa Teatro⁴⁹, anuncia, con aguda visión, el *destino* de nuestro *obrar*: la transgresión del límite y la pregunta, siempre actual, sobre la significación de la transgresión de ese límite.

Límite físico, geográfico, jurídico, disciplinar, ético/estético, pero también límite moral, afectivo, simbólico y político.

El primer gesto de *Horacio* fue salir del marco físico, específico, del teatro. Salir a la calle, atravesar la ciudad; franquear las fronteras y los límites -geográficos, simbólicos- de nuestra cartografía familiar, hasta llegar a un

47 Durante el proceso creativo del *laboratorio*, escribimos varias veces a Müller. Junto con una invitación a ver el montaje, los internos de la cárcel le enviaron una video-carta. Nunca recibimos respuesta, hasta ahora.

48 La grabación en video de la entrevista realizada por Ute Sharfenberg, llegó a nuestras manos en septiembre de 2012. Ute Sharfenberg buscó en sus archivos, encontró la entrevista y amablemente nos la hizo llegar, gracias a Mara Martínez, quien la contactó en Berlín. Ignorábamos que la “respuesta” de Müller llegaría en el mismo *médium*.

49 Mapa Teatro fue fundado en París en 1984 por Heidi y Rolf Abderhalden. Se trasladó a Bogotá en 1987 y desde 2000 tiene su sede en el centro Bogotá. No se trata de una compañía de actores sino de un laboratorio de artistas transdisciplinar que cuenta con un núcleo de colaboradores. Véase: www.mapateatro.org

espacio totalmente *otro*⁵⁰ -un centro penitenciario- e ingresar, con tan solo una *intuición*, para susurrar dos preguntas:

¿qué significa matar y ser un héroe?, ¿qué significa matar y ser un asesino?

¿Qué significa para *cada uno* de los que *allí* se encuentran, en este lugar y en ese tiempo específicos de nuestra historia, y cómo traducir, en un *gesto*, en un acto, sus respuestas? Una *inquietud*, micro-política y poética⁵¹, que se transformaría en *experiencia* -ética/estética fundacional de nuestro proyecto artístico- y que nos acompañaría, de allí en adelante, hasta la actualidad.

¿Primer gesto explícito de un *teatro expandido*, de una *expansión del campo artístico*, o acaso, inicio de lo que más tarde llamaríamos *artes vivas*?

El acto de *leer*, de leer en voz alta, de leer ante los demás, habría de ser, por encima de todo, un *acto del cuerpo*: un acto íntimo y secreto que buscaba, no la enunciación de *significados* sino la producción de *imágenes* de la *phoné*. Un “teatro del yo”, en el cual se representa un rol, una *identidad*, cedía el lugar -el *cuerpo*- a un “teatro de la subjetividad”, donde se expone una *subjetividad*, un deseo.

No estábamos en medio de “actores”⁵², tampoco frente a “objetos de estudio”

50 ¿Dónde podría *vibrar* con más fuerza este texto? ¿Quién podría *potenciar* sus puntos de fuga?

51 Rolnik, Suely y Guattari Félix, *Micropolitiques*,

52 En este caso, incluso la categoría “actores naturales” es, a mi modo de ver, insuficiente. Una reflexión que le escuché al actor, poeta y pensador italiano Carmelo Bene, en 1984, desestabilizó en mí, desde aquel momento, cualquier intento de clasificación: “El actor hace

de antropología social, estábamos rodeados -trabajábamos literalmente en círculo- de individuos heterogéneos, de historias singulares, de subjetividades, por fuera del “campo del arte”, con el único fin de *imaginar* una forma-*phoné* (ver un *texto*, escuchar un *gesto*) al interior de un *dispositivo experimental*⁵³ -o de un *contra-dispositivo*- de creación artística.

Los cuerpos prevenidos, desconfiados, no se tocaban aún, no se rozaban, pero las voces, torpes, maltratadas, abrazaban ya suavemente los oídos que escuchaban.

Las mismas voces que leían -con pudor o rebeldía- fueron desdibujando los *límites del cuerpo* hasta la aparición de un *gesto*, en el intervalo de dos palabras, en una respiración, una pausa, un silencio. No había personajes ni situaciones que representar, tampoco objetos -prohibidos en la cárcel- con que representarlos; eran solo *presencias*, *porta-voces*⁵⁴. Figuras temporales -*fugitivas*- en el espacio, que tensaban con sus cuerpos un arco apretado entre *teatralidad* y *performatividad*; disparaban sonidos/sentidos con sus voces, y producían, con sus gestos, *imágenes* de un acto poético/político que solo

parte de una categoría como tantas otras. Es necesario salir de las categorías. Toda la vida profesé el “degénero”, es decir, la desestabilización de cada “género”. Rolf Abderhalden, *Diario*, 1984.

53 En este caso, se trata de un dispositivo de creación que produce en el dispositivo de control y vigilancia de la cárcel, y en el teatro, como dispositivo de control estético y moral, una *fricción*: un “atentado social” y no un trabajo “de complacencia” social, en términos de Carmelo Bene; un “contra-dispositivo” como propone Giorgio Agamben.

54 Carmelo Bene afirma que el “porta-voz” no representa, no evoca, no refiere; *invoca*, *se dice*, *se hiere*.

En un *teatro de la subjetividad*, el movimiento dialéctico sería la lucha del actor como ser **humano** cuando es “porta-voz”. Rolf Abderhalden, *Diarios*, 1984.

devendría *acontecimiento* frente a cientos de espectadores, en el “espacio público” de un teatro de la ciudad.

Después de seis meses de trabajo en esta, temporal, *comunidad experimental*⁵⁵, franqueamos en el otro sentido -de adentro hacia fuera- los muros de la cárcel (los límites de la ley) y obtuvimos, tras una ardua negociación -que nos llevó de la dirección de la cárcel hasta la oficina del ministro de Defensa de la época-, la libertad “condicional” (unas cuantas horas) de ocho de los nueve internos⁵⁶.

No salimos solos: unos doscientos guardias y policías escoltaban el bus que nos conducía del penal al teatro. Debían subir al escenario, estar allí con todo el grupo, y vigilar desde allí a los internos. Pero no había lugar allí para tanta gente pues habíamos dividido el escenario -más estrecho que profundo-, en dos partes, por una malla metálica similar a las que se utilizan para los corrales de las gallinas. Sin sospechar que esta presencia, que aparecía a nuestros ojos como un obstáculo para el trabajo, podría potenciar la obra, sugerimos que la guardia se ubicara en el fondo del escenario, detrás de la malla.

Durante una hora, entre el público y el ejército, el texto *El Horacio* de Müller

55 El término “comunidad temporal experimental”, acuñado por Reinaldo Ladagga, fue una noción que incorporamos, algunos años después, a nuestro “laboratorio de la imaginación social”, al realizar nuestro segundo proyecto en otro complejo espacio *heterotópico* de Bogotá: el barrio Santa Inés-El Cartucho, hoy desaparecido del mapa de la ciudad. Ver Proyecto *C’úndua* y *Testigo De Las Ruinas* en www.mapateatro.org.

56 El noveno interno, acusado de “crimen de Estado”, no obtuvo autorización para salir del penal.

era *trans*-puesto en escena por ocho internos de distintos “patios” de *La Picota* y por un “trabajador de la imaginación social”, mientras Heidi dirigía, con precisión, este singular “teatro de operaciones”⁵⁷.

Uno más entre ellos, yo transcribía en el suelo-tablero del escenario las palabras que sus cuerpos lanzaban, como flores o como misiles, y que yo intentaba recoger en el aire.

Aunque estaba en el escenario, mi intención no era *representar* algo; sin embargo, no era un interno más, *representaba* a alguien: al *artista* que despliega el *médium* que ha agenciado la *traducción* de la obra⁵⁸. Escribía con una tiza blanca a la velocidad de las voces para que al final, en el momento en que se alzara el suelo-tablero, el público pudiera *ver* la impronta de los cuerpos, *leer* las palabras y *escuchar* el texto de Müller:

57 La obra fue estrenada el 10 de diciembre en el Teatro Camarín del Carmen de Bogotá y remontada en abril de 1994, en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.

“En un país con 30.000 muertos por año a causa de la violencia, la experiencia teatral de Mapa Teatro en la cárcel de La Picota quiso mostrar otra cosa: las pulsiones de vida y la sensibilidad de su gente. Pero si los detenidos se mostraron tan sensibles, fue también porque el texto de Heiner Müller los sacudió, pues Horacio es la historia de un hombre que mata dos veces. La inmensa bondad de esta experiencia es haber permitido a los reclusos ser otra cosa que asesinos. Se volvieron, de repente, dignos de la mirada de los otros y tal vez, también, de su propia mirada.” Serge Michel, *Le Nouveau Quotidien*, Ginebra, Suiza, abril de 1994. Quizás, como señala positivamente el crítico, este haya sido un *efecto* del acontecimiento, más nunca fue la *intención* de nuestro laboratorio. La relación directa entre *causa* y *efecto* es problemática y, a nuestro modo de ver, susceptible de *instrumentalización* en el arte. Una paradoja no resuelta a la cual habremos de enfrentarnos, de distintas maneras, en cada nuevo proceso de creación.

58 Mi *médium* en el escenario, una “acción plástica”, consistía en recoger las palabras y llevarlas a su forma o, mejor, a su *textura* significativa. Este gesto nos ha llevado, a su vez, a la pregunta sobre *el artista como testigo*.

Este es el vencedor. Su nombre: Horacio
He aquí el asesino. Su nombre: Horacio.
Muchos hombres están en un hombre.
Uno venció por Roma en un combate de espadas.
El otro mató a su hermana sin necesidad.
A cada uno su merecido.
Al vencedor el laurel. Al asesino el hacha. (...)
Y el padre del Horacio dijo:
Este es mi último. Mátenme en su lugar.
Y el pueblo respondió al unísono:
Ningún hombre es otro hombre.
Y el Horacio fue ejecutado con el hacha
Y la sangre cayó a suelo.
Y uno de los Romanos preguntó:
Qué debe suceder con el cadáver del vencedor?
Y el pueblo respondió al unísono:
Que el cadáver del vencedor sea expuesto sobre los escudos de la tropa
Que el cadáver del asesino sea arrojado a los perros
Para que lo destrocen
Y otro 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 irreconocible.

Mientras en la sala del teatro los asistentes leían, escuchaban los gestos y veían las palabras dichas por los ocho internos, ahora escritas con mi letra, la luz del escenario iluminaba, en la penumbra, la silueta de este ejército de doscientos hombres, dibujando la posición de sus cuerpos, el contorno de sus uniformes, la forma de sus armas; quienes *vigilaban* ocupaban ahora el

escenario, detrás del cerramiento; los *castigados*, y yo, ocupábamos el lugar opuesto, de este lado, del lado del espectador, que junto a nosotros observaba un teatro, no, una realidad, al revés: lo *real* aparecía como una gran ficción, la *ficción* era lo real.

“¿Qué significa cuando se transgrede este límite?”⁵⁹

“¿Qué significa transgredir este límite de la representación?”

La pregunta que Heiner Müller ha arrojado en su botella al mar me pone, hablo de mi subjetividad esta vez, frente a un complejo desafío: no se trata solo de franquear los límites de la *disciplina*, de los valores morales, éticos/

59 La botella al mar con el mensaje de Müller ha coincidido con la invitación de la Red de Conceptualismos del Sur a exponer *Horacio*, en otro *médium*, en la muestra *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de América Latina en los ochenta*, comisionada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, 26 de octubre de 2012 – 11 de marzo de 2013. Veinte años después de realizado este “laboratorio de la imaginación social”, ¿cómo se re-presenta -con qué *médium*- la experiencia de *Horacio*? ¿Cómo se re-actualiza su memoria? ¿Cómo se re-potencia su fuerza? ¿Cómo se hace de *lo que queda* de una obra-proceso, un “archivo-vivo”, una nueva *obra-acontecimiento*? (Suely Rolnik). Al lado de las “prácticas artísticas de archivo”, exploradas en particular por los artistas plásticos, sonoros y visuales desde las primeras décadas del siglo XX en Europa y, de manera muy voraz y creativa, por los artistas latinoamericanos desde los años sesenta; nuestro “material de archivo” –en tanto que *dispositivo de re-activación de memoria* y/o como *dispositivo de creación artística*- nos coloca en una clara desventaja frente a las *prácticas artísticas de archivo* de los artistas plásticos y visuales y nos confronta a una importante paradoja: las *artes vivas* producen *actos vivos* **más no** *archivos vivos*. Constatamos entonces con preocupación que la materia-memoria de importantes acontecimientos de nuestra práctica se ve limitada por falta de un *concepto* articulador; de una *técnica de archivo* y, fundamentalmente, por la ausencia de una *política de archivo*. Los problemas en la elaboración de un *archivo-obra* capaz de *transmitir* las experiencias realizadas por Mapa Teatro en 1993 con un grupo de internos de la Penitenciaría Central de Colombia La Picota y entre 2002 y 2005 en el barrio Santa Inés-El Cartucho, constituyen los antecedentes más recientes y concretos de esta pregunta sobre la tensión entre *obra* y *archivo* y sobre nuestra idea de un *archivo-vivo* (Heidi y Rolf Abderhalden). Ver *Horacio* (Heiner Müller/Mapa Teatro/Museo de Arte Reina Sofía, 2012) obra audiovisual realizada a partir de material de archivo de Mapa Teatro-Laboratorio de Artistas (1993-1994) y Ute Scharfenberg (1995) y *Testigo de las Ruinas*: un *archivo-vivo* (Mapa Teatro/SFMOMA, 2012), lectura-performance con Antanas Mockus, realizada a partir del archivo de Mapa Teatro-Laboratorio de Artistas (2002-2012).

estéticos, de mis creencias, atrapados siempre en el tejido invisible de mi cuerpo; tampoco de expandir, por encima de la *Doxa*⁶⁰, mi práctica artística, o de renunciar por completo a la idea, al *deseo*, de pertenecer al “mundo del arte”, o quizás solo al *mundo*, y de estar más allá de cualquier expectativa de reconocimiento de mi-nuestro trabajo artístico; sino, sobre todo, de *intentar* transgredir los límites, más arcaicos y dolorosos, de mi propia representación: las palabras, las imágenes, los gestos, todas las formas, de mi *deber ser*. Mi *miedo a la libertad*.

60 “La *Doxa* (...) es la Opinión pública, el Espíritu de la mayoría, el Consenso pequeño burgués, la Voz de lo Natural, La Violencia del Prejuicio”, en *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Ecrivains de toujours*, Seuil, Paris, 1979. (*La traducción es mía*)

Contemplación radical: cuando una cosa es una cosa y otra cosa

Monica Gontovnik

(El formato de citación utilizado es el MLA)

Introducción

En 1990, la artista colombiana, María Teresa Hincapié ganó el primer premio en el XXXIII Salón Nacional de Artistas con su obra denominada Una cosa es una cosa. En esta obra, con intención marcada la artista durante horas se dedicaba a sacar cosas de su propia vida cotidiana que llevaba en bolsas y maletas, para colocarlas parsimoniosamente y en cierto orden, ante la vista de los espectadores asistentes al espacio donde se ejecutaba el performance. Viniendo del mundo del teatro, con este performance, Hincapié cuestionaba la naturaleza de aquello que llamamos espectáculo. Per-formaba la vida cotidiana ante los ojos de los demás, usando simples movimientos corporales, imponiendo a esas cosas que solo eran cosas, un orden tan sencillo como deliberado, que al mismo tiempo las separaba forzosamente de la esfera privada y las convertía en otras cosas.

Una cosa es una cosa, era un gesto, una acción que podía durar hasta doce horas mientras Hincapié cuestionaba la separación que creemos necesaria entre la vida y el arte. Cada objeto de su casa que aparentemente no tenía el significado suficiente para ser un elemento escenográfico, en ese nuevo espacio creado con los mismos, lo era, al mismo tiempo que creaba una ambivalencia, donde el significado no podía ir más allá de aquello tan íntimo, que solo cada uno de nosotros sabe existe en cada elemento de nuestras propias casas. Al traer los objetos de la cotidianidad de su propio hogar a un espacio público, donde la gente podía observar un acto que hacía visibles estos objetos, se hacía evidente la ritualidad impresa en cada cotidianidad expectante que presenciaba la cotidianidad ajena, aquella que ahora estaba “en escena”. La artista que sacaba su vida privada y la ponía fuera de contexto, armaba una obra que no era una obra que sí era obra, mal-parafraseando a Gertrude Stein.

Al ser testigos de su acto de larga duración, el público asistente se enfrentaba a una vida donde todo está espectacularizado, de-sacralizado. El observador era interpelado, si soportaba el no-espectáculo y no se resistía a ver cuestionadas todas aquellas pequeñas cosas que a su vida le dan sentido. El tiempo y el espacio ordinarios recibían durante Una cosa es una cosa, un nuevo orden, y se situaban en ese sitio liminal que Turner (2004) describía muy bien en su estudio seminal que sirve de base para los estudios performativos: “Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial

” (79)⁶¹. Es precisamente ese estado liminal, donde nos encontramos entre mundos, aquello que nos permite pensar la obra de arte junto con Arthur Danto (1981): como una convención que nos dice que algo es arte porque se nombra como obra de arte por determinadas instituciones (31), y por el artista mismo, quien claro está, la determina con su intención.

Durante una obra de arte hay, debido a la intención, una transformación permanente de unas cosas en otras cosas. Las metáforas se desplazan en este reino de la ilusión que tanto ha preocupado a los filósofos, ejecutando transformaciones que no han hecho más que develar el sentido de las pretendidas verdades universales. Como artista que jugaba con estas ilusiones de verdad, al desplazar las cosas de su casa y ordenarlas en otro espacio, Hincapié hacía visible – especular, la posibilidad de la metáfora que cambia el sentido de las cosas con simples desplazamientos semánticos. En este caso, el desplazamiento era de cosas aparentemente simples, no de palabras. Con ese simple gesto-acto la artista complicaba una contemplación de lo cotidiano en sus observadores-espectadores. Igualmente hacía visible la carga emocional y la posible historia con los que ella y cada uno de nosotros llena aquellas “simples cosas” que son unos vacíos esperando la significación aleatoria de cada ser que las tiene o cree poseer.

Al hacer de estas acciones, que por cotidianas se convierten en

61 “Entidades liminales no están ni aquí ni allá; se encuentran atrapadas en medio de las posiciones asignadas y dictadas por la ley, las costumbres, convenciones y ceremonias”. (Traducción de la autora de este ensayo)

invisibles, un objeto de la intención e investigación artística, Hincapié utilizó una estrategia de disrupción de los sistemas de representación dominados por la cultura patriarcal (Forte, 1990 251), permitiendo una radical contemplación que cuestiona lo asumido en una sociedad como lo normal. La repetición que convierte la cotidianidad en garante de verdades no cuestionadas, se interrumpe por un momento, se rompe, esperando ser suficiente. Aunque la intención de Hincapié no es teatral (Aguilar 2010) su acción performática convierte la vida privada en un espectáculo que al mismo tiempo no lo es, para un público que paradójicamente parece no serlo mientras es borrado de la atención de la artista quien le dedica todo su presente a cada objeto que toca, a cada objeto al cual ella intenta devolver la sacralidad perdida en ese día a día de la manipulación mecanizada. Como parte del largo ritual de Hincapié, el público se convierte en espectador de lo rutinario-ordinario de la vida cotidiana propia, llena de objetos similares. Se radicaliza así la percepción de la propia realidad como algo lleno de ideales y propósitos grandiosos e inalcanzables que trae consigo insoportables expectativas de trascendencia más allá del presente ordinario y tenaz.

El ordenamiento intencional y pausado de cosas simples que Hincapié hace sin recurrir a movimientos corporales por fuera de lo común, nos dice que una vida en un hogar, cuidando de las cosas, debe ser tenida seriamente en cuenta por nosotros, si la existencia ha de hacerse soportable. Una existencia

soportable ha de tomar conciencia de cada cosa sencilla y singular que hace parte de nuestro entorno diario. El tiempo pareciera detenerse o durar lo innecesario. Hincapié pareciera querer que pensemos en lo que Nietzsche planteaba: debemos privilegiar cada instante de la vida en su singularidad: la vida es una fuerza radical y violenta con la que solo pueden encontrarse los grandes espíritus ya que el eterno retorno consiste en poder pensar la destrucción de todos los valores para que cada momento de la vida sea privilegiado como se merece (Colebrook 2002 694). María Teresa Hincapié no narra ni actúa cuando performa cuidadosa y pausadamente, ante nuestra vista ese acto ritual público-privado donde su cuerpo transforma las mas simples cosas sin realmente decir nada mas allá de la manipulación de las mismas con intención concentrada. De ese modo, Hincapié permite lo que Deleuze (1989) llama una imagen-tiempo.

Performando una imagen directa del tiempo

Cuando Gilles Deleuze se dispone a explicar lo que el llama una imagen –tiempo como la característica mas sobresaliente del cine que se hace a partir de la Segunda Guerra Mundial, en un capítulo titulado “Mas allá de la imagen-movimiento” , se refiere al crítico Barthelemy Amengual como aquel que produce una fórmula para entender el trabajo de Fellini: si se logran entender las películas de Fellini como imágenes-tiempo, ver una película puede convertirse en algo aún mas real que lo que aparentemente se está re-presentando. Una película puede ser aún mas real que nuestra propia

vida y la vida cotidiana se puede identificar con lo espectacular , porque “... sin distinción mirantes-mirados, sin espectadores, sin salida, sin bastidores ni escenario...el cristal de Fellini no tiene fisura por la cual se podría o se debería salir para alcanzar la vida...” (Deleuze 2004 123-4)

Como nos explica Deleuze (1989), en el cine de la imagen-tiempo, las historias son narradas por los objetos y los paisajes que son vistos no solo por el público, sino por los actores. La imagen-tiempo se hace porque no hay línea temática a seguir y así todo puede convertirse, transformarse en algo más. Esto se logra a través de lo que Deleuze denomina los “falsos movimientos”, de la dis-narrativa⁶² . Al igual que a través de signos ópticos y sonoros, los signos-tiempo llegan a reemplazar a los signos sensorio-motores que dominaban el sistema clásico en el cine. En ese nuevo cine Deleuze encuentra una señal de los tiempos-signos, una señal que nos ayudan a entender qué sucede en una obra/performance como Una cosa en una cosa, de María Teresa Hincapié. Este performance nos lleva a la realización de que estamos ante una imagen-tiempo: una imagen que se crea cuando no se narra. Su acto señala, a los observadores de una vida cotidiana que se ha separado de lo ordinario, que el tiempo puede ser contundentemente, otra cosa.

En general, para Deleuze (1989), el cine es tiempo, la duración misma, ese momento en movimiento que no es tanto capturado como experimentado

⁶² Referencia a la Obra de Alain Robbe-Grillet quien creía en una función narrativa en el cine y la literatura que no cumplía las supuestas reglas de cada género. Se intentaba negar y destruir la ilusión de que el cine o la novela creaban y reflejaban una realidad.

de lleno. Es como si hubiese surgido una tecnología capaz de expresar la percepción misma. Mas no una percepción natural, aquella humana, hecha de instantes enmarcados y privilegiados, sino una percepción fluida, que cambia constantemente: “The model would be rather a state of things which would constantly change, a flowing matter in which no point of anchorage nor centre of reference would be assignable” (Cinema 1 57)⁶³. Deleuze piensa que el cine des-centra el sujeto de la percepción y demuestra lo que Bergson creía era la duración: una conciencia en sí que ya es algo. Es decir que uno no es consciente de algo, sino que ese algo es conciencia misma. El movimiento del cuerpo de Hincapié es una línea como esas que traza en el piso con sus objetos. Esta línea de su cuerpo al mismo tiempo la une y divide de sus observadores, nosotros, los que estamos en ese espacio liminal donde ni ella es ya artista ni los otros son espectadores. Se percibe entonces, de un modo directo, un eterno retorno de lo cotidiano. Somos duración que se entera de serlo.

Mirando el cuerpo, los movimientos y los objetos de la artista, vivimos nuestro propio tiempo a través de una imagen-tiempo que no se disuelve con la mirada, sino que se afianza en un instante que ya no parece tener fin. Con Hincapié nos convertimos en observadores de nuestros propios cuerpos en el tiempo, no tanto ya en el espacio donde nos encontramos ella y nosotros, porque estamos en un limbo: el espacio que ella nos proporcionó se ha abierto

⁶³ “El modelo sería como un estado de cosas en constante cambio, una materia fluida donde no hay punto de anclaje ni centro de referencia asignable.” (Traducción por la autora de este ensayo)

a la duración⁶⁴. Somos ya conciencia, somos duración, sin intermediarios, aunque a través de su performance hayamos accedido a ese estado. En su accionar, nos muestra una imagen directa del tiempo: no hay narración sino acción, en ella no se actúa (en el sentido teatral) sino que se hace y se forma una imagen (se per-forma) que nos desestabiliza, porque no entretiene. Es lo mismo que sucede en el cine de la imagen-tiempo donde ya no se producen movimientos que son acciones en un tiempo y que se desenvuelven en una línea narrativa. Se producen sonidos y visiones donde los actores no reaccionan a situaciones dadas, sino que simplemente estando en ese mundo filmico, permiten a los espectadores ser testigos de las diversas posibilidades del devenir de las imágenes.

En Cinema 1, Deleuze (1989) dice que las imágenes mentales no se contentan con hacer redes de relaciones, sino que forman nuevas sustancias, es decir, que el cine produce pensamiento. Las imágenes cinemáticas que aparecen después de la Segunda Guerra Mundial, para Deleuze, son dispersas, no están ligadas a la percepción sensorio-motora. La narrativa se interrumpe, los héroes desaparecen, los espacios no son continuos y las acciones son difíciles de comprender. Es entonces cuando para Deleuze el universo puede ser visto como cine: un todo abierto donde las cosas no son definitivas, expresadas en tomas no secuenciales, con actores no activos, con edición no

⁶⁴ Esta es una idea fundamental de la filosofía de Henri Bergson según la cual percibimos a nosotros mismos y a la realidad como duración. Simplificando, en esta idea de duración el tiempo no es matemático, lineal, secuencia, determinado por un idea espacial. La conciencia en este sistema filosófico de Bergson es múltiple y armónica, sin pasado o presentes determinados.

lógica. Este cine está lleno de flashbacks que se revierten en nuestras propias memorias, situaciones parecidas a las nuestras, líneas interrumpidas que no permiten interpretaciones sólidas y unificadas, imágenes no discernibles, nada claras, imágenes del tiempo mismo: imagen- cristal.

Lo que se ve a través del vidrio o en el cristal es el tiempo, en su doble movimiento de hacer pasar los presentes, de reemplazar el uno por el otro en dirección al futuro, pero también de conservar todo en el pasado, de sumirse en una profundidad oscura. (Deleuze 2004 121)

En este cine de la imagen-tiempo, el actor y el espectador juntos escuchan los sonidos y así mismo ven las imágenes directas de tiempo que dan pie a las asociaciones libres. Igualmente, en el performance de María Teresa Hincapié, ella y nosotros, los espectadores, podemos reflexionar acerca de cómo el presente, el pasado y el futuro, no tienen una lógica casual mientras percibimos el tiempo directamente a través de la imagen de su performance que se convierte en una experiencia profunda de la duración. Las imágenes-tiempo son para Deleuze como sueños (onirosignos) y memorias (mnemosignos), son una paradoja donde pasado, presente y futuro se confunden en la diferencia entre tiempo virtual y real. En las imágenes-tiempo del cine somos espectadores en desazón que observan junto con actores que no hacen nada más allá de estar. Lo real y lo imaginario se persiguen mutuamente intercambiando roles donde los espectadores se convierten en posibles actores de lo que se está viendo. Del mismo modo, la imagen-tiempo del performance *Una Cosa es Una Cosa* hace el tiempo visible, vivible. En este performance no hay que ligar

diferentes acciones, la acción es una sola, continua y eternamente retornante donde se produce un perpetuo intercambio entre lo virtual y lo actual. No seguimos una historia. Las interminables secuencias de colocación de objetos nos mueven más allá de la percepción sensorio-motora. Simplemente vemos y la conciencia toma su forma de duración a través de nuestra sensación:

Lo que vemos en el cristal ya no es el curso empírico del tiempo como sucesión de presentes, ni su representación indirecta como intervalo o como todo... Es el tiempo en persona lo que surge en el cristal, y no cesa de reiniciar su desdoblamiento, sin culminación, ya que el intercambio indiscernible se prorroga y reproduce perpetuamente” (Deleuze 2004 363)

Aburrimiento radical

Como espectadores de la pieza performática *Una cosa es una cosa*, probablemente estemos sentados en una esquina del salón. Luego nos levantamos, caminamos, nos ponemos a observar desde diversos puntos. El tiempo pasa y no pasa nada, aparentemente. María Teresa Hincapié sigue enfilando sus objetos personales en el salón. Sabemos que esto durará horas, es parte del programa. Aunque la pieza funciona como un ritual, o tal vez por eso mismo, ella no está expresándose, no dice nada en particular. Su acción repetitiva y constante donde cada objeto recibe especial atención mientras es sacado y colocado, dice siempre lo mismo: nada en particular. No hay una narrativa, aunque intuimos que detrás o debajo o por encima de cada uno de esos objetos, que tanto se parecen a los que tenemos en nuestras propias casa,

hay una historia, una memoria que nos llama a otra cosa. Podemos entrar y salir del recinto donde se ejecuta la acción y volver en varias horas. La artista aún estará allí, haciendo lo mismo que también es diferente. Si podemos soportar esa nada aparente, ante nosotros se puede abrir la intuición directa del tiempo como duración. El entretenimiento esperado cede y el aburrimiento nos obliga a otra cosa, produce, nos per-forma.

Si Una cosa es una cosa es acerca de la presencia de la propia artista; si en apariencia ella lo hace para sí misma, como una meditación acerca de la vida cotidiana; si con su atención centrada en sí misma, los objetos y sus movimientos rituales, ella nos borra como espectadores, al mismo tiempo nos presta su cuerpo. Este préstamo actualiza nuestra presencia en el recinto donde se ejecuta la acción. No podemos soportar lo único que tenemos: tiempo. El aburrimiento nos lleva al límite, al espacio liminal donde tampoco estamos. Entonces, con Krakauer (2008) entendemos la productividad de haber sobrepasado este límite:

But what if one refuses to allow oneself to be chased away? Then boredom becomes the only proper occupation; since it provides a kind of guarantee that one is, so to speak, still in control of one's own existence. If one were never bored, one would presumably not really be present at all and would thus be merely one more object of boredom...But if indeed one is present, one would have no choice but to be bored by the ubiquitous abstract racket that does not allow one to exist, and, at the same time, to find oneself boring for existing in it. (304)⁶⁵

65 “Pero qué puede suceder si uno se rehúsa a salir corriendo? Entonces el aburrimiento se convierte en la única ocupación correcta, porque provee la única garantía de que uno está en control de su propia existencia. Si uno nunca se aburriera, presumiblemente no podría estar presente y sería tan solo un objeto del aburrimiento....Pero si ciertamente uno se encuentra presente, no tendría mas escogencia que aburrirse con los difícilmente recono-

Aunque el performance no tenga la especificidad técnica del cine, por más que su técnica no sea la indexación de las imágenes que se editan y montan en celuloide o se manipulan digitalmente, el cuerpo de la performista hace algo similar a la imagen-espejo que nos provee el cine: no solamente estamos siendo capaces de estar presentes por medio de ese cuerpo, sino que producimos pensamiento mientras hacemos parte del devenir⁶⁶. Somos, con los movimientos ejecutados por la artista. Si dejamos que nos atraviese ese cuerpo que ya es una línea junto con sus objetos, existimos para el mismo performance.

Como Peggy Phelan (1993 167) muy bien nos explica, el arte performático ocurre en esa suspensión entre la realidad física del cuerpo que per-forma y la experiencia síquica de lo que se incorpora. Lo performático declara un ser que deviene suspendido entre lo que se hace visible temporalmente y lo que no aparece. Hincapié trazó la línea y nosotros bailamos entre observar y ser como ella, con ella. Nos quedamos en el puesto, separados y suspendidos por su cuerpo, como cada objeto que ella manipula, acarrea, acaricia y coloca en orden. Pero si cruzamos el límite impuesto por ella, si perdemos la liminalidad, corremos el riesgo de perder la ilusión y aquellos no serán nuestros objetos y su cuerpo ya no sería el nuestro. Su cuerpo ya cibles ruidos que no nos dejan existir y al mismo tiempo encontrarnos existiendo dentro de ellos.” (Traducción de la autora de este ensayo)

66 La filosofía de Deleuze es inmanente. Por medio del devenir Deleuze supera la idea de historia y de ideas fijas en el tiempo. Lo que es, deviene constantemente: no hay algo original de donde surgen otras cosas. El cambio, la diferencia son las creadoras del devenir constante que es la existencia.

ni es suyo, se ha borrado, como ella nos ha borrado a los observadores con esa centrada atención en los objetos que coloca pausada, incesantemente. Al igual que los objetos que lejos de su cercanía cotidiana se han convertido en otra cosa, ese cuerpo se ha convertido en todos los otros cuerpos que la observan. Nuestras horas de observación han hecho insoportables nuestras propias horas cotidianas. Somos los testigos aburridos y aterrados del tiempo, que no dice nada, si no se encuentra en un espacio determinado y medido. Estamos en una casa, estamos en un en un no-espacio, estamos en cualquier parte. Nos hemos aburrido de nosotros mismos y de todo lo que acontece sin que nos demos cuenta de que está aconteciendo, de todo lo que se encuentra dentro de las cuatro paredes que habitamos. Nos encontramos ante el asombro que reconoce nuestras vidas estructuradas de acuerdo con reglas que nos encuadran. Nuestros actos diarios también son “performance”(Carlson 2004 70). Sentados o de pie, somos los performistas de su performance o del performance que actuamos a diario. Nuestros rituales privados saltan a la memoria y a la presencia que hemos perdido con la repetición de nuestros actos cotidianos como si el tiempo no fuera una intuición, ni una ilusión de ordenamiento, se recupera. El rectángulo que ella ha construido durante horas es ahora nuestra propia casa.

Conclusión contemplada

La materialidad de las cosas que Hincapié dispone en el piso del salón,

la materialidad de su cuerpo y la de los nuestros, las formas, los espacios creados por las formas, nos han llevado hacia una imagen directa del tiempo. Somos entonces capaces de dar el salto imaginativo necesario para darnos cuenta del montaje de imágenes que hemos hecho una y otra vez en nuestra vida diaria para soportar el paso del tiempo, la inminencia de nuestro camino hacia la muerte, de rápida pérdida de significación que nos acecha. Hay un tiempo que se ha vuelto automático y que funciona por fuera de la conciencia y hay otro al que le prestamos atención, que está lleno de intención. Pero todos igualmente son parte del tiempo, de la duración que intuimos tiene un límite, como todo acto ritual, como toda obra de arte, que como la vida, finalizará. La radical contemplación que propone la pieza de María Teresa Hincapié, no nos di-vierte, mas bien nos aburre y así nos de-vuelve a la centellante intuición de que la vida diaria es una fuerza poderosa que desperdiciamos si no la observamos con la misma intención con la que ella observa cada objeto a colocar, así le tome lo interminable. El aburrimiento en la contemplación re-mueve nuestro sentido de seguridad en la vida diaria, esa que necesita estar llena de cosas que nos dan la sensación de llenura ante el vacío que viene. Se han transformado en otras cosas aquellas que nos proporcionaban, al poseerlas, una tranquilidad pasajera. La vida diaria se ha convertido, viendo el performance de María Teresa Hincapié, en otra cosa.

Bibliografía

- Aguilar, Jose Hernan. Biblioteca Luis Angel Arango, (blaavirtual):
<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anam21a.htm>
- Carlson, Marvin. "What is Performance". The Performance Reader. Ed.
Henry Bial.
New York: Routledge, 2004. (68-73).
- Colebrook, Claire. "The Politics and Potentials of Everyday Life". New
Literary
History 33 (2002): 687-706. Web. 5. Jan. 2010.
- Danto, Arthur C. The Transfiguration of the Commonplace. Cambridge:
Harvard
University Press, 1981.
- Deleuze, Gilles. Cinema 1 and 2. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta.
Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Deleuze, Gilles. La Imagen-Tiempo: Estudios Sobre Cine 2. Trans. Irene
Argoff. Barcelona:
Paidós, 2004.
- Forte, Jeannie. "Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism".
Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre. Sue Ellen
Case, Ed.
- Grupo de Investigación En Un Lugar de la Plástica, Elemental: Vida y Obra de
Maria Teresa Hincapié. Ed. Serna, Julián; Nicolás Gomez y Felipe Gonzales.
Laguna Libros: Bogotá, 2010.
- Hincapie, Maria Teresa. Entrevista: Plastica. [http://www.youtube.com/
watch?v=Z1vc9nm27VA](http://www.youtube.com/watch?v=Z1vc9nm27VA)
- Kracauer, Siegfried. "Boredom". The Everyday Life Reader, Ed. Ben
Highmore. New
York: Routledge, 2008. 301-304.
- Phelan, Peggy. Unmarked: The Politics of Performance. London: Routledge,

1993.

Roca, Jose . "Los espacios y las cosas: El mundo interior de Maria Teresa
Hincapie".

Columna de Arena, No. 23. Blog: Reflexiones Críticas desde Colombia, 12
abril,

2000.

Turner, Victor. "Liminality and Communitas". The Performance Reader. Ed.
Henry

Bial. New York: Routledge, 2004. 79-87.

El otro, el cuerpo y las nuevas tecnologías: un punto de reflexión artístico y filosófico

Sarelys Avendaño Escobar y Mayra Alejandra Díaz Montes

*La blasfemia nos protege de la mayoría moral interna y,
al mismo tiempo, insiste en la necesidad comunitaria.*
Donna Haraway, Manifiesto Cyborg

Las nuevas tecnologías han transformado nuestro concepto de arte y de cuerpo. Cada día construimos y destruimos paradigmas en todas las esferas de nuestra vida. Por esto, se hace necesario estudiar la relación arte-tecnología a la luz de conceptos como género, cyborg y ciberfeminismo ya que giran y actúan como producto de las nuevas tecnologías para instaurar una nueva definición de cuerpo.

Por lo tanto, reinterpretar la definición de cuerpo a través de los nuevos paradigmas tecnológicos que se imponen en el arte por medio de una óptica filosófica nos ayuda a pensar y reflexionar sobre el otro ya que en estos tiempos de gran desarrollo tecnológico no se evidencia un tipo de reflexión paralela sobre las nuevas propuestas estéticas.

Cyborg, género y ciberfeminismo para pensar en El Otro

El cuerpo es todo lo que no existe, es lo que se desvanece en el tiempo, lo que se transforma a cada segundo, es una obra de arte capaz de seducir pero que está atrapada en la tecnología en tanto que se construye y se destruye. Entonces nace de esta unión el ciborg, concepto indispensable en la concepción actual de cuerpo, definiéndose como un “organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción.” (Haraway, 1984,p2) . El ciborg es una de las categorías que nos permite reinterpretar qué es eso del cuerpo ya que en él se compactan arte y tecnología y a su vez nos permite reevaluar y desechar si se quiere nociones como la de género, producto del sistema dominante cultural que actúa como factor opresor de los instintos pertenecientes a los sujetos y sujetas. En otras palabras, el género es la categoría social “arbitraria” que se atribuye a las personas a partir de su sexo biológico. Y decimos “arbitraria” porque en la actualidad la categoría de hombre y mujer definitivamente está obsoleta, es insuficiente frente al gran cúmulo de personalidades que se desarrollan de la mano con las nuevas tecnologías que dejan entrever la idea de que “los cuerpos se han convertido en cyborgs –organismos cibernéticos, híbridos” (Haraway, 1995,p364) capaces de transformar constantemente sus deseos y emociones . En este sentido, el cyborg nos permite pensar, valorar y convivir con el otro ya que con él se eliminan obstáculos como la raza, la clase y género etc. Entonces pensarnos como cyborgs es la salida a todos esos esquemas en

donde nos pretende incluir la postmodernidad.

Donna Haraway con obra “Manifiesto Cyborg” es una de las precursoras de todas estas ideas puesto que no mira el cyborg como elemento entrelazado al control de los medios de comunicación sino como un universo de posibilidades en donde logremos comprender el mundo. Así pues, explica la determinación tecnológica como “espacio ideológico abierto para los replanteamientos de las máquinas y de los organismos como textos codificados, a través de los cuales nos adentramos en el juego de escribir y leer el mundo” (Haraway, 1984, p5). Indudablemente esta idea instaaura una nueva concepción del ser, desaparece ese estigma misterioso que lo rodea y ahora la lectura que se hace éste es completamente abierta. Desde esta perspectiva los lazos entre tecnología y ser son completamente enriquecedores en la formación de este último ya que esta relación romper el orden establecido como diría la filósofa española Teresa Aguilar en su obra “Ontología Cyborg”.

Romper y construir para luego destruir es la tarea del arte contemporáneo. Artistas como Nadia Granados, María José Arjona, Kac y Orlan entre otros muestran que el cuerpo no es un templo sagrado, sino por el contrario es público. Tomar el cuerpo como lienzo y el bisturí como pincel nos indica que los tiempos han cambiado, que somos y no somos al mismo tiempo, que la transformación hace parte de nuestra naturaleza.

Por otra parte, la manipulación del cuerpo como fuente que se libera a través de la tecnología nos permite escapar del arte burgués o elitista, y de todo ese andamiaje artístico esquematizado algunas veces en las galerías tradicionales. Abandonamos el arte de ciertas “minorías” y nos adentramos a una nueva forma de arte que es capaz de llegar a todos a través del performance.

La definición de cuerpo como lo privado se desvanece por completo, ahora el cuerpo es un lugar de discusión con los otros y en tanto que es aquello se instaaura en la esfera de lo público. El cuerpo se convierte en un camino para la denuncia de las injusticias, discriminaciones y violaciones a lo humano. Ahora bien, al establecerse la conexión entre el cuerpo del artista (que representa la obra en sí misma) y la tecnología, percibimos que ésta última es imprescindible en las propuestas artísticas contemporáneas que buscan cambiar la definición del cuerpo como lo estático, absoluto y sin instintos al mejor estilo de Heidegger por una que incluya una naturaleza cyboriana que nos vislumbra como seres en constante transformación dándole paso a todos los diferentes modos de pensar que están en lo externo y que identifican al otro. Aquí la tecnología es fundamental porque constituye uno de los elementos seductores que atrapan al otro (lo público), a ese que cada día se deja llevar por el consumismo pero que a su vez está en la capacidad de enterarse todo lo que acaece en su mundo por la tecnología que cumple la función de medio difusor de la obra de arte, ventaja indudablemente para el artista debido a que ésta le permite promocionar y transmitir de forma inmediata el mensaje y la propuesta.

Por otro lado, la tecnología en el arte actual se muestra como reveladora de la inestabilidad característica de la postmodernidad. Cabe destacar que esta inestabilidad es positiva en la medida en que los antivalores de Nietzsche pasan a ser los valores de esta sociedad cambiante. Por esta razón, lo inestable en el arte hace referencia a “una fisonomía de obra mutable: porque lo ya realizado se suma a sus potencialidades, a lo que puede llegar a ser, secuencialmente, con la introducción de la variable tiempo” (Schultz, 2006,p37).

Entre los hijos de la tecnología que se viste con la ropa del otro y lo comprende con total plenitud encontramos el ciberfeminismo que es el pensamiento feminista que ve en la tecnología un factor preponderante en el proceso de liberación femenina. Por lo tanto, este movimiento que crea identidades desde la red quiere entrelazar a grupos que piensen en el otro con los feministas que miran como lugar de transformación social a las nuevas tecnologías. Al respecto la artista Victoria Vesna opina que “con la ayuda de la tecnología es posible construir identidad, sexualidad e incluso género, sea como sea que nos imaginemos a nosotros mismos.”

En síntesis, la relación arte-tecnología favorece la construcción y deconstrucción de conceptos como género, cyborg y ciberfeminismo que inevitablemente nos conducen a replantearnos sobre todo aquello que hoy

entendemos como cuerpo y desde allí pensar y reflexionar sobre el otro como parte de nuestra realidad inestable.

La ausencia del Otro, el cuerpo seductor y la mujer signo

Hay algo más peligroso, más destructor y maligno que la alienación de unos por parte de otros, que el juego antiguo de las relaciones de poder, que la enunciación de la ilustración del nivel de sujeción que tenían algunas personas, que la irreflexión y posterior sumisión de algunos para otros. Así como la relación dialéctica del amo y del esclavo, que a pesar de existir una situación de dominación, también existía la relación de necesidad.

En la posmodernidad, en la era de las comunicaciones, de la virtualidad, de la hiperrealidad de los medios, de la vida programada, del auge excesivo y morboso de los medios de comunicación, de la prensa sensacionalista, nos encontramos con que el problema real ya no es la alienación, es el desvanecimiento del otro en esta ilusión de realidad, en la virtualidad, presenciamos entonces la ausencia del otro y esto nos produce nostalgia, la sensación de abandono, de no reciprocidad nos desestabiliza.

Para Baudrillard el advenimiento maligno y obscuro de la comunicación y los medios han desplazado al sujeto, lo han desterritorializado en su propia tierra.

En el porno el exceso de realidad, la hiperrealidad, agota la seducción del sexo, justamente por el exceso del sexo, que no representa a fin de cuentas el verdadero y místico acto sexual.

La obscenidad de la imagen que propagan los medios de comunicación, es su ilusión, su hipertrofia de la realidad, su fantasía absurda de bienestar, de felicidad, de consumo, de moda, de indiferencia con lo humano que se mantiene lejos de las pasarelas y de las esferas de poder.

En este punto nos encontramos despojados del otro –dice Baudrillard- nos vemos obligados a producirlo en su ausencia. El otro no es más que nuestra imagen en el espejo, el otro somos nosotros mismos reflejados en la imagen virtual.

Ahora bien, ¿qué alternativas tenemos para esta situación? ¿Si hay alternativas?

Entonces Baudrillard habla desde la periferia y nos plantea un quiebre, una solución-alternativa, la subversión del símbolo, del ritual, del secreto, de lo que no es evidente. El desafío es la seducción.

La seducción como desafío, es la seducción del otro, para el otro, hacia el otro. El desafío es la alteridad y nuestra identidad se constituye a partir de esa

alteridad, de ese juego de mirar y ser vistos, de reconocernos en el otro. Si no hay un otro, si se anula, si se desvanece en la virtualidad excesiva, en el medio, en la imagen consumista. Entonces ¿qué somos? ¿Para quién somos? ¿Cómo somos?

La palabra individuo acoge y reconoce al otro, necesita al otro. El desafío es eliminar, sacrificar la estructura de poder para obtener el beneficio simbólico de la seducción.

En este plano la representación física de la seducción es la mujer, lo femenino como fuerza seductora por excelencia, para Baudrillard lo femenino no se plantea como oposición a lo masculino, evidentemente no son lo mismo. Pero es cuestión de la mujer erigirse no en contra de la figura masculina, no en contra de la estructura dominante de poder, ni siquiera en contra de una política opresora y excluyente, no es su misión instaurarse como la razón opuesta, como lo otro diferente.

La seducción es indiferenciada, es ante todo reversible. Es por esto que la mujer está llamada a la reversibilidad, a ir y venir en la estructura de poder, a jugar con los elementos que la constituyen, su juego la desarticulará. Bajo ninguna circunstancia lo femenino debe aspirar una igualdad, porque anhelar una igualdad con lo masculino, sería ubicarse dentro de esa misma estructura de poder.

En la seducción los personajes no tienen que seguir unos roles establecidos, son personajes más que iguales, indiferenciados, dice Baudrillard que no hay activo, ni pasivo, es de igual importancia el que seduce y el que se deja seducir y que tampoco hay sujeto u objeto, interno o externo.

La seducción no derrumba sólo el sexo y lo anatómico, sino también lo real. La seducción pone fin a toda economía del deseo, a toda relación de intercambio, a todo contrato sexual o psicológico. (D.L.S.)

La seducción como destino, supera el destino anatómico y biológico en el que se ha pretendido ubicar a la mujer. Ya no se puede concebir en la seducción a una mujer sexual, por ende la mujer que se hace valer por su sexo, que exige la demanda de su sexo, tiene menos valor que la mujer signo, que la mujer simbólica que invade la estructura de poder.

Dice Baudrillard: una mujer/no mujer, moviéndose en los signos, es más capaz de llegar hasta el final de la seducción que una verdadera mujer ya justificada por su sexo.

Y como resulta imposible hablar del sujeto ignorando su cuerpo, entonces hablemos del cuerpo de la mujer desde la óptica del autor en mención.

Ya la mujer y más aún la mujer que se sabe seductora, reconoce la falsedad y la limitación Freudiana que determina su anatomía, la mujer no será de ahora en adelante una mujer anatómica. Su eroticidad radicará en la descentralización de las zonas erógenas, ahora la mujer vivirá y sentirá el ritual, el misterio de la seducción. Es así como tenemos una mujer transfigurada, descentralizada, fragmentada, una mujer que experimenta la polivalencia erótica, que siente el placer trascendental de la seducción y del cuerpo, más allá de la libido enteramente masculina, su placer no se reduce en un placer vaginal o clitoridial.

“Sólo la seducción se opone radicalmente a la anatomía como destino. Sólo la seducción quiebra la sexualización distintiva de los cuerpos y la economía fálica inevitable que resulta. Cualquier movimiento que cree subvertir los sistemas por su infraestructura es ingenuo” (J.B. De la Seducción, I La elíptica del sexo).

El cuerpo se aleja en el momento de la seducción de la “verdad ética que le obsesiona”.

Baudrillard coloca el ejemplo de los anagramas de Bellmer para referirse a esta difracción del cuerpo de la mujer, en sus anagramas Bellmer juega con la teoría Freudiana del inconsciente, con el cuerpo objeto, con el sujeto interno

y externo, juega a su vez con el sentido anatómico del sexo.

Mujer/ mujer Vs Mujer/signo, esta última es la que juega con lo artificial, la que hace y deshace al mismo tiempo los mecanismos de la feminidad.

La mujer signo en su juego reversible y seductor, se burla de la estructura, es superior al deseo feminista político, al anhelo de autonomía femenina, y a la palabra propia de la mujer.

Por otra parte el profesor Xavier Puig Peñalosa en su tesis doctoral titulada: La crisis de la representación en la era posmoderna: El caso de Jean Baudrillard. Propone un esquema resumen de los dominios que plantea Baudrillard y que por su claridad le haré mención.

Dominio: Femenino Masculino

Orden: Ritual (Lo Simbolico) Real (Lo Natural)

Figura: Lo Femenino Lo Masculino

Conceptos:

-Apariencias	Sexo
-Poder	Deseo
-Ironía	Cuerpo
-Destino	Poder
-Secreto	Anatomía
-Juego	Producción
-Desafío	Valor

Implica: Reversibilidad Irreversibilidad

Siendo la reversibilidad el componente fundamental de la seducción, se hace necesario una nueva forma de concebir el signo, el tratamiento que se le dará será el de la “elíptica del signo”, ya no se interpretará, tendrá usos múltiples, reversibles y de esta manera seductores.

Entendamos la diferencia entre lo femenino y lo masculino en cuanto lo primero transita por la seducción y por lo ritual como orden, mientras que lo masculino en su fortaleza experimenta el sexo y el deseo estratégico que permanece en el orden de lo natural. He allí que el enfrentamiento entre ellos no está en una diferencia biológica o en una rivalidad por el poder, sino entre lo ritual y lo natural.

Después de llegar al consenso de lo limitado que resulta la distinción hombre y mujer. Y luego de reconocer que no puede, bajo ninguna circunstancia, ser nuestro destino lo anatómico, lo cultural-social o lo biológico, y que hay una variedad de muestras artísticas, de individuos fragmentados y polivalentes que expresan la sexualidad y su cuerpo en procesos constantes de transformación y renovación. Surge en últimas la seducción como destino.

Bibliografía

- Aguilar, T. (2008). *Ontología Cyborg*, Barcelona: Gedisa.
- Baudrillard, J. (1981). *De la séduction*. Ediciones Cátedra, S. A.
- Baudrillard, J. (1998). *El otro por sí mismo*, Barcelona: Anagrama.
- Haraway, D. (1984). *Manifiesto Ciborg*, Madrid: Cátedra.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborg y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra.
- Schultz, M. (2006). *Filosofía y producciones digitales*, Santiago de Chile: SIGRADI

Del estanque al metro. Un recorrido desde el haikú al arte en 140 caracteres

Diana Casalins

El arte, la poesía y el mar del tiempo

Una de las definiciones más entrañables de Arte, es aquella con la cual Gombrich, da apertura en el prólogo a su famosa “Historia del Arte”:

“No existe, realmente, el Arte. [dice] Tan sólo hay artistas. Estos eran en otros tiempos hombres que cogían tierra coloreada y dibujaban toscamente las formas de un bisonte sobre las paredes de una cueva; hoy, compran colores y trazan carteles sobre el metro. Entre unos y otros han hecho muchas cosas los artistas”. (Gombrich, 1997).

Es evidente que nuestra definición del Arte y sus formas, cambian con las épocas, y el ejercicio en el que nos sumergiremos durante esta breve lectura, es aquel de comparar algunas formas de creación poética, en dos tiempos distintos

y obedeciendo a las intenciones de creadores profundamente conectados con su época, sin embargo en todos los casos que revisaremos, estas apuestas han coincidido en su interés por la brevedad y la alusión al medio que les rodea, recursos que en algunas ocasiones incitan a la contemplación pausada, y en otros a emprender un viaje íntimo a través de medios que se debaten entre lo público y lo privado. El minimalismo de la creación poética ha servido para conectar a poetas separados por siglos y culturas de distancia.

Gombrich (1997), nos ayuda a comprender una relación entre arte y tiempo, en la cual sin embargo, trascienden dos componentes importantes: el artista y su quehacer. El quehacer de nuestros artistas y poetas, no garantiza que todo lo que nos venga de sus manos sea llamado Arte, con “A” mayúscula; Enrique G de la G nos dice que si uno tiene la fortuna de escribir un verso hermoso, ese verso hermoso no canoniza a su autor como un gran poeta. En ese verso convergen lecturas olvidadas, el Espíritu Santo, el yo subliminal, una intuición sugerida (G de la G, 2012) ... de alguna manera, podríamos hacer un cambio de palabra en el texto de Gombrich y en lugar de “Arte”, leer “Poesía”. Borges define muy bien los juegos y trucos de los poetas a través de sus lecturas en “This Craft of Verse”, traducidos al español como “Arte Poética”, pero que bien podríamos entender como “Este oficio del Verso”; metáforas, alusiones y trucos plagan los ejemplos de Borges para conducirnos al asombro a través de las palabras.

Volviendo a la poesía, Shklovsky (1988), en su ensayo sobre “El arte como

técnica” hace alusión al trabajo de los poetas, y nos dice que éstos [los trabajos de los poetas] son clasificados de acuerdo a las nuevas técnicas que los poetas descubren y comparten, y de acuerdo a su manera de organizar y desarrollar los recursos del lenguaje; los poetas se preocupan mucho más por la manera de disponer las imágenes que por crearlas. Las imágenes son dadas a los poetas; la habilidad de recordarlas es por mucho, más importante que la habilidad de crearlas”.

Por imagen, en esa acepción, podemos entender también aquellos recursos como las metáforas; el mismo Shlovsky plantea su ensayo que en realidad, son los recursos del lenguaje utilizados por los poetas, los que crean un efecto renovador y sorprendente al sacar al lector de la lectura automática, un elemento que parece fuera de lugar llama la atención a nuestra sensibilidad, y se convierte en la puerta de entrada a lecturas que remueven la percepción automática con la que convivimos.

Empezamos entonces un recorrido con tres estaciones:
El Haikú y el estanque

El océano de lo digital

Keitai Shosetsu, la poesía y el metro

Estación 1: El Haikú y el estanque

Dice Octavio Paz (Paz, 1971), que dos momentos recientes han sido claves en occidente con una mirada de notable fascinación frente a las formas de creación del Japón. El primero nos es familiar a los artistas plásticos: un renovado descubrimiento de las artes de letras y grabado japoneses que acompañaron procesos revolucionarios como el impresionismo francés y el imaginismo de los poetas angloamericano. El segundo momento, dice Paz, surge algunos años después de la segunda guerra mundial.

Probablemente marcado por el inicio de ese segundo momento, emprende Octavio Paz en 1955 la primera traducción occidental de uno de los libros de Basho, al español, en compañía de su amigo Eikichi Hayashiya. Ese momento se convierte para Paz en la revelación de un género de poesía. El libro mencionado es “Oku no Hosomichi”. El título original ha sido traducido en diferentes versiones como:

The Narrow Road to the deep North

Back roads to far towns

La sente étroite du bout-du-monde

The narrow road through the provinces

Y la version de Paz-Hayashiya: Sendas de Oku.

Este ejemplo ha sido escogido para mostrar la dificultad que representa la

“traducción” poética desde un idioma con unas lógicas completamente diferentes a las occidentales.

Este libro de Basho, se compone de su obra poética, y de ella rescataremos una forma en particular: el Haikú.

Existía en Japón una forma de poema clásico: Tanka, compuesto de cinco versos divididos en dos estrofas, una de tres líneas y otra de dos (3/2). El tanka y su estructura dieron a su vez origen al renga, una sucesión de tankas escrita no por uno, sino varios poetas, con una estructura de 3/2/3/2/3/2/3/2... El renga posteriormente adoptó una modalidad satírica, llamada haikai no renga, el primer poema de la secuencia se llama hokku, después de otras variaciones, la nueva unidad poética se llamó haikú (de haikai y hokku) (Paz, 1971).

El Haikú tiene como característica principal su brevedad, frente a las otras formas: tres versos, con un total de 17 sílabas, en unidades de 5/7/5. Otra de sus características la constituye el uso de palabras estacionales (kigo), que responden a una imaginaria japonesa en torno a las estaciones del año (p.ej. la luna se relaciona con otoño cuando las noches se vuelven largas), llegando incluso a producir lo que hoy se llama Saijiki, que es una compilación de kigo con poemas ejemplo, al que muchas veces acuden los poetas japoneses. La tercera característica es el uso de un verso de apertura o palabra corte (kire).

Para citar un ejemplo está el verso:

67

*Viento del Monte Fuji
He traído mi abanico
Un regalo de Edo*

O este otro:

*Noche de estío:
el sol alto despierto,
cierro los párpados.*

Con este segundo verso, nos es dado entender por qué el mismo Paz hablaba de la obra de Basho como un verdadero calmante, aunque no una calma parecida al letargo de la droga ni a la modorra de la digestión, sino una calma alerta que nos aligera. (Paz, 1971).

La forma poética del haikú nos invita a la contemplación y en sus orígenes se encuentra íntimamente ligada a metáforas que se desarrollan entre paisajes naturales y estancias internas del autor. Al leer los haikús de Basho, podemos imaginarnos al poeta en contemplación, habitando paisajes comunes, pero con una mirada de asombro, con la emoción de un encuentro único en medio de la cotidianidad y expresado a través del uso del mínimo de recursos. Podríamos hablar de poesía minimalista. Yasuda (1951) cita a Basho diciendo que este afirmaba que “El haikú que revela del 70 al 80% de su tema es bueno. Aquellos que revelan entre el 50 y 60% nunca nos cansan”, muy de acuerdo

67 fuji no kaze ya oogi ni nosete Edo miyage

con un arte que se concibe completo sólo a través de la lectura, el lector conecta los puntos, elabora su propio asombro, se convierte en autor.

Estando en la disposición correcta, al leer el haikú, todos somos Basho, frente al estanque en contemplación.

A partir de ese creciente conocimiento, desde la década de 1950, la curiosidad se convierte en contemplación, esta en reflexión y la reflexión da origen a la creación; el haikú nace a nuevas culturas a través de diferentes autores, esta vez habitando el siglo XX y otras tierras. Actualmente se escriben haikús en múltiples lenguas (gran parte en inglés), desde otros lugares; un momento que representa la salida del poeta de ese estado de contemplación frente al estanque y la luna, poetas que empiezan a habitar otros espacios incluso urbanos.

El haikú actual y en otros idiomas, suele tomarse libertades frente a su métrica (hasta 23 moras en lugar de 17), sus temas y su estructura, mantiene el hilo conductor de la sorpresa frente a paisajes reconocidos por los lectores, y esa cuota de interpretación que debe aportar el lector.

Roe el reloj

mi corazón,

buitre no, sino ratón. Octavio Paz.

Estación 2: El océano de lo digital

1969 marca el inicio de lo que posteriormente conoceríamos todos como la world wide web, una red de conexión mundial que permite la comunicación de dispositivos electrónicos, sin embargo, no es sino a partir de la década de 1990 que esta alcanza su mayor auge, su creciente popularidad se empieza a convertir en un campo prolífico para la creación.

En 2006 internet alcanzó los mil cien millones de usuarios, y se prevé que para el 2016 la cantidad de navegantes aumentará a dos mil millones (Ietf.org).

Son incontables las tendencias, aplicaciones, usos e impacto que ha generado este nuevo recurso; aplicaciones que hoy ayudan a redefinir grandes paradigmas en torno a la educación, la comunicación, la cultura, ciencia y tecnología. Para fines de este ejercicio, revisaremos algunos paradigmas que han presentado retos:

De lo análogo a lo digital:

En términos de creaciones estéticas y poéticas, “Lo digital” implica la reconceptualización de algunos procesos y técnicas. Similar al efecto descrito por Benjamin en su “la pérdida del aura en la obra de arte contemporánea”. Una obra que puede replicarse 1000 veces, necesita definirse en torno a otro paradigma. Lo digital no sólo supone esa posibilidad de duplicación, copia y descontextualización con la cual los artistas del siglo XX iniciaron experimentaciones formales, sino que continua hasta límites que se acercan al anonimato (imposible reconocer al autor final), la multiautoría (creaciones colaborativas sucesivas o paralelas) la portabilidad (estar en todas partes, en ninguna parte).

Paredes vs redes:

¿Resulta más enriquecedor para la cultura crear y mantener instituciones “contenedoras” de buen arte o ponerlo a circular en redes digitales, presto a ser visto, deglutido y circulado por visitantes anónimos? Una de las grandes ventajas del mundo digital, como bien lo puede atestiguar el artista británico Banksy, la constituye su capacidad de difusión viral. Sin embargo, una nueva forma de lectura emerge: la web 1.0 permite conectar al usuario con contenido digital, la web 2.0 le permite a los usuarios crear su propio contenido, la web 3.0 o red semántica empieza a comprender lo que significa el contenido a través de etiquetas generadas por los usuarios y sus acciones. La red se convierte entonces en una gran base de datos que se lee a sí misma,

probablemente en nuestro afán de detectar la señal dentro del ruido.

Cada vez cobra más sentido permitir el acceso a través de estructuras digitales que permitan conexión, hipervínculos, etiquetado e interpretación a través de los puntos de encuentro.

Lo público en lo privado:

Probablemente una de las discusiones que emergen con mayor sensibilidad es aquella en torno a la propiedad, lo privado, lo público. El acceso a la información crece y decrece en valor con respecto a la medida en que entra a ser parte de la esfera pública. Wikileaks es apenas una muestra de las posibilidades de trasgresión digital en torno a la información, sin embargo, otras discusiones han pasado por debajo de nuestros radares y se hacen cada vez más vigentes: los llamados copy lefts, la versión (o subversión) de la autoría en el mundo digital.

Estas discusiones se han generado en el centro del desarrollo de esta red, que como herramienta, nos ha permitido desarrollar procesos renovados de creación, difusión y consumo estético. Este es entonces el marco de referencia de nuestra tercera estación.

Keitai Shosetsu, la poesía y el metro

Lo que puede sonarnos pretencioso y lejano en este ejercicio al hablar del

mundo digital, puede ser una realidad aún más cercana y tangible. Al meter la mano derecha en el bolsillo encontramos un pequeño aparato que nos conecta (digitalmente) con el mundo: el celular. El Japón del siglo XXI, al igual que cualquier otro país, se parece muy poco a ese Japón habitado por Basho y sus colegas. Este brave new world ha ido construyendo otras reglas y otros discursos. Pero volvamos a Japón y retrocedamos nuestro reloj al 2000.

Una joven otaku atraviesa la ciudad, y en ese transcurso, mientras el metro recorre veloz el espacio interminable que lo separa de su destino, escucha un discreto beep en su bolsillo. Nadie a su alrededor sabe de qué se trata, el mensaje llega a su teléfono y un pequeño ícono con la figura (irónica) de un sobre de papel, titila en la pantalla. Tiene un mensaje. El Otaku protagonista de nuestra historia, abre el mensaje y descubre un capítulo de la novela que le acompaña durante su recorrido en el metro. No es la primera vez que recibe en su celular el capítulo del thriller de turno “Deep Love”. Una leve sonrisa brota de sus labios. Es el mensaje que estaba esperando.

Cada época da origen a sus formas poéticas particulares, la nuestra ha cocido un género conocido como keitai shosetsu o “novela de pulgar”, historias dirigidas principalmente a jóvenes con poca cultura literaria y mucha cultura pop, manga y anime en su cabeza. En el año 2000, el escritor anónimo, conocido como “Yoshi” descubre la creciente relación entre los jóvenes (mujeres principalmente) y sus celulares y lanza via SMS su novela seminal “Deep Love”, llegó a ser publicada en medio impreso, tener su propia serie

de tv y manga.

Las keitai shosetsu, responden a unas características técnicas derivadas del sistema SMS, pero tal vez su característica más importante, además de la brevedad de sus capítulos (cada mensaje es un capítulo nuevo), lo constituye la interacción que ofrecen. ¿Sería concebible en otra época escribir de vuelta al autor mientras escribe su obra? Las keitai reciben una avasalladora respuesta del público, que permite a los escritores conocer las reacciones de sus lectores capítulo a capítulo. Otra de las características relevantes del género lo constituyen la enorme cantidad de referencias la cultura popular, que permite que los jóvenes se identifiquen con los personajes y sus situaciones.

Paradójicamente, las historias que iniciaron su proceso en este medio, llegando a miles de celulares dentro de la ciudad, mientras viajaban (¿por qué no?) en metro, o esperaban en una fila frente al ATM, han pasado a ocupar otros espacios y formas. “Deep Love” llegó a ser publicada en medio impreso, tener su propia serie de tv y manga.

En 2006, un grupo de jóvenes en otro continente, deciden crear una plataforma de “microblogging”, mensajes de 140 caracteres que pueden ser enviados desde la web hacia los celulares y viceversa ¿A quién le interesaría? 6 años después, el pequeño experimento tiene 710 millones de usuarios generando contenido frenéticamente. Estos “Tweets”, textos de 140 caracteres o menos, se convierten en un gran documento social de ideas, tendencias, información

y (no es sorprendente) poesía. En diciembre de 2011 la Library of Congress de los Estados Unidos, decidió recoger copia de todos los tweets públicos en la red, afirmando que hay toda suerte de mezclas y filtros que pueden obtenerse utilizando a los tweets como una gran base de datos (Reporter, 2011).

Twitter tiene sus “formas”, y estas han permitido que la creatividad de sus usuarios expanda su funcionalidad, así mismo, las reglas de juego de la red, permiten nuevos tipos de interacciones que responden a estas nuevas necesidades y posibilidades del medio mismo. Pero twitter no es el único, el tipo de versos que precedía al haikú y permitía a los poetas responderse indefinidas veces a través de un mismo poema, existen ejercicios como el photoshop pong, a través del cual se proponen conversaciones en torno a una imagen a través de sucesivas intervenciones en photoshop, una especie de haikai no renga del siglo XXI.

La respuesta interpretación por parte del lector, el feedback, la creación conjunta... ninguna de estas tres son ideas nuevas, en cambio, apenas renovadas y rastreadas a través de diferentes tiempos y culturas escogidas a dedo, y al azar como pretexto para hablar de la poesía.

Italo Calvino recorre en sus ciudades invisibles una íntima y fugaz “Maurilia”, dice Calvino que “hay que cuidarse de decirles [a los visitantes] que a veces ciudades diferentes se suceden sobre el mismo suelo y bajo el mismo nombre, nacen y mueren sin haberse conocido, comunicables entre sí”.

Nuestras formas poéticas se suceden de igual manera, a veces desconocen puntos naturales de encuentros de todos los hombres y mujeres que somos los mismos.

Imaginemos que somos Basho, tras cerrar los ojos por diez segundos los reabrimos para encontrarnos con una realidad asombrosa, la textura de la silla en la que nos sentamos, tal vez, el sonido del abanico o del aire acondicionado llena la habitación, una voz al fondo del salón nos habla de haikús y redes, somos Basho y en lugar del Fuji se despliega ante nuestros ojos otra ciudad, no menos asombrosa que el monte.

Bibliografía

G de la G, E. (2012). Este arte que es el Verso. Retrieved 2012 йил octubre from Enfocarte: <http://www.enfocarte.com/2.15/opinion.html>

Gombrich, E. (1997). Historia del Arte. Debate.

Ietf.org. (n.d.). Ietf.org . Retrieved 2009 йил 20-julio from IETF Home Page: Ietf.org

Paz, O. (1971). Los signos en rotación y otros ensayos. Madrid: Alianza .

Reporter, D. m. (2011). Mail Online News. Retrieved 2012, from <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2070988/Twitter-project-Library-Congress-archive-EVERY-tweet-made.html>

Shklovsky, V. (1965). Art as a Technique. Russian formalist criticism: Four Essays. Lincoln: Lee T. Lemon and Marion J.Reiss.

Yourgrau, B. (2010). Thumb novels: Mobile phone fiction . Retrieved 2012, from Keitai-shosetsu: Keitai-shosetsu.com

Teatro simbólico-imaginativo: hacia la búsqueda de la sintaxis del discurso teatral en la postmodernidad

Por Tania Patricia Maza Chamorro

El objetivo explícito de Artaud es la elaboración de una nueva gramática del lenguaje escénico se basa en la utilización de luz, movimiento, palabra, gesto, objeto... como signos. Signos que se relacionan entre sí, entre los que se puede establecer una sintaxis. Cifrar la materialidad escénica, cifrar el lenguaje gestual y cifrar la palabra son un mismo proceso. Artaud sueña con un vasto sistema de codificación en que cada signo tenga valor de símbolo.

José A. Sánchez, en Dramaturgias de la Imagen.

Habitamos un tiempo en el que el teatro está llamado a estructurar una Semiosis Postmoderna en la que se concretizan expresiones espectaculares: Performances que proponen la forma más radical de la renovación del teatro latinoamericano; hablamos de una impactante y original expresión dentro de la tradición del Performance, obteniendo una visión privilegiada de la interculturalidad y del uso de diversos códigos que no se reducen al puro efecto al nivel del significante, sino que producen un significante cuyos significados pueden ser derivados por el espectador a través de los diversos intertextos.

Es la elaboración del sueño del que hablaba Artaud, la creación de una nueva gramática del lenguaje escénico: signos relacionados entre sí para crear una sintaxis.

La búsqueda de la Sintaxis del Discurso teatral en la postmodernidad, será posible cuando a través del Teatro Simbólico-Imaginativo; hallemos ese lenguaje escénico que proponía Artaud: lenguaje basado en la utilización de luz, movimiento, palabra, gesto, objeto... como signos.

El teatro simbólico-imaginativo, es la senda que nos conducirá a la búsqueda de la sintaxis del discurso teatral en la postmodernidad, entendida ésta sintaxis como una semiosis postmoderna, por ejemplo los performances de Kurapel.

En la aventura por hallar los senderos que nos conduzcan al sentido de la significación del discurso del espectáculo en este tiempo, es que propongo como lo hacía Artaud en el epígrafe de este documento, la construcción de un modelo de elaboración sintáctica que revele la constitución de la producción de las imágenes en la puesta en escena postmoderna- de lo que finalmente está plagada la obra teatral- La imagen teatral es ese producto escénico que nace de la relación del actor con lo que nace de él: "Sus movimientos corporales, la forma como se relaciona con el texto teatral y su manifestación en el espacio: *partitura escénica-imagen escénica*, hablamos del cuadro que el actor ha pintado con el pincel de su cuerpo, y los matices de su voz; la composición medida con la espátula de sus ritmos corporales: bella y clara poética teatral.

En ese sentido la realidad escénica y consecuentemente la escritura dramática, según Artaud tendrá que identificar un lenguaje y un cuerpo, negando la distinción cuerpo-alma.

Es conducirnos a un planteamiento radicalmente nuevo, en tanto que el cuerpo deja de ser medio, para convertirse en realidad única, la idea de comunicación es desplazada por la idea originaria de mimesis y la palabra, responsable de la distancia que nos separa de lo real y de “nuestra impotencia”, desterrada de la escena en su uso convencional.

Esa no convencionalidad escénica tiene que ver con *Lo no representable*, aquello invisible lo que no vemos, sino que sentimos con el cuerpo y el pensamiento, expresado a través de la imagen escénica en el escenario.

Es lo que comenta Susan Foster en *Reading Dancing*:

En la danza, saber leer empieza por el acto de ver, oír y sentir cómo se mueve el cuerpo. El lector de danza debe aprender a ver y a asentir el ritmo en el movimiento, comprender la tridimensionalidad del cuerpo, ser sensible a sus capacidades anatómicas y a su relación con la gravedad, identificar los ademanes y las formas que el cuerpo realiza e incluso volver a inventarlos cuando los realizan diferentes bailarines...

¿Cómo se elabora entonces una sintaxis del discurso teatral en la postmodernidad? ¿La construcción o elaboración del discurso del espectáculo?

No puede ser sino a través de las Imágenes. Una codificación especial, un alfabeto único que consigne no solamente el lenguaje verbal: sino la forma de producirlo en escena.

Hablamos de lo que Derrida considera que es lo artístico, ese orden de la grammatología, ese campo movedizo que abarca a todos aquellos sistemas de lenguaje, cultura y representación que exceden a la comprensión de la razón logo céntrica o de la “metafísica de la presencia” occidental.

Donis Dondis en su libro *Introducción al alfabeto visual*, *La sintaxis de la imagen*, propone que la disciplina estructural del lenguaje está en la estructura verbal básica. La alfabetidad significa que todos los miembros de un grupo comparten el significado asignado a un cuerpo común de información. La alfabetidad visual debe actuar de alguna manera dentro de los mismos límites.

Debe existir entonces un alfabeto, un conjunto de códigos armónicamente consignados en nuestro cuerpo *Ac-Tante*, que signifique una partitura icónica en el escenario: un sistema de signos que denoten en escena las partituras de la teatralidad en la postmodernidad.

Ese hecho icónico que consistiría en la capacidad de ver, reconocer y comprender visualmente fuerzas ambientales y emocionales es lo que Koestler

en The Act Of Creation nos presenta; que el pensamiento en conceptos emergió del pensamiento en imágenes a través del lento desarrollo de los poderes de abstracción y simbolización, de la misma manera que la escritura fonética emergió, por procesos similares, de los símbolos pictóricos y los jeroglíficos.

Con respecto a nuestro cuerpo Ac-Tante, el cuerpo del actor, del bailarín, del performer; Julia Kristeva nos refiere citando a Greimas en el “El texto de la novela”...si los actores pueden ser instituidos en el interior de un cuento-ocurrencia, los actantes que són clases de actores, pueden serlo sino a partir del corpus de todos los cuentos: una articulación de actores constituye un cuento particular, una estructura de Ac-Tantes, un género.

Lograr ese sistema de partituras que ya hemos determinado, no puede ser sino a través de la IMAGEN, nos lleva a los inicios de lo que desde el principio planteamos: el discurrir de una Semiosis, la dimensión semiótica del lenguaje del espectáculo teatral, no puede hacerse posible sin ella: en un análisis semiótico del discurso se parte de la base de considerar en él un proceso semiótico o semiosis, vale decir, un proceso en que se construye texto con la ayuda de los símbolos y signos que la cultura proporciona.

En ese mismo camino hallamos a Xanti Schawinski, investigador teatral del Black Mountain College. EU, quién consideraba que el teatro debía ser ante todo una “fiesta para los ojos” y el drama entendido como el dinamismo de las ideas en color, forma y espacio. En la composición de las partituras para

Circo o Spectodrama intentó desarrollar estos criterios.

Schawinski se mostró absolutamente escéptico respecto a la capacidad de la palabra para expresar aquello que él entendía como la “aventura fundamental del hombre”: la experiencia del espacio. Para transmitirla es preciso recurrir a mecanismos situados más allá del pensamiento verbal. Pero también más allá de la plástica o de la música. Schawinski apuesta por un trabajo interdisciplinar, que conduzca al descubrimiento de nuevas dimensiones, habitualmente relegadas al ámbito de lo imposible.

Lo mismo por lo cual apostaba Artaud: dimensiones únicas, irrepetibles, utópicas en las que se pudiese conciliar el sueño de la comunicación escénica, a través de un magma teatral esencial que conjurara en el tiempo y en el espacio nuevas formas de lo trascendente.

Como llegar a esa utopía Artaudiana en la que todo símbolo, tenga valor de símbolo en el escenario?

Para comenzar a respondernos ese interrogante maravilloso, se hace necesario preguntarnos también que puebla entonces de significado a la puesta en escena en la postmodernidad?

Volviendo a los ejemplos el Grupo argentino Periférico de Objetos, sucumbe de manera esencial en una de las significaciones de la puesta en escena: lo

que ha venido a denominar en sus estudios teatrales Alfonso De Toro la Corporización.

Aquí entendemos como Corporización en las obras de Periferico de Objetos: encontramos violencia, sexo, violación, descuartización, asesinato, flagelación. Hablamos de una escenificación corporal que va más allá y que trasciende, sobre pasa, cualquier tipo de rol, ya sea este individualizado o no. Este tipo de encarnar, este antimético, según De Toro, no significa encarnación, sino corporización.

La Corporización Artuadiana de tercer tipo transforma el cuerpo en un significante que se produce en el momento mismo de su producción en el espacio espectacular y no tiene un significado prefigurado, no es metáfora, ni alegoría, ni transmisor de nada, sino de movimientos, de gestualidad.

Ocurre entonces que la intervención del dramaturgo es tímida. Sabe que el teatro ya no es su reino, que el actor ha vuelto a ocuparlo. Sabe que el cuerpo tiene mucha mayor potencia expresiva que la palabra. Y la palabra se pliega al cuerpo, intenta incluso imitarlo. Tiende a desarticularse, a convertirse en sonido corporeizado. Exclamaciones, respiraciones, sonidos guturales, gemidos... todas estas formas se introducen en el drama.

Se practica una disolución cada vez más clara del drama intersubjetivo y una definitiva anulación de lo verbal. El texto, si aparece, lo hace como material

bruto, es decir, como sonido, y tratado como un elemento más entre otros, incluido el hombre. Consecuentemente, la escritura escénica ya no se realiza en forma de drama, sino de partitura. La lectura de la misma permite una reconstrucción del drama, entendido ahora como conflicto de los elementos escénicos, un conflicto eminentemente formal, por más que los sucesivos autores insistieran en la interpenetración del dinamismo de las formas y el dinamismo del espíritu.

Es el mismo tipo de visualización escénica del que hablaba Anton Ehrenzweig sin proponérselo, cuando al concebir una visión global del mundo, la manera como ven las cosas los niños: ver todo el conjunto, esa visión que analizó y estudió muy bien en sus investigaciones Ehrenzweig, es reconocer que todo lo que vemos y diseñamos está compuesto de elementos visuales básicos, que constituyen la fuerza visual esquelética; crucial para el significado. Es parte integrante de todo lo que vemos, con independencia de que su naturaleza sea real o abstracta. Es la energía visual pura, desguarnecida.

Así que la medida de la teatralidad de la que también esta poblada la significación de la puesta en escena, nos lleva a concebir la misma; partiendo de las teorías de los medios de comunicación lideradas por la tesis de Marshal McLuhan, “el medio es el mensaje”, desde una perspectiva global de la naturaleza teatral, analizar comparativamente estas transformaciones a través del paradigma de la teatralidad permitiéndonos abordar desde una perspectiva inédita fenómenos tan característicos del período final de la

modernidad como la crisis de la narración y la palabra, el cuestionamiento de la representación en tanto que mimesis, la problematización de la causalidad lógica y de la concepción lineal de tiempo y espacio, el juego con los límites entre ficción y realidad, el arte como proceso comunicativo, presencia material y acontecimiento sensorial o la concepción mediática, pragmática y performativa de los sistemas artísticos, aspectos fundamentales para llevar a cabo una revisión histórica de las relaciones entre modernidad, vanguardia y postmodernidad.

Y ya que mi reflexión invoca a la postmodernidad, en el sentido de hallar una sintaxis del discurso teatral en la misma; existen según Alfonso De Toro, unos tres procedimientos o actitudes de la postmodernidad teatral en sus diversos campos de acción, sean éstos con referencia a procedimientos de espectacularidad, de deconstrucción, de fenómenos históricos, culturales o de género: la “Memoria”, la “Elaboración” y la “Perlaboración”. La “Memoria” reactiva la conciencia de diversos fenómenos culturales anteriores, mientras la “Elaboración” re-arma, re-lee, re-escribe, recodifica diversos materiales en un acto de selección y ordenación de los mismos; y, finalmente, la “Perlaboración” es un resultado híbrido y que funciona por diferencia, por medio de una “reintegración” paralógica, acentuando la diferencia, el/lo “otro”, es decir, es el resultado de una operación inter-o transtextual, inter-o transcultural.

La puesta en escena también debe contener elementos como el ritmo y su significado; Leonard Meyer, introduce dos conceptos valiosísimos: el de “Significado Incorporado” y el de “Significado Designativo, o denotativo”. El primero designa un significado incorporado al texto, o sea relaciona distintas partes del texto; el segundo es lo que normalmente entendemos cuando hablamos del significado de un signo, una referencia a algo exterior al texto, algo de lo que el texto habla.

La semiología teatral se estableció fácilmente como metodología universitaria dominante en los años setenta, sobre todo porque el teatro sentía la necesidad(perceptible desde Artaud) de ser tratado en y por sí mismo, como un lenguaje autónomo y no como una sucursal de la literatura. Su principal preocupación ha sido, por tanto, partir del escenario, de grandes momentos o unidades escénicas, y examinar el texto en el contexto de su enunciación escénica. Al separar radicalmente el texto del escenario, y el análisis dramático del “lenguaje teatral”, se llegó a prescindir de la semiología del texto, e incluso a descalificarla.

Por ese mismo camino, el modelo de signo de Saussure es binario(significante/significado), y no ternario como el de Peirce (representación/objeto/intérprete). Esto permite concebir la representación teatral como un conjunto de significantes que sólo adoptan un sentido como una serie de diferencias. En cuanto a los significados posibles que pueden surgir de esta serie de

diferencias, es posible vincularlos con los de otros sistemas semiológicos del referente(o mundo real) y, por lo tanto, hacer entrar este mundo en nuestra conciencia como una serie de sistemas semiológicos previamente formados y contruidos por la cultura y la lengua. Podemos así, gracias a Saussure, captar el sentido como la construcción de una significación, y no ingenuamente como la comunicación de una significación ya existente en el mundo.

Nos preguntamos entonces ahora: ¿Desde que enfoque teórico se puede articular la escena actual? Aunque la semiótica puede aportar todavía herramientas útiles para entender los mecanismos del signo escénico, resulta hoy insuficiente para aproximarse a las experiencias post-dramáticas. La teatralidad liminal, término de Ileana Diéguez (son situaciones donde se contaminan y cruzan la teatralidad y la performatividad, la plástica y la escena, la representación y la presencia, la ficción y la realidad, el arte y la vida. Lo liminal, como lo fronterizo, es de naturaleza procesual; es una situación de canjes, mutaciones, tránsitos, préstamos, negociaciones...Una teatralidad liminal implicaría una puesta en juego de estas condiciones) requiere de aproximaciones postestructuralistas como los estudios del performance, el análisis postcolonial, el psicoanálisis lacaniano, los estudios de género y los estudios queer.

La representación del espectáculo toma formas múltiples y diversas. La imagen de la persona humana en ella representada varía completamente, a tal extremo que parece necesario preguntarse no sobre los contenidos

emocionales o racionales del espectáculo sino sobre las presuposiciones que ellos implican, la creación o fabricación del drama; ya que si bien existe un “sistema teatral”, tal sistema es inseparable del acto material que le da a la vez su significación y su forma (Duvignaud, 1.970: 12).

Para José Ortega y Gasset el teatro: ...no es una realidad que, como la pura palabra, llega a nosotros por la pura audición. En el teatro no sólo oímos, sino que, más aún y antes que oír, vemos... Vemos a los actores moverse, gesticular, vemos sus disfraces, vemos las decoraciones que constituyen la escena. Desde ese fondo de visiones, emergiendo de él, nos llega la palabra como dicha con un determinado gesto, con un preciso disfraz y desde un lugar pintado... (en Adrados, 1.975: 271)

De lo anterior se deduce que el teatro es una fuerza unificadora de recursos y operaciones semióticas, que a su vez puede ser estudiado de manera parcial, dual, etc., hasta completar los mecanismos de su simultaneidad. Pero debe acotarse que aunque parece ser una concepción generalizada, existe un caso particularmente opuesto. Se trata del teatro pobre concebido por el polaco Grotowski, quien afirma que el teatro puede prescindir del maquillaje, del vestuario, de la iluminación, del texto y demás accesorios, dándole sólo importancia a los elementos del movimiento y al comercio directo, viviente y palpable entre actor y espectador (Grotowski, 1.970: 25).

Si seguimos indagando alrededor de la significación de la puesta en escena, nos hallaremos con el concepto de narración de la escena; como estructura tiene una cierta autonomía y unas leyes internas que le son propias. Como dice Bremond: La estructura narrativa es independiente de las formas expresivas que la utilizan, tiene sus propios significantes, los cuales no son palabras, ni imágenes, ni gestos, sino acontecimientos, situaciones y conductas expresadas en palabras, imágenes y gestos. Al lado de semióticas de los géneros literarios: epopeya, novela, cuento, teatro, etc. O de otros géneros como la danza, el cine o los dibujos animados y las tiras cómicas, existe un lugar para una semiótica autónoma del relato.

Suele creerse, según los maravillosos apuntes del maestro Enrique Buenaventura que: “en un espectáculo teatral, el texto verbal es el portador del relato y, por lo tanto, el código o lenguaje estructurante de la totalidad. Se crea, así, una jerarquía de los lenguajes o textos que conforman el texto del espectáculo, encabezado por el texto verbal, que conduce a un modo de producción del espectáculo teatral cuyo agotamiento es la causa de la crisis actual del teatro, de su conversión en una especie de ceremonia, en una especie de rito consistente en montajes más o menos originales, más o menos novedosos de los mismos textos.”

Narrar aquí según lo planteado por Buenaventura, es encontrar en la escena esa historia que pinta en imágenes el escenario, ese pentagrama de símbolos y significaciones conexas en el contexto del espectáculo teatral: de eso está

llena de la significación de la puesta en escena.

Entonces, todo narra en el escenario, incluso el escenario vacío a la entrada del público, el cual crea una expectativa, una ausencia que se puebla de asociaciones expectantes, la sinestesia inicial de la cual habla Kaplan.

Nos insiste en mismo sentido el Maestro Enrique Buenaventura: “Si el relato se expresa a través del cine, si se verbaliza en la novela, si se manifiesta en varios lenguajes visuales y sonoros por medio del teatro, etc., esas transformaciones no afectan la estructura del relato, en el cual los significantes se mantienen idénticos en cada proceso expresivo (situaciones, comportamientos, etc.).

Concluye finalmente el mismo pensador teatral que de aquí habría que deducir que las unidades mínimas de cualesquiera de las formas de expresión narrativas no son elementos expresivos de las mismas, sino la secuencia elemental que de significante en la estructura de la función narrativa pasa a ser significado en las distintas formas de expresión en las cuales eventualmente se manifiesta. De allí la importancia del Mitema como categoría que, pese a su condición de acontecimiento, en la manera de formularlo, incluye ya la relación con el agente que lo ejecuta, con los otros personajes, con los conflictos, en el plano de la expresión y el de los contenidos. Haciendo una

analogía diríamos que el Mitema es como el tono en la música. La operación de transportar una melodía a otro tono es una típica operación paradigmática. En esta analogía el Mitema vendría a ser algo así como la tonalidad en el discurso musical.

Lo mismo ocurrirá con el tiempo pues lo que llamamos el ritmo del espectáculo está muy determinado por la función narrativa del tiempo.

El lenguaje de la luz, por ejemplo, no puede estar determinado por las ambientaciones que puede producir (función ilusoria y naturalista que Brecht rechazaba con toda razón), sino, fundamentalmente, por la manera como cumple su función narrativa de los otros lenguajes. Igual ocurre con el lenguaje objetual. La relación entre los gestos y los objetos, la manipulación de los objetos, tiene, una clara función narrativa.⁶⁸

Entonces el significado de la puesta en escena, está poblado de Imágenes. Al querer designar y significar, esta imagen- movimiento construida de imágenes acción, propone una tendencia escénica, ante todo semiótica, pues privilegia lo referencial, lo convencional, lo diferencial y, por supuesto, lo fabular. En

68 ARTE OBJETUAL: Objetos comunes considerados como obras de arte, donde se identifican los niveles de la representación y lo representado. El objeto toma un significado y sentido nuevo en el marco de su banalidad aparente.

primer lugar, se privilegia lo referencial, en cuanto a que remite a imágenes - movimiento posibles de ser reconocidas por el espectador; lo convencional, porque son imágenes que expresan estados de cosas en su aspecto sígnico; lo diferencial, puesto que restringe la pluralidad de sentidos y se excluye todo significativo que no pueda ser comprendido o atrapado en el sentido global de una obra y, en última instancia, lo fabular, debido a su desarrollo en el tiempo con movimientos secuenciales, formando una historia que se encadena por efectos de acción - reacción, de excitación – respuesta, de causa y efecto.

Significar entonces, desde esta perspectiva, se asocia con dos nociones importantes en la construcción de la imagen –acción: la verosimilitud y la justificación. Estas nociones son las que permiten el desarrollo del significado y por ende la selección de imágenes que encadenan el sentido; sin éstas, la imagen acción de esta tendencia teatral perdería la posibilidad de ser comprendida. De ahí que el proceso de la imagen acción es incisivamente selectivo, pues busca un control de la totalidad sin dejar nada al azar, a la gratuidad, al adorno. Se elimina la posibilidad de lo absurdo, de lo múltiple, de lo gratuito. Lo absurdo no puede ser nunca ni verdadero ni falso, y por ello no se puede juzgar bajo parámetros de logicidad; lo múltiple deconstruye el significado, lo explota en sentidos y por ello no puede encajar en lo convencional, y lo gratuito dispersa el contenido, lo realmente importante.⁶⁹

69 Primer Congreso Internacional de Estudios Teatrales “Trayectos expandidos del teatro” Facultad de Artes, Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia). 4 al 6 de noviembre de 2009.

Deconstrucción de la imagen - acción en la puesta en escena contem-

Un ejemplo además de los performances de KURAPEL, para entender la significación de la puesta en escena en la postmodernidad latinoamericana; es observar a Ramón Griffero: Historia de un galpón abandonado.⁷⁰

Griffero deja al individuo en su puro esqueleto, lo reduce a un signo, a una imagen, a un significante carnavalesco que se ha transformado en una mueca, mostrándole al espectador lo antiguo y lo nuevo, retornando a “deletrear el alfabeto” despojando al significado de su “grasa significativa” pero de una forma visual, sensual y no puramente cognitiva.⁷¹

Es por eso que Mauricio Beuchot en sus reflexiones semióticas en Teorías del signo y el lenguaje en la historia; entiende por signo todo aquello que representa a otra cosa. Es decir, lo que está en lugar de otra cosa, que hace sus veces. La cosa representada es el significado. Los signos son usados por los que pertenecen a una comunidad semiótica (de hablantes o usuarios de los signos) pues tienen que compartirlos para saber primero, que son signos y, después, cual es su significado.

poránea. LUZ DARY ALZATE.

70 Espectáculo escénico entre gestualidad y deconstrucción.

71 POSTMODERNIDAD EN 4 DRAMATURGOS LATINOAMERICANOS. ALFONSO DE TORO.

Segundo Encuentro Internacional sobre Teatro Latinoamericano.
Washington(USA).1990.

Generalmente se considera que el uso de un signo(fenómeno sígnico, acontecimiento semiótico o semiosis) se da cuando un emisor transmite un signo, desde una fuente , por un medio o canal, con un código, a un receptor.

Hemos expuesto dos puntos en la búsqueda de la sintaxis del discurso teatral en la postmodernidad, el primero contenido en lo que denomino Semiosis postmoderna y que tiene que ver con la constitución o elaboración del discurso del espectáculo, a través de la producción de las imágenes; y nuestro segundo punto se dedico a desarrollar la respuesta al cuestionamiento: que puebla de significado a la puesta en escena?

Siguiendo a lo Borges: el camino de los senderos que se bifurcan continuemos entonces con el tercer punto de esta maravillosa encrucijada, a través del cuestionamiento: De que está constituido el discurso del espectáculo?

La respuesta a esta cuestión, no es cerrada, ni absoluta, mucho menos relativa; es aproximada, yo me atrevería a decir que el discurso del espectáculo para llegar a construir esa sintaxis del discurso teatral en la postmodernidad; teniendo en cuenta las aplicaciones del Teatro Simbólico-Imaginativo: está constituido de Partituras escénicas.

“La partitura escénica tiene la obligación, de rodear como una espiral al germen de la idea y ésta a de ser original e inédita. A partir de ahí nos colocaremos los guantes de látex y nos encerraremos en el laboratorio. Es necesario crear nuevas estructuras teatrales capaces de vapulear la conciencia del espectador: maravillosa antropología dramática. Excesos. Efectos visuales vacíos. Nada. Las propuestas escénicas han de ser arriesgadas, útiles, contradictorias, contundentes, igual que una bala de acero que atraviese la sien de la conciencia, quedando ésta bien instalada en la razón. Y para esto, cuanto más auténticos sean los primeros esbozos de la Partitura escénica, más unidos estaremos a la verdad escénica, atravesando así, de parte a parte cada una de nuestras pulsaciones más íntimas, aún sin desearlo.”⁷²

A principios del siglo XX, la idea de partitura funcionará de forma explícita o implícita en las creaciones escénicas de los artistas de vanguardia. Pero estas partituras responden a diversos conceptos de la música escénica. Hablar de dramaturgia en la primera mitad de siglo significa en sentido estricto, hablar de partituras. Hay una primera concepción de partitura que asume el modelo wagneriano, pero lo interpreta desde el texto dramático. Aquí habría que incluir las dramaturgias de los grandes directores de principio de siglo, de Stanislavski a Jessner, que siguen trabajando a partir de la idea romántica

72 Manifiesto de la Compañía Laboratorio TABATHA. Murcia, España.

del poeta como distribuidor del material sobre el que el director-dramaturgo opera.

Max Reinhardt define el cuaderno de dirección explícitamente como “partitura”. La atención a la construcción psicológica ha sido desplazada por la intención compositiva. El actor pierde gran parte de su humanidad para convertirse en material a organizar. Lógicamente, el texto pierde igualmente gran parte de su dramatismo y gana en intensidad rítmica. Los efectos son en muchos casos más importantes que las palabras. Lo primero es obtener una visión global del drama, que progresivamente se va concretando hasta alcanzar el detalle de cada gesto, cada paso, cada mueble, cada luz, cada sonido... Entonces es cuando estas visiones acústicas y sonoras, perfectamente configuradas, se escriben como una partitura.

La creación de la partitura, además, es entendida como algo diverso tanto al trabajo de dramaturgia como al de dirección. Se trata más bien de la creación de una nueva obra. Cada escena aislada- escribe Reinhardt- es configurada de nuevo, cada movimiento, cada gesto, y todo ello codificado en la partitura. La partitura, y no el drama, es el texto escénico que se representa. Esta partitura es la que define los contenidos y las intenciones concretas del espectáculo escénico. Y la elaboración de la partitura es un ejercicio dramático, en el cual la preocupación por lo verbal y lo dramático siguen cediendo terreno para nivelarse cada vez más con el resto de los lenguajes anotados en ella. En algunos casos, como en la escenificación de Fausto en Salzburgo, la

elaboración de la partitura llega a revelarse como una auténtica escritura de la imagen.

La partitura escénica se nutre en especial de la corporalidad, de las manifestaciones no verbales en el escenario, de ese plantum exquisito de las tablas que es la mezcla de movimiento, desencadenado en la suma de acciones de esos mismos movimientos: pura y rica Dramaturgia de la imagen.

El llamado Teatro de imágenes⁷³, según Griffero es una composición de deconstrucción de textos y códigos y personajes que se asocian por medio de mecanismos de desplazamiento y extrañamiento de sentido, formando una polifonía de significantes de una obra en proceso, abierta al espectador o como un hipertexto virtual y polimórfico que se concretiza en textualidades verbicovisuales donde se establece un hipersigno teatral de la mutación, de la desterritorialización, de la pulsación de lo híbrido.⁷⁴

Heiner Muller como a fines del siglo XIX Jarry nos obliga a una rematerialización del cuerpo, a una “corporalización” que significa

73 Compuesto de fragmentos, sin unidad aparente, constituido por citas textuales o visuales tomadas de filósofos, artistas plásticos, escritores, cineastas y músicos que se yuxtaponen en un guión de elementos dispares.

74 Estrategias Postmodernas y postcoloniales en el Teatro Latinoamericano actual: Híbridez-Medialidad-Cuerpo. Edit Iberoamericana, 2004.

escenificación o performativización corporal como carne, como masa, similar a lo que Bacon nos muestra en su pintura.

Esa Partitura escénica, deviene en la puesta en escena como un concepto abstracto y teórico, una red más o menos homogénea de elecciones y de obligaciones que, en algunas ocasiones, se designa con términos como “Meta texto”⁷⁵ o “texto espectacular”.

El texto espectacular es la puesta en escena considerada no como un objeto empírico sino como un sistema abstracto, como un conjunto organizado de signos. Este tipo de texto- en el sentido semiológico y etimológico de tejido y de red- proporciona una clave de lectura posible de la representación, pero no debemos confundirlo con el objeto empírico: la materialidad y la situación concreta de enunciación del espectáculo; según Patrice Pavis.

Esta reflexión nos acerca al análisis de la Representación en la Partitura escénica, por su parte Derrida se nutre de las intuiciones de Antonin Artaud para criticar la Representación como estrategia que subyace al logocentrismo

75 El metatexto es un texto no escrito que agrupa las opciones de escenificación que el director de escena ha elegido, conscientemente o no, durante el proceso de ensayos, unas acciones que se traslucen en el producto final(o que podemos encontrar, a veces, llegado el caso, en el libreto de puesta en escena, aunque este libreto no sea idéntico al metatexto.

occidental ⁷⁶. El teatro convencional representa signos que se refieren a un Logos exterior a la puesta en escena, pero se dedica a disimular esta treta mediante la ilusión. Para Derrida, no sólo es inútil representar una realidad exterior al texto, sino también suponer que hay una presencia más allá de la representación. Derrida redefine el hecho escénico como “un entorno multidimensional” una experiencia que produce su “propio espacio” y una auto presentación de visibilidad y sensibilidad pura.

El Performance⁷⁷ es sino la forma más clara, la exposición más cercana a la realización de una Partitura escénica, según Philippe Du Vignal es una realización individual que cubre un ancho campo de prácticas artísticas (baile, artes plásticas, canto, música, etc) y/o de técnicas audiovisuales; utiliza el cuerpo o parte del cuerpo y es-por lo general- no verbal. Se efectúa delante de un público (una sola vez o un número de veces limitado) generalmente pasivo, en un escenario que lo mismo puede ser una galería de arte, un museo, centros artísticos o estudios, o como puede ser también en vía pública.

76 PERFORMANCE Y TEATRALIDAD LIMINAL: HACIA LA REPRESENTACIÓN. Antonio Prieto Stambaugh. XIII Encuentro internacional de Investigadores de la Asociación Mexicana de Investigadores de Teatro, Cuernavaca, Morelos. Abril del 2006.

77 En inglés entrenamiento que se realiza ante una audiencia o espectadores. En francés “parformance” significa realización, siglo XVI deriva del verbo “parformer” (realizar-ejecutar). Se empleaba en Francia para designar las pruebas excepcionales de un caballo en el hipódromo. En inglés también es sinónimo de espectáculo, en E.U se utiliza en término “Performance act”; para lo que en Francia y en los países hispanoparlantes utilizamos la palabra “PERFORMANCE”.

Para Michel Kirby es una forma teatral concebida premeditadamente, en la que elementos alógicos, inclusive la actuación no subordinada a modelos, se organizan en una estructura dividida en comportamientos.

Algunos ejemplos de la Teatralidad que podríamos denominar performativa, en última instancia: Teatro Simbólico-Imaginativo, son entre otros el poema espectacular dramático de De Tavira, es una de las formas deconstruccionistas más logradas en el panorama del teatro internacional actual.⁷⁸ Parte de una idea, de un fragmento de la literatura y lo universaliza no sólo retóricamente, sino con la anulación del espacio y del tiempo, con la superposición de contextos, objetos, hechos de diversos períodos fundidos en una imagen onírica que hace posible “soñar la historia, soñar la literatura, como una secuencia de Imágenes.

El carácter híbrido del cuerpo y su tratamiento más allá de la postmodernidad y postcolonialidad se descubre como un significante fragmentado, dessemantizado y se convierte en punto entrecruzado de una performatividad y autor-escenificación de una copia sin original en la que el cuerpo no

78 POSTMODERNIDAD EN 4 DRAMATURGOS LATINOAMERICANOS. Alfonso De Toro. Washington. USA. Junio 1990.

es esbozado a priori, sino que es una construcción en el transcurso de un proceso. El cuerpo es una partitura, una textura, una cartografía, un territorio que ofrece diversas y amplias lecturas, es un proscenio espectacular donde han quedado cicatrices culturales.⁷⁹

Latinoamérica no se libra del performance, entre otros ejemplos tenemos también el de Colombia: “Del teatro antropológico de Eugenio Barba, el teatro de las sensaciones, el teatro de las fuentes y el teatro pobre de Jerzy Grotowski heredaron sus experimentaciones con materias pobres y materiales orgánicos, sus preguntas por el origen y sus laboratorios experimentales con el cuerpo del actor y el espectador, respectivamente.

De los Bread and Puppet sus grandes muñecos, las puestas en escena callejeras y la irreverencia del momento histórico en el que se conocieron.

De la danza Butoh japonesa, su deseo permanente de hacer visible lo invisible, de abarcar el tiempo ralentizándolo, de volver la vida el ritual sagrado de lo cotidiano.

Gracias a estos artistas y sus obras entre otros y otras, tenemos hoy en el arte de acción en Colombia Actos Rituales dentro de ellos unos modos de hacer característicos y recurrentes tales como: Laberintos sensoriales, Entrar

79 CORPORIZACIÓN/DESCORPORIZACIÓN/TOPOGRAFÍAS DE LA HIBRIDEZ: CUERPO Y MEDIALIDAD. Alfonso De Toro. Revista CELCIT de Teatro. No. 31.

a tientas en el laberinto propio; La búsqueda del origen; Ralentizar el ritmo interior, calmarse o quietarse en escena; peregrinar; Resacralizar despojos humanos⁸⁰.”

La Partitura escénica, está dotada especialmente además de movimientos e imágenes, de Gestos.

La búsqueda de la palabra-gesto es indisoluble de la búsqueda del gesto-signo, en aras de continuar en los senderos de una Semiosis del espectáculo, de hecho Artaud, aún en contra de la literatura, trabajó siempre desde el interior de la palabra. De ahí su empeño por situar la palabra en su punto justo en la elaboración del espectáculo escénico. No se trata de eliminar lo verbal, sino de concebirlo como generador de misterio. La palabra no debe aclarar, no debe ordenar, no debe estructurar. La palabra debe producir una música/imagen que contribuya a la expresión del campo de sombras: “Que se vuelva brevemente a las fuentes respiratorias, plásticas, activas del lenguaje, que se relacionen las palabras con los movimientos físicos que las han originado, que el aspecto lógico y discursivo de la palabra desaparezca ante su aspecto físico y afectivo, es decir que las palabras sean oídas como elementos sonoros y no por lo que gramaticalmente quieren expresar; entonces se estará en condiciones de realizar metafísica con el lenguaje hablado, se devolverá a las

80 PERFORMANCE EN COLOMBIA. TRES DÉCADAS DANDO VALOR A LAS MATERIAS MISERABLES. Natalia Restrepo. Primer Congreso Internacional de Estudios Teatrales “Trayectos expandidos del teatro” Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.(Medellín, Colombia). 4 al 6 de noviembre de 2009.

palabras la capacidad de producir el estremecimiento físico y, liberándolas de su función utilitaria, podrán nuevamente convertirse en una forma de encantamiento.”⁸¹

Ejemplo del culto a la Partitura escénica, son las maravillosas referencias de las aplicaciones que hacen de la misma Alfred Jarry y Antonin Artaud.

Lo que el teatro de Jarry se proponía era la destrucción de la convención teatral desde el interior del teatro. Recurrieron, por una parte, a la escenificación de obras escritas por ellos mismos, como Víctor o Los niños al poder, de Vitrac, y El Chorro de sangre, de A. Artaud, aplicando algunas de las ideas que más tarde recogería Artaud en sus escritos teóricos, jugando con la sorpresa, con el enigma, con la violencia, y provocando sensaciones con recursos visuales y sonoros antes que con juegos de lenguaje. Como de lo que se trataba era de revolucionar la escena, y no la literatura, no tenían ningún reparo en utilizar como material de base textos de Strinberg, de Shakespeare, incluso de Claudel. Carecía de sentido la pregunta por el autor dramático, pues lo dramático-literario no era considerado más que en relación al “desplazamiento de aire que provoca su enunciado.”

El desprecio del texto literario es común a Artaud y Vitrac. Una de las primeras obras de éste, Veneno(1924) es un drama sin palabras. Y Los

misterios del amor(1923/24) puede ser igualmente considerada como una “acusación contra el lenguaje”, que, en el ámbito de lo real, sólo sirve para perpetuar lo monológico. La obra empieza en un palco, simulando una pelea entre espectadores, y se desarrolla enteramente en una especie de sueño, o en un espacio que ha renunciado a los límites convencionales entre lo real y lo ficticio.

Por su utilización del collage y del monólogo delirante, por la concepción del lenguaje que subyace a la escritura, por el juego constante de provocación y sorpresa y el tratamiento de la relación palabra-imagen, la obra de R. Vitrac responde más exactamente que las del propio Artaud a las intenciones declaradas por éste. Si Artaud recurre a la locura, Vitrac lo hace a la infancia, en busca del niño que murió bajo las convenciones impuestas por el lenguaje. Ese mismo niño saludado por Breton, es el espectador asombrado que contempla al público en el juego de espejos de la obra de Lorca.

El discurso del espectáculo sólo se podrá hacer visible, no sólo a los sentidos, sino al alma del espectador; cuando la escena encabalgada de imágenes, provoque la más infinita suma de una Partitura Escénica: Sistema de gestos, movimientos, símbolos, códigos, ritmo, tempo que el actor pare en el escenario; para hacerse inmortal en el devenir de la existencia.

81 EL TEATRO Y SU DOBLE. Antonin Artaud. Paidós, 2000.

La Partitura Escénica, basa sus raíces en la voz profética de Antonin Artaud con su “El Teatro y su doble”, he aquí un aparte preciso de lo que acabamos de distinguir: “Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independientemente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado.”

Las llamadas partituras escénicas, tienen su origen en pensadores y creadores artísticos que no provienen directamente del teatro, sino como en el ejemplo que sigue del arte plástico.

⁸²Para Vassily Kandinsky el teatro contenía una suerte de imán singular, dotado de una fuerza oculta escondida extraordinaria, que lo hacía particularmente proclive a ser la síntesis creativa de todas las Artes, la “Gesamtkunstwerk” wagneriana, la obra de arte total. En sus escritos recogidos por Margherita Pavía (1974, p. 71), Kandinsky consideraba que en la escena se aunaban y conjuntaban, armónicamente y mediante el sonido abstracto de sus elementos, Arquitectura, Pintura, Música, Danza y Poesía. Para que la colaboración de estos diversos lenguajes artísticos en una composición teatral única, se tornase

82 ARTE DE VANGUARDIA Y ESPACIO ESCÉNICO: LA PARTITURA DE ACCIONES O CUANDO LA IMAGINACIÓN JUEGA AL EQUILIBRIO. Antonio Campos Ceballos. Universidad de Málaga. Revista *Recre@rte*. No. 6. Diciembre de 2006.

en un efecto estético armónico, era “condicio sine qua non” que cada uno de ellos jamás perdiera su especificidad. Para ello, según Kandinsky, cada uno de los lenguajes debía intentar alcanzar por sí mismo el efecto espiritual, y, sólo entonces, entrar en la composición. Y es que, el propio Stanislavski, a principios de nuestro siglo, realizó experimentos de “música escénica”, buscando dotar de mayor creatividad a sus “partituras de acciones”. En efecto, como nos cuenta José Antonio Sanchez(1994, p. 30), cuando intentaba imaginar un ambiente escénico para su puesta en escena sobre *El pájaro azul* de Maeterlinck, advirtió la distancia entre los esbozos escenográficos del pintor y su plasmación en bambalinas, patas y telones: la trasposición del plano pictórico a la profundidad escénica producía un efecto artísticamente falso. Fue entonces cuando, de forma absolutamente fortuita, descubrió el recurso del terciopelo negro y se entregó a la búsqueda de juegos de aparición y desaparición y al dibujo de colores sobre el fondo de la cámara negra que, al carecer de profundidad, lo habilitaba para una composición plana de la escena.

El término Composición, llega al escenario de nuestra reflexión en la búsqueda de la sintaxis del espectáculo teatral; adjuntamos aquí un ejemplo vital y deslumbrante: el del colectivo teatral argentino *Muererío Teatro*, con la obra *El Giratorio* de Juan Moreira, bajo la coordinación creativa de Diego Starosta. *El Giratorio* de Juan Moreira se ensayó desde el 12 de Febrero de 2001, sin interrupciones, hasta el día de su estreno el 4 de Octubre del mismo

año en IMPA La Fabrica Ciudad Cultural. Buenos Aires, Argentina.

En ese sentido observamos que el colectivo teatral organiza la puesta en escena de un texto literario, pasando por varias etapas de contenido compositivo, como un conjunto de partituras escénicas que luego cobrarán vida en el escenario.

Pero composición no significa solo organizar los elementos, sino también y por sobre todo, la realización de la obra total. Mas que un hecho, un acto realizado, componer es un hacer continuo, es un hacer y un rehacer permanente. Podríamos decir que el proceso compositivo es también el proceso creador.

La composición al ser estructura funciona como marco. Contiene y separa lo que tiene que participar en la obra de aquello que no tiene que aparecer en ella.

Componer es elegir y en última instancia comprometerse. Lo que aparece en la obra está allí por que consciente o inconscientemente fue seleccionado por el artista, y este compromiso de elegir, esta selección que deja muchos elementos afuera, se relaciona íntimamente con el contenido de la obra, con la ideología del artista.

“Veamos ahora algunos elementos específicos de la composición y el tratamiento que con ellos lleve a cabo para el montaje de nuestra versión del

folletín de Gutiérrez.⁸³

El espacio escénico principal del Giratorio de Juan Moreira es un círculo de seis metros de diámetro, el público se ubica en gradas alrededor del mismo y los actores trabajan en todas las direcciones en una clara alusión a una pista de circo criollo, muy justificada históricamente con las representaciones de Juan Moreira y muy coherente con el resultado final de la puesta en cuestión.

El primer, y fundamental, disparador para el plan espacial de la puesta fue una referencia a la circularidad basada en la reflexión del Juan Moreira en cuanto una narración cíclica, de continuo retorno o repetición, ya desde su estructura literaria como desde su argumento. O sea una revalorización formal, a partir de una traducción geométrica de una idea, de un aspecto del “contenido”, fundamental para mi versión de la obra. Luego, a partir de esta primera determinación originaria y dentro de una mecánica obviamente dialéctica, surgieron nuevas asociaciones e ideas que soportaron y reforzaron el espacio escénico circular, entre ellas la de pista de circo criollo. Así mismo esta nueva definición del espacio escénico (Circo) vino a re-nutrir el contenido general de la obra y a su ideología.

83 LA AMBICIÓN DEL CIRCULO. DIALÉCTICA DEL CONTENIDO Y LA FORMA EN LA CREACIÓN DE EL GIRATORIO DE JUAN MOREIRA. MUERERÍO TEATRO. Diego Starosta. Buenos Aires, Argentina. Abril 2002.

Las PARTITURAS ESCÉNICAS, también están pobladas de lo que denominó el creador del Método de la Creación Colectiva Enrique Buenaventura: DRAMATURGIA DEL ACTOR.

Esto quiere decir que el ejercicio de creación de las partituras escénicas, también están constituidas por lo que el actor recrea, construye y ejecuta en el escenario.

La “Creación Colectiva” no es un invento moderno ni, mucho menos, como quieren algunos, una moda pasajera del teatro colombiano y latinoamericano. Con metodologías diferentes ha existido desde que hay teatro.

Buenaventura sistematizó, junto con su grupo de Teatro, el Teatro Experimental de Cali, las bases del Método de Creación Colectiva que luego les haría a todos recorrer América y Europa.

La Creación Colectiva, es un postulado de la teoría de Buenaventura, en el que hay una ruptura de la organización jerárquica de autor, director y actor. En ella, se elimina la estructura tradicional de compañía y se reemplaza con el sistema de conjunto, donde todos los miembros son responsables del trabajo y donde las comisiones de especialistas concluyen el trabajo iniciado colectivamente. Esta forma de trabajo colectivo proyecta al público una nueva manera de producción del arte, alejada del espectáculo comercial y vinculada

a la comunidad, ya que se representan obras de interés general.

Por ese camino de teatralidad grupal o colectiva, se llega a la Dramaturgia del Actor, consistente, según Buenaventura, en que el actor es un dramaturgo porque crea la imagen y es la imagen teatral. La dramaturgia es la creación de la imagen y la presencia de la imagen ante los espectadores y, para lograrla, el actor necesita un texto literario, música, escenografía, objetos que puedan ser creados por otros, pero la imagen que el público contempla no la puede hacer sino quien la ha creado: el actor. Por más que el director quiera apropiarse de la creación de la imagen, no lo puede lograr sino —digamos— jurídicamente puesto que, de hecho, él no la realiza en el escenario, no es a él a quien contempla el espectador, sino el actor imagen. El autor también quisiera apropiarse la creación de la imagen pero no lo logra sino jurídicamente también. La verdad es que todos han contribuido a la elaboración de la imagen, todos son dramaturgos, pero a la hora de la verdad, en el momento en el cual, como dice Rossi Landi, existe el teatro, quien crea la imagen y es, a la vez, la imagen, es el actor.

En conclusión son los SIGNOS, los que develan el verdadero sentido y discurso del espectáculo y en últimas, los que hacen y constituyen la sintaxis del discurso teatral.

Por ese camino encontramos muchas pendientes, que nos llevan finalmente a la elaboración de una poética que constituye un tipo de teatro especial: el

SIMBÓLICO-IMAGINATIVO.

Todo ese sistema imbricado de imágenes para crear un universo espectacular de dramaturgia de signos, se enmarca en una puesta en escena que debe ser definitivamente postmoderna.

Esa puesta en escena postmoderna a la que proféticamente Artaud, haría su introducibilidad del lenguaje teatral y del cuerpo, Freud lo haría desde lo intranquilizante, Deleuze desde el concepto de cuerpo y de la diferencia y repetición, Barthes desde la diferencia entre “Figuracionalidad” y “Representacionalidad”; lo cual acarrearía una “Descorporalización”.

Entendida ésta como una desaparición del actor, detrás del personaje, partiendo del equivocado presupuesto de la univocidad del lenguaje que debía ser reproducido por el actor; univocidad que con Artaud o a más tardar con la filosofía postmoderna de Foucault, Derrida, Lyotard, Baudrillard y Deleuze, se descubre como un gran simulacro. Este ideal es ilusorio y producto de una ideología, ya que el actor no se puede anular.

Así pues, la escena, en tanto que emplazamiento de hechos temporales, tiene su razón de ser en el movimiento de la forma y el color que se refleja, tanto en su configuración primaria como formas individuales en movimiento, (cromáticas o no, lineales, de superficie o bien plásticas), ocupando un

espacio (que se mueve y cambia continuamente), como, también, en las construcciones arquitectónicas transformables.⁸⁴

Es por ello que no existe un gran teatro sin una teatralidad devoradora, la que describimos con anterioridad, la que se remite a las partituras corporales y a los cuerpos como telas en las que son escritos los personajes en el tiempo.

En Esquilo, en Shakespear, en Brecht, el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones; la palabra se convierte enseguida en sustancias. Concepto que complemento con la opinión de Anne Ubersfeld que define la teatralidad como el conjunto de signos textuales, corporales y audiovisuales presentes en un espacio textual o escénico y que interactúan entre sí ante un lector o espectador.

Así entonces, en una puesta en escena paradigmática postmoderna, el ritmo ya no tiene por función representar correctamente, sino hacer sentir la producción de los SIGNOS, desalineando el oído y la mirada habituales; buscar la falla, tal es la nueva obsesión de los directores.

Todo este nuevo sentido de procurar significaciones postmodernas en el teatro trae consigo una nueva dramaturgia.

84 ARTE DE VANGUARDIA Y ESPACIO ESCÉNICO. Antonio Cantos Ceballos. Universidad de Málaga. Revista *Recre@rte*, No. 6. Diciembre de 2006.

Vivimos nuevos tiempos, hay que repensarse para avanzar o resignificarse para seguir; el teatro de nuestro tiempo está llamado a ser dador no sólo de nuevos lenguajes escénicos, sino de nuevas lecturas por parte de sus creadores, en forma específica, aquí: de sus dramaturgos.

Es así como nos preguntamos: ¿Cómo se pasa de la dramaturgia del autor-dramático a la dramaturgia del creador-recreador de imágenes-constructor durante los ensayos del texto-teatral, para elaborar el texto del espectáculo en la post-modernidad?

El dramaturgo colombiano Eduardo Sánchez Medina afirma que lo más importante de un texto dramático está en la posibilidad de brindar un sinnúmero de lecturas e interpretaciones, sin dejar perder su esencia, del tal manera que permita construir un lenguaje teatral universal dotado de temas, problemáticas y conflictos que perduren en el tiempo, cuestionen al hombre y generen nuevos pensamientos.

En la búsqueda de una nueva dramaturgia, no está solamente la capacidad creativa del autor, sino también el rigor y la constancia, el ejercicio permanente de moldear las palabras, crear espacios, tiempos, personajes, escrituras, tramas, en los cuales se encuentran implícitos un lector y un espectador.

El teatrista de principios del siglo XXI está llamado a conjeturar con lenguajes de tipo simbólico-imaginativo en el que se concibe el teatro como espectáculo

y en el que todo texto de teatro es inacabado; en el que la dramaturgia crece como creación de un todo, como un proceso en donde la dinámica de las acciones, incluida la del público, en sus interrelaciones, en sus infinitas maneras de articulación y transformación, puede semejarse a la dinámica de las placas terrestres y su continua acomodación y reacomodación. En ese proceso de búsqueda, la dramaturgia será un camino en el que nos encontraremos con el pensar y sentir un ritmo, con una técnica que permite organizar los materiales para poder concretar y develar relaciones.

Llegar a este tipo de dramaturgia nos conduce a una poética de la escena en la que abunda la significación. A diferencia de Stanislavsky, para quién la expresión verbal es un subtexto, Artaud la entiende como un contra texto, nadando contrario a la corriente de lo que el texto va diciendo, contrapunteando con sus contenidos y con la imagen plástica con miras a producir una ampliación en el significado.

Este tipo de dramaturgia la explica muy bien Patrice Pavis en sus estudios sobre “Una puesta en escena Postmoderna”, el mismo comenta que ya no se trata de historizar el texto, o la época o los personajes, tampoco se trata de hacer un análisis socio-económico de esa historia ni de actualizar las contradicciones ideológicas del texto, de adaptar las ambigüedades del texto a la escena mostrándola y anulando esas ambigüedades, ni se trata de

hacer alusiones a nuestra realidad a través de un texto clásico. No. En lugar de este análisis dramaturgico, cuyo modelo brechtiano es el mejor ejemplo, tendríamos que hablar de una teoría de práctica significativa. Esto quiere decir que se trata de la posibilidad que se le da al espectador de construir un sistema de sentido en el interior de lo que recibe, es decir, por ejemplo, instaurar una pluralidad de lecturas. En lugar de una puesta en escena que trate de ofrecer contradicciones o una línea evidente, se tiene una pluralidad de lecturas. Hay que entregarse a variaciones infinitas que tienen un vínculo entre sí; no sólo mostrar un texto de varias formas diferentes, sino mostrar en una misma puesta en escena todas esas interpretaciones y sus vínculos.

Quiero concluir esta reflexión de teoría teatral que planteo desde el inicio con un postulado que he venido desarrollando, en mis escritos compartiendo en encuentros de estudios teatrales, festivales y espacios de creación teatral, desde las teorías clásicas y vanguardistas de interpretación y puesta en escena que oscilan de Stanislavsky a Brecht, de Meyerhold a Brook o Bob Wilson; se nos ha olvidado la condición humana objetual, que al actor por naturaleza le pertenece.

Hablo de no verlo como signo de cosificación, sino como digno pincel que vierta en el espacio escénico, toda la suma de su pintura accional. Me refiero a lo que designo como Teatro Simbólico-Imaginativo: este tipo de teatro, tiene su origen y data implícitamente de la Semiótica o más precisamente de la Semiología.

Fue lo que trate de exponerles en estas limitadas páginas, no porque no surtan el efecto esperado, sino porque nunca serán suficientes para desarrollar una teoría y un nuevo método teatral que está por descubrirse; este no será posible sin el abandono de sí mismo en el escenario y sin el sentido de observarnos de una vez por todas en el otro: el espectador. Y viendo al actor desde y para su Cuerpo.

La búsqueda de una sintaxis del discurso teatral del espectáculo, una semiosis escénica-corporal que profetizó y sigue gritando en off desde los paralelos equidistantes del universo teatral en desequilibrio Antonin Artaud: “El drama es un conflicto cósmico. Es ante todo el conflicto del hombre con la naturaleza. El conflicto de la consciencia con las fuerzas oscuras. El conflicto de la voluntad consciente con la voluntad ciega. La exhibición del conflicto se resuelve mediante la experiencia física de lo otro. La dramaturgia no es una ordenación sino una estrategia. Una estrategia que asume el humor, la ironía, el simbolismo, la anarquía. Una dramaturgia que no puede ser concebida como trabajo intelectual, sino como trabajo directamente escénico. Dramaturgia es manipulación de los objetos escénicos. Esos objetos escénicos son: luz, forma, palabra, espacio. El lugar de la manipulación-como ya adelantará Appia-es el cuerpo. Sólo desde el cuerpo se puede elaborar una nueva dramaturgia. Sólo experimentando el cuerpo se puede expresar el drama.”

Praxis Teatral En Colombia. Editorial Instituto Colombiano De Cultura, 1994.

De Toro, Alfonso. Los Caminos Del Teatro Actual: Hacia La Plurimedialidad Espectacular Postmoderna O ¿El Fin Del Teatro Mimético-Referencial? (Con Especial Atención Al Teatro Y La “Performance” Latinoamericana. Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar. Universidad De Leipzig. En El Sitio Web [www.Telondefondo.Org](http://www.telondefondo.org)

Andrade De Vivas, Aída. Elementos De Teatro. Editorial Trillas. Mexico -Argentina, 2007.

Bibliografía

De Toro, Alfonso; Angehrn, Claudia; Ceballos, René. Co Editores. Estrategias Postmodernas Y Postcoloniales En El Teatro Latinoamericano Actual: Hibridez- Medialidad-Cuerpo. Editorial Iberoamericana, 2004.

De Toro, Alfonso; De Toro, Fernando. Editores. El Debate De La Postcolonialidad En Latinoamerica: Una Postmodernidad Periférica O Cambio De Paradigma En El Pensamiento Latinoamericano. Colloquium Title The Debate On Postcolonialism And Its Dialogue With Ibero-America Tookplace At The University Of Leipzig From These Cond Of The Fifth Of April 1997. Editorial Iberoamericana, 1999.

Scolnicov, Hanna Y Holland, Peter. Compiladores. La Obra De Teatro Fuera De Contexto. Editores Siglo Xxi, 2000.

Pavis, Patrice. Voces E Imágenes De La Escena. De La Importancia Del Ritmo En El Trabajo De La Puesta En Escena. Editorial Lom, Santiago. 1998.

Connor, Steven. Introducción A Las Teorías De La Contemporaneidad. Cultura Postmoderna. Editorial Akal, 1996.

De Toro, Fernando. Semiótica Del Teatro: Del Texto A La Puesta En Escena. Editorial Galerna 2007.

Martinez, Gilberto. Teatro Alquímico. Editorial Universidad De Antioquia, 2002.

Duque Mesa, Fernando; Peñuela, Fernando Y Prada, Jorge. Investigación Y

Sección III

Arte y parte

Valor es dar cuando es necesario. Experimentos artísticos de intercambio y donación

Federico Guzmán

(Foto 1: Saludo en el desierto)

Saludo saharai:

Assalam Aleikum: Paz para vosotros

Aleikum bissalam: Y paz para vosotros también

Kaifa al hal, Schkifak: ¿Cómo estás?

Bijeir: Bien

Alhamdulillah: Gracias a Dios

Yak le bes?: ¿No hay mal?

Le bes hamdulillah: No hay mal, gracias a Dios

Mashallah: Como quiera Dios

Tabarakallah: Bendición de Dios

Kaifa hal al ahl?: ¿Qué tal la familia?

Bijeir alhamdulillah: Bien, gracias a Dios

Al la fi annam: Están en buena situación

Schkif jirankum: ¿Cómo están los vecinos (beduinos)?

Maa anhum bes: No le pasa nada malo a ellos

Alhamdulillah: Gracias a Dios

Schkif haietkum: ¿Qué tal el ganado (cabras, ovejas, camellos)?

Halek schi min s-hab: ¿Ha habido algo de lluvia?

Mafkora sahal: Me han dicho que cayó al este, al norte, por allí

Schtare ga: ¿Qué hay?

Maa tari al la aljeir: No hay nada, todo bien

Alhamdulillah: Gracias a Dios

Marhaban bikum ainda aleikum: Bienvenidos a vuestra familia

En el prolijo saludo de dos saharauis que se encuentran en el desierto hay toda una filosofía y un sistema de valores basado en la dignidad, la compasión y el reconocimiento y el respeto de la humanidad del otro. “Yo soy yo porque todos somos nosotros”. Hakim Bey explica que la palabra árabe *adab* en un nivel significa “buenas maneras”, y está basada en las antiguas costumbres de los nómadas del desierto, para los que el nomadeo y la hospitalidad son actos sagrados. El anfitrión comparte tanto los privilegios como las responsabilidades del invitado.

(Foto 2: Hospitalidad saharai)

La hospitalidad beduina es la supervivencia de la economía primordial del don, una relación de reciprocidad. El viajero debe ser acogido (alimentado) y a su vez él debe dar algo a la familia. El invitado tiene que aceptar una especie de adopción temporal, otra cosa sería un desaire contra el *adab*. En estas sociedades, ser un invitado es un acto meritorio. Por tanto ser un huésped es también donar mérito o *baraka*.

(Foto 3: Ayuda humanitaria)

Hablamos de los saharauis, un pueblo nómada expulsado de su tierra por Marruecos. Al ser un pueblo ocupado y exiliado, las formas de vida tradicionales saharauis han sido atacadas, el gobierno de la República Árabe Saharaui Democrática (RASD) carece de ingresos propios y tampoco tiene la posibilidad de explotar los recursos de su país, como la minería y la pesca, por lo que su existencia depende de la ayuda exterior de instituciones no gubernamentales, de organizaciones humanitarias y de países amigos.

La ayuda internacional es una ayuda de emergencia, pero no hay que perder la perspectiva de que existe junto a las políticas de “ayuda” que perpetúan la situación económica creada por el colonialismo camufladas bajo la promesa de ayuda al desarrollo. “El viejo imperialismo - la explotación para beneficio extranjero no tiene ya cabida en nuestros planes. Lo que pensamos es un programa de [desarrollo](#) basado en los conceptos de un trato justo democrático.” Discurso de toma de posesión de Harry Truman 1949. El moderno y humanitario concepto de desarrollo es una reformulación para dar continuidad al proyecto occidental colonialista o imperialista bajo la denominación marxista.

(Foto 4: Sáhara Occidental. Acuarela/papel. 29 x 21 cm. Federico Guzmán, 2012)

He conocido la realidad del pueblo saharauí trabajando desde hace seis años en ARTifariti, los Encuentros Internacionales de Arte y Derechos Humanos del Sáhara Occidental. La proverbial generosidad y hospitalidad del pueblo saharauí es como un virus que contagia de cariño a todo el que toca. Mi amiga, la artista neoyorkina Robin Kahn, se ha involucrado desde 2009 iniciando una investigación en el arte de la cocina saharauí y en todos los aspectos de la producción de alimentos para entender cómo la mujer saharauí brinda soporte y fortaleza en una sociedad en conflicto. Robin ha vivido y cocinado con las mujeres de los campamentos de refugiados cerca de Tinduf, Argelia, durante un mes.

(Foto 5: *Un libro de cocina saharauí*. Publicado por Autonomedia, NY. Robin Kahn 2009)

Durante ese periodo tiempo, cada familia recibe normalmente de la ayuda humanitaria internacional: un kg. de lentejas, de alubias, de pasta, de arroz, de leche en polvo y un litro de aceite por persona. También un saco de harina y una bombona de butano. Los demás alimentos, carne, verduras, fruta, etc. si no tienes dinero, no se consumen. Durante su estancia en los campamentos, Robin ha producido un diario culinario titulado *Dining in Refugee Camps* (*Cenando en los campamentos de refugiados*) que habla del esfuerzo, la generosidad y la creatividad para el sustento y cuidado de la vida cotidiana.

(Foto 6: *The Art of Sahrawi Cooking*. Instalación en la Documenta 13.

Robin Kahn 2013)

Su siguiente proyecto, *The Art of Sahrawi Cooking* (*El Arte de la cocina saharauí*) para la Documenta de Kassel, crea el ambiente de una jaima familiar, donde presenta a cada invitado y asistente la resiliencia duradera y la creatividad natural de un pueblo que, con pocos medios, se inspira en el sueño colectivo de la recuperación de su patria y de su derecho a la libre autodeterminación.

(Foto 7: La mujer saharauí)

Como Robin explica: “la mujer saharauí tiene derecho de propiedad sobre la jaima y el ganado. Ella está a cargo de la vida social, cultural y familiar. Desplazadas, pero no derrotadas, las mujeres saharauís entienden la importancia de dar un sentido de hogar a un pueblo desterrado. Ellas presiden el conjunto familiar, transformando sus tiendas en santuarios comunitarios. Con pocos enseres, las mujeres usan la hospitalidad y la generosidad como estrategias para embarcar a los huéspedes en la conversación, invitándolos a conocer, no sólo la lucha del pueblo saharauí, sino a través de la belleza de la creación, apreciar la capacidad del arte para construir un mundo nuevo y mejor”.

El proyecto de Robin activa una economía del don que sigue fielmente el lema de aquella inscripción latina en el Krac de los Caballeros, un castillo

templario en Siria: *Sit tibi copia, sit sapientia formaque detur, inquinat omnia sola superbia si comitetur*. “Sea contigo la abundancia, la sabiduría y la belleza, todo será ceniza si lo toca la soberbia”.

(Foto 8: Arte = capital. Técnica mixta / papel. 21 x 29 cm. Federico Guzmán, 2008)

Esta abundancia de bienes espirituales es la que Joseph Beuys imagina para el futuro cuando señala: “el CAPITAL es hoy el trabajo que sostiene la habilidad. El dinero sin embargo no es un valor económico. Los dos valores económicos genuinos los constituyen la conexión entre habilidad (creatividad) y producto. Eso explica la fórmula que presenta el concepto expandido de arte: ARTE=CAPITAL”.

Estas son las conocidas ecuaciones ARTE = CAPITAL o CREATIVIDAD = CAPITAL que Joseph Beuys garabatea a menudo en sus trabajos. Estas fórmulas pueden ser entendidas como anotaciones referenciales de sus ideas, que conciben el arte y la creatividad como la producción de “bienes espirituales”: riqueza y abundancia que son la nueva moneda de cambio para la transformación de la sociedad que él visualiza. Es precisamente este paradigma de la abundancia del que habla Beuys, opuesto a la economía de la escasez y la plusvalía, y que afirma la economía igualitaria del don, el que acompaña hoy en día a buena parte de los conocimientos y bienes culturales dotados gracias a la técnica de una enorme cercanía y accesibilidad.

Identificándonos con la mula Taína, ese animal de tierra, lento y resiliente, con gran capacidad de carga, siento el arte como un proyecto colectivo itinerante que transporta un cargamento de bienes comunes, atravesando selvas y desiertos de regreso al futuro. En las palabras de Walter Benjamin: “el origen no significa el proceso de llegar a ser a partir de aquello de dónde se ha emergido, sino aquello que emerge del proceso de llegar a ser y desaparecer, el origen como flujo del devenir. Nuestro pasado y nuestra historia son al mismo tiempo nuestro futuro”.

(Foto 9: Taína en el museo de Tifariti. Sáhara Occidental. Federico Guzmán, 2008)

El taller ARTE = CAPITAL dentro del festival *Regreso al futuro*, del colectivo Zemos 98 de Sevilla, plantea un enfoque sobre la inteligencia colectiva y los comunes que une lo ancestral con lo futurista y lo virtual con lo terrenal. A lomos de la mula Taína, una figura en goma espuma adornada con talabartería tradicional, se intercambian documentos digitales y todo tipo de objetos y mensajes. Taína es la mascota de nuestro taller y animal de carga y descarga en este intercambio de conocimientos. Su cargamento abre un espacio de propagación e intercambio de imágenes y textos donde el visitante está invitado a manipular la obra que otros artistas ceden al dominio público y elaborar algo nuevo a partir de ella, convirtiéndose por tanto en artista. Cuestionando los solemnes papeles de “autor” u “original”, el proyecto es un manifiesto

por la libre creación que plantea los profundos dilemas e interrogantes de un futuro que ya nos ha alcanzado.

Desde los abundantes territorios del conocimiento común venimos siguiendo la llamada de una planta fantástica: el quimérico *tomaco*. En el camino hemos aprendido que el tomate y el tabaco son plantas originarias de Abya Yala, “la tierra en plena madurez” como la gente Kuna han llamado ancestralmente al continente americano, donde se han cultivado desde hace milenios. Uniendo su tallos y compartiendo su clorofila, las frutas de tomate crecen en raíces de tabaco, y funden sus nombres, mitos y genealogías. El tomate, sustancioso alimento, es el cuerpo; y el tabaco, planta sagrada y droga poderosa es el espíritu. El alimento del tomate y la medicina del tabaco coexisten discurriendo por su savia.

(Foto 10: Cultivo de tomaco en Dos Hermanas. Sevilla, 2005)

Mi amiga Pililli canta en su *Tomaco Bamba Wote*:

Tomaco canta a Luna Llena y me llama con su voz

Me enseña cantando al oído y directo al corazón

Existes porque resistes en un campo de dolor

Riégame con tu sangre, cultívame con amor

Sus raíces nuestros ancestros, sus frutas nuestro manjar

Tomaco orgánico, enteógeno, permacultural

La planta profesora enseña con amor

Cantando suave al oído y directo al corazón.

(Foto 11: *El latido de la tierra. Jardín de permacultura. La Ruta del Arte, Almonaster la Real. Federico Guzmán, 2012*)

Nuestra planta fantástica ha arraigado en el corazón de esta comarca. El latido de *la tierra* es un jardín comunitario ubicado en Almonaster la Real, formado por plantas aromáticas, locales, comestibles y medicinales que se expande en la forma de onda del corazón, comunicando su energía al entorno. El proyecto es un bancal espiral que se eleva sobre el nivel del terreno en su parte central. Su forma orgánica acumula y difunde las energías vivas de la tierra. Este jardín en el centro del pueblo de la sierra de Huelva integra armónicamente la vivienda y el paisaje según los principios sostenibles de la permacultura. El jardín acoge el Aula de naturaleza de la Universidad Rural Paulo Freire de la Sierra de Huelva, un taller donde trabajar en la cultura de las plantas y cultivar el amor por la naturaleza.

(Foto 12: *Sombra de tomaco. Técnica mixta / papel. 21 x 29 cm. Federico Guzmán, 2009*)

Este jardín está inspirado en la intuición del corazonar. En todas las culturas existe una tradición de percepción directa de la naturaleza a través de la “inteligencia del corazón”. Esta inteligencia es un flujo de conciencia, entendimiento e intuición que experimentamos cuando la mente y las

emociones se alinean en coherencia con el corazón. Los estímulos eléctricos, electromagnéticos, magnetismos y radiaciones de un cuerpo pueden ser percibidos por una persona por resonancia. Descubrimientos recientes en neurociencia han demostrado que un 50 por ciento del corazón humano está formado por neuronas. El corazón es, de hecho, un cerebro en toda regla. La percepción centrada en el corazón puede ser extraordinariamente precisa y detallada en su capacidad para recoger información, tal como afirman los sabedores tradicionales e indígenas.

La alianza del tomaco y el latido de la tierra proponen señas de un camino de sabiduría. El camino del corazonar. Como enseñan ciertas filosofías andinas, el ser humano es una hebra del tejido de la vida y nuestro pensamiento siempre busca su par. Nuestro orden cósmico es un pari-verso, regido por la proporcionalidad, la reciprocidad y la complementariedad. La relación entre dos sólo es posible en el dia-*logo* y el consenso, y este diálogo debe buscar la equidad para el equilibrio dinámico que es la vida misma.

(Foto 13: Cartel de *Copilandia*. Victoria Gil, 2005)

En una vuelta del camino llegamos con Taína junto a un río. Hasta aquí han llegado noticias de *Copilandia*, una exposición de obras libres de propiedad intelectual contribuídas desde todo el mundo, que ha soltado amarras equipada con materiales artísticos, copadoras, computadores y sistema

de sonido, invitando a los visitantes a multiplicar, propagar y celebrar un intercambio libre de arte y conocimiento. El proyecto concebido como un foro abierto y dinámico, presenta las contribuciones de más de trescientos artistas y asociaciones, poetas, músicos, escritores, dj's, hackers, abogados, psiconautas, hechiceros, magos y anarquistas.

(Foto 14: Postal de *Copilandia*. GRATIS, 2005)

Presentada originalmente como parte del Festival Sevilla Entre Culturas (2005-2006), *Copilandia* es una intervención pública del colectivo GRATIS que se ha alojado durante doce días en un barco pirata fondeado en el río Guadalquivir frente a la Torre del Oro. *Copilandia* es una isla libre de propiedad intelectual que flota con los movimientos tectónicos de la cultura. Nacida del intento de abrir un espacio colectivo de creación, *Copilandia* se alimenta de las energías de trabajadores culturales en apoyo de una economía alternativa, si bien temporal, del don.

(Foto 15: *Copilandia*. Barco en el Guadalquivir)

Asumiendo la naturaleza pasajera de la experiencia, acoger el proyecto en un barco nos ha parecido el contexto más resonante en este preciso momento. *Copilandia* no es un espacio neutro. GRATIS lo declaró una utopía pirata que

todo el mundo puede libremente abordar, ocupar e infiltrar. Como artistas, estamos buscando entre los diferentes caminos de intervención cultural, junto a colectivos y personas afines, la fórmulas mas eficaces para promover la libertad cultural; y por nuestra continuidad en una línea de tiempo que se extiende simultáneamente en el pasado, el presente y el futuro. Nadie puede predecir a dónde este viaje nos va a llevar.

(Foto 16: Charla en Copilandia)

Nada más soltar amarras el 28 de diciembre, día de los Santos Inocentes, nuestras expectativas se han desbordado. La noticia de la llegada de un bajel pirata a la ciudad con un rico cargamento para tomar, copiar o intercambiar ha corrido como un reguero de pólvora. Durante la corta duración del evento, una gran cantidad de amigos, familias, turistas y curiosos están llegando a *Copilandia* a ver qué tesoros pueden encontrar bajo las banderas que ondean “copia y libertad”. Todos los días hay eventos programados y espontáneos incluyendo conciertos y dj’s, mesas redondas, tertulias, presentaciones de libros, performances, talleres de recetas y de software libre, karaokes y sesiones de magia. Agotados pero contentos, los miembros de GRATIS están a bordo para asistir a los visitantes presentando los diversos trabajos de música, vídeos, dibujos, libros, fotos, poemas, panfletos y proclamas, y ayudándoles a fotocopiar, descargar o grabar copias de todo ello, o mejor aún, hacer sus propias aportaciones y re combinaciones.

(Foto 17: Bandera de Copilandia. GRATIS, 2005)

En los múltiples encuentros con la gente, una de las preguntas más comunes suele ser: ¿si tú trabajas por amor al arte, de qué vas a comer, o con qué vas a pagar la renta? Respondemos que promover una forma más libre de circulación del propio trabajo no significa renunciar a todos nuestros derechos como artistas, ni *Copilandia* se opone a una justa retribución para cualquiera. Se trata más bien de entender que podemos participar en múltiples economías culturales. Además, el valor del arte se crea y comparte colectivamente. Un dominio público amplio beneficia tanto a los autores como a la sociedad, y es el paradigma de la abundancia el que acompaña a los conocimientos y los bienes culturales en una época en que podemos imaginar el acceso universal a la cultura.

(Foto 18: Jornada anarquista en Copilandia)

La cuestión importante con la que nos enfrentamos como artistas es dar continuidad a las iniciativas más allá del corto plazo. Como ciudadanos activos, los artistas visibilizamos la transformación social a través de representaciones y obras. Sin embargo hemos tenido poco éxito frente a la destrucción de las políticas públicas, la continua violación de derechos humanos, el militarismo o el expolio de la tierra. Tampoco hemos conseguido insertar nuestros valores e ideas en un marco de trabajo político más amplio. Reconociendo que estas

son fallas crónicas de nuestro sistema del arte, no las vivimos como un trauma, sino que nos hemos adaptado reconfigurando el sentido de nuestro trabajo para centrarnos en acciones más pequeñas, más autónomas y con resultados más factibles.

Copilandia es un experimento que demuestra que trabajar por amor al arte funciona. Sin embargo nuestra isla descolonizada sólo existe y tiene sentido en relación a lo que la rodea. La cuestión ahora es ampliar el don y ver que herramientas nos puede aportar para desenvolvernos en las realidades que confrontamos en otros sitios cada día.

Crear bienes comunales no es un asunto temporal. La construcción de un lugar donde las herramientas, ideas y proyectos son compartidos y el dinero no ejerce poder es un experimento emocionante y profundamente necesario, pero para que funcione sería necesario que volviéramos a definir lo que hacemos como artistas. Tendríamos que ir más allá de una mentalidad demostrativa y de un solo modo de producción, y construir una presencia más permanente orientada a ofrecer bienes y servicios, tangibles e intangibles, que la sociedad no proporciona actualmente. Puede que tengamos que saltar más allá de los paradigmas a corto plazo, porque trabajar en el lugar, la longevidad y la responsabilidad son los mayores facilitadores de comunidad. También, podría tener sentido tratar de redefinir el mérito como una consecuencia

de la participación en la comunidad, en lugar de la reputación individual, y encontrar nuevas maneras de hacer útil nuestra creatividad.

(Foto 19: Dibujo del taller de *Copilandia* en Cali. Lápiz / papel. 21 x 29 cm.)

Estas reflexiones acompañan nuestro viaje mientras *Copilandia* llega a Cali con el Festival de Performance de Helena Producciones. En Colombia se ha abierto la discusión en torno al TLC, Tratado de Libre Comercio con EE.UU., acuerdo que allanará el camino para la entrada la agroindustria norteamericana en perjuicio del pequeño agro local, para la mercantilización de la cultura y la educación, la reevaluación a la larga de patentes farmacéuticas y una larga lista de acuerdos a favor del gran capital.

Hemos propuesto una acción en torno a todo esto. Para ello colocamos una gran cantidad de frutas y hortalizas formando un círculo en el suelo como si fuera una especie de ofrenda. Entonces entra en escena el segundo elemento, una estruendosa aplanadora que amenaza con aplastar los frutos de la tierra. La situación recuerda a un *potlatch*, la ceremonia indígena norteamericana de donación donde los regalos pueden llegar a ser destruidos como exhibición de poder y estatus social.

(Foto 20: *Violento mercado*. VI Festival de Performance de Cali. Federico Guzmán, 2007)

Utilizar un elemento tan fuerte como el de la máquina supone intensificar la situación hasta un punto en que uno no puede permanecer indiferente. En un momento dado, todo el mundo empieza a jalearse a la máquina mientras recogen la fruta del suelo, quitándola del camino para salvarla, al tiempo que llenan las mochilas. El público se rebela contra el aplastamiento de la comida, porque le parece un acto muy duro el hecho de destruirla. Digamos que la opción de la gente, la reacción de abrir ese camino, también significa abrir un espacio mental donde entra en juego lo anárquico y lo comunal. Cuando el arte funciona se convierte en una experiencia pedagógica, no porque nos instruya sobre una realidad social y cultural determinada, sino por permitirnos a cada uno sacar nuestras propias conclusiones a partir de una situación colectiva de aprendizaje.

(Foto 21: *Violento mercado*. VI Festival de Performance de Cali. Federico Guzmán, 2007)

La herramienta en este caso es la alegoría de la fruta y la máquina, una dialéctica que permite profundizar en el conflicto entre ecología y economía, en sus incompatibilidades lógicas y conceptuales y también en las propuestas que se están formulando para buscar nuevos caminos basados en la conciencia de que el planeta es irremediablemente finito.

(Foto 22: *Violento mercado*. VI Festival de Performance de Cali. Federico Guzmán, 2007)

Numerosos ecologistas han señalado la etimología común que relaciona

a economía y ecología. El prefijo eco, proviene de la raíz griega *oikos*, que significa casa, patrimonio o dominio. La eco-nomos es la norma para administrar el dominio. El eco-logos es el principio subyacente, el espíritu, la razón de todo. Los seres humanos, los animales, las plantas; la tierra y el agua que los rodea, sus interacciones, forman todos parte de la misma realidad física, del mismo dominio.

(Foto 23: *Violento mercado*. VI Festival de Performance de Cali. Federico Guzmán, 2007)

Dada la raíz griega, cabría pensar que se consideraría que el *Logos* es el mayor de los dos y estaría por encima del *Nomos*. Normalmente el espíritu y el principio subyacente deben ser superiores y definir las normas y reglamentos, de forma que la eco-Logos sería la fuerza que guía la economía. Pero no ocurre así con la economía capitalista globalizada, que impone las normas a la sociedad. Las fuerzas del mercado conforman la mayor parte de nuestras relaciones tanto entre nosotros como con el mundo natural. La eco-nomos, la economía globalizada, el mercado, se niega a ir detrás del Logos ni de ninguna otra cosa. El Nomos reivindica la autoridad planetaria.

(Foto 24: *Violento mercado*. VI Festival de Performance de Cali. Federico Guzmán, 2007)

Enfrentar el callejón sin salida ecológico y social del crecimiento ilimitado en que nos encontramos exige un replanteamiento radical de nuestra visión del proceso económico. El nuevo paradigma de la bioeconomía ha surgido como consecuencia de la alerta ecológica. No se trata de una rama particular de la

economía, es toda la economía la que debe inscribirse al servicio de lo humano y lo viviente. Su finalidad es integrar el metabolismo global de la humanidad en el entorno limitado de la biosfera del planeta Tierra, “naturaleza” surgida tras muchos miles de años de coevolución de la vida y de la Tierra de la que la especie humana es momentáneamente heredera.

(Foto 25: *Miss Malandra*. Técnica mixta / cartón. 150 x 400 cm. Federico Guzmán, 2007)

El concepto de “desarrollo sostenible” ha respondido inicialmente a la esperanza de nuestro mundo de un desarrollo exponencial de productos y servicios sin perder la buena conciencia. Desde la perspectiva bioeconómica el crecimiento económico y demográfico mundial no solamente debe ser estabilizado, sino invertido. El objetivo es el decrecimiento si la humanidad desea salvaguardar sosteniblemente la habitabilidad de la biosfera.

Esta dialéctica de creación y destrucción, incluso de sacrificio, está directamente conectada con rituales como el *potlatch*, y con acciones de redistribución de riqueza en ceremonias de donación comunal. Para las culturas indígenas que lo practican, el intercambio del *potlatch* tiene un significado político, económico y social. El sentido no utilitario de este tipo de acciones podrían relacionarse con lo lúdico. Johan Huizinga ha investigado en su libro *Homo Ludens* como

el juego es un elemento importante de la cultura y la sociedad. En su obra sugiere que el juego es una condición previa y necesaria para la generación de cultura. El historiador traza una conexión entre juego y aprendizaje que luego han desarrollado otros. “Que mi juego sea mi aprendizaje y mi aprendizaje sea mi juego” es toda una declaración de intenciones con la que se puede identificar plenamente.

(Foto 26: *museo de la calle*. Cambalache en Bogotá, 1998)

Este es el espíritu que ha inspirado el *museo de la calle*, del colectivo Cambalache. Trabajamos juntos desde 1997, cuando nos conocimos en la universidad en Bogotá y fue amor a primera vista. Con un deseo expreso de hacer arte a través del intercambio con otras personas, hemos emprendido una búsqueda de momentos íntimos en el espacio público y de “hechos poéticos” que significan las relaciones humanas y sociales de la vida cotidiana urbana.

(Foto 27: *A toda mecha*. Salón de belleza. Promociona tu vida cotidiana, 1998)

Después de algunas acciones de “juego en el espacio público” para pensar en los usos de la calle, *A toda mecha* ha sido nuestra primera actividad organizada; un salón de belleza itinerante para los habitantes de la Calle del

Cartucho, uno de los sectores más arruinados de Bogotá. El colectivo ha trabajado en el centro de salud del barrio ofreciendo servicios de peluquería y estilismo a todo el que se atreva a pasar por nuestras manos. Durante varias semanas se han dado intensos encuentros con gente desconocida que por un rato comparten sus historias de vida en un ambiente tranquilo.

(Foto 28: museo de la calle. Cambalache en Bogotá, 1998)

La experiencia de sumergirnos en un mundo del revés nos lleva a cuestionar mucho de lo que nos habían enseñado sobre la institución del arte y los artistas y su papel en el mundo real; sobre el mercado, las rutinas y el prestigio. Con muchas preguntas y deseos empezamos a reunirnos con el museo de la calle, un proyecto de cambalache y redistribución informal que ha promovido el reciclaje cultural y el intercambio no monetario de bienes y servicios. La cuestión es “qué tienes tú que ofrecer y qué te puede interesar de lo que yo tengo”.

(Foto 29: museo de la calle. Cambalache en Bogotá, 1998)

El museo rodante se aloja en un carro de balineras que transporta una colección permanentemente intercambiable. Como el mítico Argo (del griego “veloz”), la nave mitológica de Jasón cuyas piezas fueron todas reparadas y cambiadas a lo largo de toda su odisea, el carrito se recicla completamente. Este vehículo nos ha permitido atravesar diagonalmente realidades fuertemente estratificadas

usando el juego y el regalo como tácticas de desterritorialización.

(Foto 30: ¿Hacemos el cruce? Volante 15 x 10 cm. Cambalache, 1998)

Como se puede imaginar, a Cambalache no le gusta trabajar. Amamos lo que hacemos pero lo que nos gusta es el rebusque, hacer chanchullos y darle la vuelta a la tortilla. Estamos convencidos del potencial político que contienen la diversión y la risa. Como artistas individuales podemos desaparecer o multiplicarnos en el colectivo cuando sea necesario. Estamos en la búsqueda de un arte capaz de modelar el proceso de representar un futuro desconocido. Un proceso que muestre las contradicciones en las que vivimos para que puedan ser sentidas y comunicadas a un nivel cultural. Deseamos obtener, en vez del conocimiento abstracto y limitado que se da por suficiente, un conocimiento más respetuoso con nosotros mismos y las realidades que confrontamos cada día. A partir de ahí... todo.

Albert Camus expresó una vez que para ganar el futuro es necesario entregarlo todo al presente. La experiencia de estos proyectos de intercambio me llevan a darme cuenta que nosotros damos todo lo que hemos traído... pero sin saberlo, recibimos muchísimo más...

La proverbial hospitalidad de los nómadas del desierto se convierte en forma

de vida a través de lo que llamo la magia saharauí del don. En esta sociedad donde casi no hay dinero y la economía se sostiene en la solidaridad y en la reciprocidad de la donación nos da la perspectiva para tomar conciencia de que el hecho de donar es una realidad cotidiana, y no sólo en los campamentos de refugiados saharauíes sino en todas nuestras sociedades. En la experiencia del día a día, toda una “economía” de tiempo funciona alrededor de la donación. Decimos “Te doy los buenos días” al igual que regalamos una sonrisa o devolvemos la amabilidad. Si la mula Taína venía con intención de *intercambiar*, aquí nos han enseñado a *dar*. De todos los donativos que he recibido en el Sáhara, éste es quizás el más valioso ya que se trata de una revelación que contiene algo de sagrado, de mágico o de religioso y, por consiguiente, para reembolsar mi deuda debo propagar la buena nueva: *el acto de donar existe*.

Como explica Serge Latouche en *La otra África*, el acto de donar “existe incluso en el seno de la sociedad global y cruza de lado a lado la sociedad de mercado. Se trata de un fenómeno histórico de reacción social creativa e innovadora frente al fracaso del desarrollo. De hecho, el mercado absoluto no existe, ya que el fundamento del intercambio social no puede basarse en la ley de la oferta y la demanda”.

(Foto 31: *Valor*. Acrílico / lienzo. 86 x 60 cm. Federico Guzmán, 2001)

Me imagino la economía del don y la construcción de bienes comunes como un espacio donde la práctica artística puede encontrar un nuevo significado, ya que aborda los dilemas sociales profundos y sin resolver. En la actualidad, las iniciativas comunes son por necesidad micro-relatos, ampliados a los niveles de los barrios o comunidades más o menos pequeñas. Pero el micro-el relato íntimo- es el requisito previo para imaginar la escala macro. Aunque pueda parecer limitado trabajar en una escala local, es más realista que nuestra capacidad de hacer cambios a gran escala, y añadiría que debemos disfrutar trabajando a nivel local, mientras que todavía tenemos la libertad para hacerlo.

A medida que evolucionamos hacia nuevos modelos de valor y de cambio, es probable que la necesidad juegue un papel más importante que el altruismo. Hay que probar en el mundo real todo aquello que imaginamos y que todavía no hemos experimentado. Eso medirá la capacidad de supervivencia de las ideas orientadas al común.

Tecnología, globalización y resistencia

Arlan Londono y Julieta Maria

Mucho se habla en el mundo contemporáneo acerca de los procesos participativos, el trabajo en colaboración y las conexiones humanas como base fundamental de algunas formas artísticas que se han dado especialmente en la segunda mitad del siglo XX. Es así como el foco pasa, del objeto, a las relaciones humanas como centro en la actividad creadora. Las llamadas nuevas tecnologías y las redes de comunicación han jugado un papel importante en la activación de diversos proyectos participativos que, partiendo de un espacio particular, alcanzan repercusiones globales. Una parte importante de estas actividades artísticas suceden desde la periferia, con grupos de artistas cuyas preocupaciones pasan por el compromiso social, la denuncia política o el intento de visibilización de diversas identidades excluidas de los círculos del poder.

Similares estrategias de participación, colaboración y utilización de tecnologías de la comunicación son también utilizadas por grupos de activistas y hackers, que han encontrado en los medios D.Y.U. una herramienta para conectar diferentes comunidades y alcanzar una mayor difusión, así como oportunidad para instigar reacciones y abrir el activismo a proyectos más creativos.

Estas coincidencias permiten la apertura de un espacio híbrido entre artistas y activistas que trabajan utilizando las herramientas de las tecnologías de comunicación.

Este breve artículo pretende reseñar algunos proyectos de arte contemporáneo exhibidos en el marco de las curadurías de la organización e-fagia, colectivo de arte y nuevos medios creado por inmigrantes latinoamericanos y basado en Toronto.

Los proyectos aquí mencionados se encuentran en la intersección entre arte y activismo, trabajando con tecnologías de comunicación desde la diferencia, y resistiendo la caracterización del “otro” como algo mercantizable. Son obras que se alejan de las disciplinas tradicionales del arte y que tienden hacia propuestas y procesos híbridos y transdisciplinarios. Los proyectos que se han seleccionado incorporan en su mayoría una reflexión sobre problemas sociales que están en el marco de su espacio cotidiano; en algunos casos,

estos artistas se han mezclado además con activistas y grupos sociales para crear una reflexión alrededor de manifestaciones y movimientos sociales o políticos.

Disturbar el espacio

Durante el segundo semestre del 2011, el colectivo e-Fagia produjo la exhibición llamada Tecnologías Subversivas, que fue presentada en Toronto. En esta exhibición se presentó un proyecto que utilizó el teléfono celular, que es uno de los más interesantes objetos tecnológicos que hacen parte de los medios de localización y que es a menudo utilizado por los artistas de los nuevos medios. El proyecto, intitulado The Transborder Immigrant Tool México/U.S Border Disturbance Art Project⁸⁵ [Proyecto artístico Herramienta Transfronteriza para Inmigrantes México/USA], desarrollado por el grupo Electronic Disturbance Theater y b.a.n.g. lab⁸⁶, consiste en una aplicación para teléfono celular que parece un compás de navegación, equipado con GPS, desarrollado para que los inmigrantes ilegales puedan realizar un cruce seguro por la frontera entre México y los EE.UU. El T.I.T. -por sus siglas en inglés- es una herramienta que sirve para guiar al inmigrante en la búsqueda

de caminos, resguardos y pozos de agua localizados en esta zona. Además

85 Transborder Immigrant Tool, Mexico/U.S Border Disturbance Art Project, by Electronic Disturbance Theater / b.a.n.g lab: Ricardo Dominguez / Investigador Principal; Brett Stalbaum / Investigador Principal; Amy Sara Carroll / Poet; Micha Cárdenas / Investigador líder; Jason Najarro / Investigador líder; Elle Mehrmand / Asistente de investigación; Diana Le / Diseño. <http://bang.calit2.net>

86 EDT es un pequeño grupo de cyber-activistas y artistas enfocados en el desarrollo de teoría y práctica de la desobediencia civil electrónica. <http://bang.calit2.net/category/electronic-disturbance-theater/>

de ser un instrumento de guía, el T.I.T. tiene una serie de videos, imágenes y textos que pueden servir de compañía durante la travesía de esta frontera que en su mayoría es un peligroso desierto.

El 'Transborder Immigrant Tool' es un proyecto complejo que fue desarrollado con las siguientes características: la primera es su componente tecnológico: la creación de una programación para el desarrollo del sistema de posicionamiento global con una interfaz en español e inglés, e instrucciones para su uso. La segunda característica es que el T.I.T. fue creado en un proceso que involucró un equipo de trabajo, compartiendo conocimiento. Es así como el proyecto se desarrolló en consulta con grupos de activistas que laboran en la frontera México / USA, quienes aportaron su experiencia en cuanto a las rutas y procesos. La posterior distribución del T.I.T. entre estos grupos, y el hecho de que los celulares escogidos para el desarrollo del proyecto son baratos, de fácil adquisición, y fáciles de cargar, son decisiones que también corresponden a esta forma de distribución del conocimiento. La tercera característica del T.I.T. es que es una herramienta que sirve de ayuda humanitaria y a la vez es un gesto político, ya que el inmigrante corre peligro por lo que representa no solo el paso del desierto, sino por las persecuciones por parte de los estamentos de control de los dos gobiernos. La cuarta característica, y la cual queremos resaltar, es su propuesta estética: el T.I.T. contiene videos, canciones, poemas y fotos que estetizan el objeto de uso. Esta característica estética engloba las otras, ayuda a introducir al T.I.T. en el espacio del arte contemporáneo y lo lleva a ir mas allá de su valor de uso. En otras palabras, el T.I.T. es un objeto

poderoso que trasciende el espacio convencional del arte porque borra las fronteras entre arte, ciencia, tecnología y activismo. Debido a que el proyecto fue puesto en marcha durante el endurecimiento de las leyes fronterizas, además del momento político posterior al once de septiembre del 2001, el T.I.T. es una poderosa metáfora que cuestiona estas políticas que producen control y exclusión. El T.I.T. es un objeto artístico que disturba los juegos de poder que tienen lugar en el espacio físico de la frontera México/USA.

Torpes Visiones

Durante los últimos años, la mayoría de las manifestaciones donde se ha mostrado el descontento de muchos pueblos por las políticas sociales y los políticos perpetuados en el poder, han sido capturadas o filmadas utilizando objetos de tecnología de la vida diaria como teléfonos celulares, cámaras de foto, cámaras de video de mano y computadores portátiles, entre otros. Muchas de estas manifestaciones se han transmitido en directo valiéndose de la conectividad a plataformas de comunicación que poseen estos objetos, o han sido transmitidas a través del Internet poco tiempo después. Estas transmisiones se caracterizan por no partir de esquemas de control tradicional, pues en muchos casos han sido creadas de forma aleatoria y en cierto modo híbrida. En otras palabras, estas transmisiones son independientes, desjerarquizadas, y descentralizadas, lo que les brinda un espacio de participación abierto. Pensando en estas manifestaciones y teniendo en cuenta lo ocurrido en Toronto durante los encuentros del G8/

G20, período durante el cual la ciudad sufrió una suspensión de las libertades civiles de sus ciudadanos, invitamos al colectivo No Media⁸⁷ a que presentara un proyecto que girara entorno a estos tópicos. No Media es un grupo de sujetos dedicado a producir y desarrollar proyectos en nuevos medios con referencia a las tecnologías de la comunicación. El Colectivo No Media presentó el proyecto DystoRpia, una plataforma híbrida de comunicación creada con objetos o aparatos de comunicación usados en la vida diaria, como los que se han utilizado para transmitir las protestas sociales al rededor del mundo. DystoRpia es una palabra combinada que tiene sentido tanto en español como en inglés. Es un neologismo que viene de la palabra inglesa dystopia que significa una visión negativa de la sociedad o anti-utopía. Esta palabra viene acompañada por la raíz latina torpere, que en inglés da lugar a la palabra torpid, y en español da lugar a la palabra torpe –que es falta de claridad mental o física, incluso intelectual-. El colectivo No Media se valió del neologismo DystoRpia para examinar las torpes visiones de vagas utopías que se manifiestan en proyectos como el panamericanismo, integración regional y transregional, tratados de libre comercio, tratados bilaterales y demás, o que han servido de base a las actuales prácticas antiutópicas en los diversos procesos artísticos. Esta propuesta tiene como marco las prácticas culturales en las Américas con especial atención en Canadá.

87 <http://www.e-fagia.org/noMedia/index.html>

No Media es un colectivo de artistas cuyos miembros no desean que se sepa sus identidades. Ellos/Ellas desean trabajar desde una forma abstracta, tratando de encontrar los quiebres de una cultura, haciendo intervenciones a partir de acciones como performances, encuentros y enlaces a través de la red.

El proyecto DystoRpia fue una plataforma híbrida usada como foro público que sirvió como forma de intercambio y conexión entre los diferentes miembros activos de la comunidad, como activistas, académicos, representantes de la sociedad civil, y miembros de la comunidad artística, como artistas, críticos, curadores y promotores culturales. Durante el tiempo que duró la exposición, se invitó a los participantes a que realizaran videos, transmisiones en vivo, performances y, en otros casos, se grabaron sus intervenciones en archivos de sonido. Los activistas, académicos y comunidades en general quedaban matizados con este gesto de participar con un grupo de artistas. Los foros, debates, encuentros o monólogos se transformaban en transmisiones mediadas por el espacio simbólico del arte. DystoRpia fue un proyecto complejo que en algunos casos dejó como resultado un archivo de actividades, mientras que otras intervenciones fueron transmitidas en directo pero no se dejó registro. La complejidad también se dio en el formato, pues el proyecto se presentó a través de una plataforma híbrida creada con artefactos que poseían alta capacidad de conexión y que hacían que los participantes fueran más allá de las disciplinas tradicionales del arte, pues se hicieron transmisiones via telefono-performance-livestreaming o video-paisaje-sonoro-performance, entre otros. Esta complejidad también se dio en que se fue más allá de los medios tradicionales y se mezclaron plataformas análogas con una plataforma digital.

La RadioCicleta

Como uno de los elementos más importantes que conforman la dinámica del Plan de Vida de los NASA-ACIN, se encuentra El Tejido De Comunicación Y Relaciones Externas Para La Verdad Y La Vida donde “se han articulado las formas propias de comunicación, participación y toma de decisiones comunitarias desde encuentros, talleres, asambleas, congresos, mingas y movilizaciones, con las herramientas tecnológicas de información como radio, Internet, impresos y video, para orientarlos al servicio de la comunidad.”⁸⁸ Como consecuencia de las dinámicas creadas por El Tejido De Comunicación NASA-ACIN se dio la creación de la Escuela De Comunicaciones como una forma más efectiva de promover las propuestas de esta comunidad. El objetivo principal de La Escuela De Comunicaciones es el de capacitar política y técnicamente a los multiplicadores de las comunicaciones. Los objetivos estratégicos son: el desarrollo de capacidades y mecanismos de comunicación; crear espacios participativos de información y análisis; convertir la comunicación en un instrumento de responsabilidad y derecho colectivo; finalmente, tejer relaciones externas con sujetos, organizaciones y medios alternativos.

Para poder establecer un paralelo entre las principales dinámicas que proponen el grupo NASA-ACIN y su Tejido de Comunicación con las presentadas por algunos grupos de artistas contemporáneos, es relevante referirme a una investigación sobre arte en la red que llevamos a cabo en el colectivo e-fagia hace algún tiempo. En esta investigación observamos tres

88 <http://www.nasaacin.org/la-comunicacion-en-pueblos-y-procesos>

características principales encontradas en el quehacer de los artistas que trabajan en la red: en primer lugar, el desarrollo de programación y su distribución de forma libre; en segundo lugar, conformar sociedades emergentes en la red que crean o comparten redes, contactos y estrategias; y en tercer lugar, está la tendencia a imbricar campañas pro derechos humanos y justicia social, entre otros. Aunque se refieran a estas actividades de maneras diferentes, los grupos como los NASA-ACIN, artistas de la red, activistas y Hackers, entre otros grupos, comparten estas mismas características. La diferencia principal entre estos grupos está principalmente en el contexto al que sus prácticas se dirigen. Dependiendo de esto, cada grupo utiliza variantes en el lenguaje, en las tácticas comunicativas y en las estrategias metodológicas que manejan.

Un objeto utilizado por los NASA-ACIN y que pone de manifiesto las características anteriormente descritas fue la Radiocicleta. En el año 2004 los NASA-ACIN convocaron una marcha que duraría tres días, y que sirvió como forma de manifestarse en contra de las políticas propuestas por el gobierno de extrema derecha de Colombia. Esta marcha protesta llamada Minga⁸⁹ fue acompañada por la Radiocicleta, un híbrido entre vehículo de transporte y medio de transmisión. La Radiocicleta consistía en una bicicleta para dos personas, un micrófono de bajo poder conectado a un transmisor de radio FM y una antena. La señal de la Radiocicleta era recibida y retransmitida por los

⁸⁹ Minga es una palabra indígena cuya acepción en Castellano más acertada es “alerta”. Busca que los pueblos indígenas estén “alerta” ante amenazas serias contra sus vidas, territorios y culturas.

NASA-ACIN desde la estación comunitaria más cercana. De esta forma, la señal se conectaba con todo su sistema e incluso era retransmitida vía Internet. Esta fue una labor que resalta el valor simbólico de la Radiocicleta como medio de resistencia; la creación de este objeto implicó para los NASA-ACIN transmisión de conocimiento, trabajo en grupo y defensa de su proyecto de vida. El ejemplo de la Radiocicleta se ha propagado y hoy lo podemos encontrar en proyectos como el de La Escuela Audio Visual Infantil⁹⁰ de Belén de los Andes, en el departamento de Caquetá al sur de Colombia. Esta es toda una escuela infantil donde la Radiocicleta es utilizada como elemento primordial para la comunicación dentro de la comunidad así como para la educación de los jóvenes.

Conclusión

Estos tres proyectos ponen de manifiesto las posibilidades que brindan los nuevos medios en la construcción de procesos que visibilizan sectores de la población silenciados por el proyecto moderno. Estos procesos involucran la participación de personas de diferentes disciplinas, como en el caso del Proyecto artístico Herramienta Transfronteriza para Inmigrantes México/USA o el proyecto DystoRpia. Intervenir lo establecido, explotar hasta el extremo las posibilidades de interconexión, valerse de lo tecnológicamente accesible (como los NASA-ASIN); y hablar desde una práctica de crítica a lo establecido política y teóricamente, parece ser el camino escogido por estos

⁹⁰ <http://escuelaaudiovisualinfantil.blogspot.ca/>

grupos. los proyectos se caracterizan porque los sujetos-grupos que participan en la producción se valen de lo tecnológicamente accesible para hablar desde una práctica de crítica a lo establecido política y teóricamente, partiendo de un espacio local con repercusión local-regional-global.

Otredad, negatividad y potencial crítico de la obra de arte según T.W. Adorno y Doris Salcedo

Rodolfo Wenger Calvo

Introducción

T.W. Adorno (1903-1969) comienza su *Teoría estética* (1970) afirmando que nada acerca del arte es evidente. Es más a la estética le confiere la tarea no de entender las obras de arte como objetos hermenéuticos abiertos a la interpretación, sino más bien como a una disciplina que se confronta a la imposibilidad de entenderlas, porque: “el arte es la herencia del estremecimiento”. Sin embargo, este filósofo -eje fundamental de la Escuela de Frankfurt- se propuso llevar a cabo una reflexión acerca de las vanguardias artísticas y la literatura de comienzos del siglo XX porque consideró que el arte representaba un territorio privilegiado desde el cual se podía atacar y desenmascarar la lógica aparentemente tolerante y abierta, pero decididamente opresiva, de las sociedades capitalistas determinadas por el predominio de la tecnología y las industrias culturales.

Para Adorno, en toda experiencia estética auténtica nos encontramos con la negación de algunos rasgos sociales dominantes. Este es el potencial crítico del arte frente a la sociedad, por ello la obra de arte auténtica es negatividad y un enigma inconmensurable en un medio social que aspira a la dominación de lo universal, lo calculable y lo útil.

Teniendo en cuenta estas premisas abordaremos la obra de Doris Salcedo “Shibboleth” (2007), buscando sus características de ‘negatividad’ y su potencial crítico en el panorama actual del arte contemporáneo.

Estética de la ‘negatividad’ en Adorno

En términos generales, la estética negativa de Adorno asume que toda experiencia estética auténtica posee como principales características cuatro rasgos negativos fundamentales (Villard 2000, 85-93).

En primera instancia, la lógica negativa de la experiencia estética nos permite acceder a lo otro como lo otro y a lo extraño como lo extraño. Cuando nos relacionamos con una obra de arte nos encontramos con lo contrario de la realidad, con la apariencia, la ficción, el engaño, lo imaginario, lo irreal en general, es decir, un lugar liberado de los imperativos de la cotidianidad y de

la comunicación habitual, un lugar en donde prima lo extraordinario. Si lo vemos desde la crítica platónica el arte es considerado como ilusión, como mentira por ser mera apariencia, sin embargo para Adorno es esta condición la que constituye justamente su fuerza y no su debilidad. El arte es mentira, si por mentira se asume el presentar lo inexistente como existente; pero nada hay más verdadero que esa mentira si eso significa negar lo existente en lo inexistente. En este sentido Adorno, reivindica más que la mentira del arte su poder de negación. El arte es apariencia, de lo que no tiene apariencia, es promesa de felicidad futura, pero no presente, “*es una cosa que niega el mundo de las cosas*” (Adorno 1975, 161).

En segundo lugar, el arte moderno auténtico es negativo en el sentido que se refiere al sufrimiento y produce displacer tal como puede llegar suceder con la narrativa kafkiana, las disonancias de Schönberg y la música dodecafónica, o la sarcástica desesperación de las obras de teatro de Beckett -de acuerdo con los ejemplos propuestos por Adorno. En la *Dialéctica de la Ilustración* podemos leer la sentencia de que: “divertirse significa estar de acuerdo“. Esto se opone radicalmente a cualquier tipo de esteticismo y a un arte complaciente, ligado a las intenciones de las industrias culturales contemporáneas en donde prima la diversión y la complacencia.

En tercer lugar, el arte auténtico niega las formas de percepción y comunicación tradicionales y habituales, frustra nuestras expectativas de comprensión en tanto que permanece como un enigma irresuelto que difiere su sentido más

allá de toda realización efectiva. “*Todas las obras de arte y el arte mismo, son enigmas; hecho que ha vuelto irritantes desde antiguo sus teorías. El carácter enigmático, bajo su aspecto lingüístico, consiste que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan*” (Adorno 1975, 162).

Finalmente, en toda experiencia estética auténtica nos encontramos con la negación de algunos rasgos sociales dominantes. Este es el potencial crítico del arte frente a la sociedad: la obra de arte es negatividad y un enigma inconmensurable en un medio social que aspira a la dominación de lo universal, lo calculable y lo útil. El arte representa aquello que no puede ser simplemente visto como un elemento más de una categoría general, intercambiable con cualquier otro elemento, sino que constituye lo heterogéneo, lo diferente, lo otro, lo irrepetible, lo cualitativamente específico, lo único, o como a Adorno le gustaba decir lo *no-idéntico*. Esta irreductibilidad resulta chocante para la cultura científico-técnica o para la cultura normativa del derecho formal, la moral universalista y el liberalismo político, pero es el antídoto más eficaz contra toda pretensión de eliminar la capacidad para el disenso y la soberanía del individuo. Es de esta manera que surge el potencial profundamente crítico del arte en la concepción estética de Adorno.

El arte como crítica social según Adorno

Según Adorno el arte es social justamente por su oposición a lo social, es decir, cuando adquiere autonomía respecto a la sociedad. El arte se escapa de

las normas sociales al negarse a ser “socialmente provechoso”, al escapar a la lógica del beneficio económico y pragmático, al resistirse a convertirse en mercancía:

El arte es social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere sólo cuando se hace autónomo (...) Todo lo que sea estéticamente puro, que se halle estructurado por su propia ley inmanente está haciendo una crítica muda, está denunciando el rebajamiento que supone un estado de cosas que se mueve en la dirección de una total sociedad de intercambios, en la que todo es para otra cosa. Lo asocial del arte es negación determinada de una sociedad determinada (...) El arte se mantiene en vida gracias a su resistencia social. Si no se objetiva se convierte en mercancía. (Adorno 1975, 296).

Siguiendo la lectura de la última parte de la *Teoría estética*, profundicemos un poco más en la duplicidad del arte respecto a la sociedad: ¿de qué manera el arte conserva su autonomía sin quedar relegado a una actividad sin importancia en el conjunto de lo social?; porque si el arte olvida su autonomía, entra sin más al ámbito de la sociedad existente que lo fagocitará, y si permanece estrictamente para sí, entonces, queda integrado como un fenómeno que no tiene importancia. Para Adorno la salida a esta aporía no está en la incomunicación de las obras de arte, sino más bien en su fuerza expresión, “*gracias a cuya tensión las obras de arte con un gesto sin palabras se hacen elocuentes. Por su expresión las obras aparecen como heridas sociales, la expresión es el fermento social de su autenticidad*” (Adorno 1975, 311). El ejemplo, para Adorno, es el *Guernica* de Picasso, porque esta creación pictórica rompe con el realismo y logra con su construcción una expresión que se convierte en una aguda protesta social. “*Las zonas socialmente críticas de las obras de*

arte son aquellas que causan dolor, allí donde su expresión, históricamente determinada, hace que salga a la luz la falsedad de un estado social. Contra esto precisamente reacciona la ira” (Adorno 1975, 311). El mismo Picasso, refiriéndose a la pintura dijo en ese sentido: *“No la pintura no fue inventada para decorar casas: Es un instrumento de guerra para atacar al enemigo y defenderse de él”* (Rurhberg, Karl et al. 2001, 216).

Lo que el arte aporta a la sociedad no es su comunicación con ella. Nada de lo social en arte es inmediato ni incluso si así lo pretende, como lo pudo ser en el caso del dramaturgo Bertold Brecht. La función social del arte más bien es la de no serle útil a la sociedad, la de escapar a cualquier función. *“Su encantamiento es el desencantamiento”* (Adorno 1975, 297). Ni siquiera se trata de que las obras de arte aborden un contenido social; para Adorno lo decisivo es la manera como lo aborda es decir, la forma. El ejemplo lo coloca Adorno con Kafka: *“en cuya obra el capitalismo monopolista sólo aparece en el transfondo, descubrió las escorias de un mundo administrado, la situación de los hombres bajo la maldición de la sociedad con más fidelidad y fuerza que las novelas sobre la corrupción de los ‘trusts’ industriales. En su lenguaje se concreta la afirmación de que la forma es el lugar del contenido social de las obras de arte”* (Adorno 1975, 302). Entonces, lo decisivo socialmente de las obras de arte es lo que, partiendo de sus estructuras formales, dice algo respecto al contenido, y no su manifiesto compromiso social. Es en ese sentido que podemos afirmar que el arte no es una herramienta deliberada e inmediata de cambio social para Adorno, sino más bien una herramienta mediata de

cambio de conciencia. Lo que modifica a la sociedad es la participación en el espíritu por un proceso subterráneo. *“Las obras de arte -dice- tienen su eficacia práctica en una modificación de la conciencia apenas concretable y no en que se pongan a arengar”* (Adorno 1975, 317).

En suma, lo social en arte nunca es inmediato para Adorno, ni aun cuando esto es lo que se pretende -pese a la terca creencia de los artistas comprometidos y de los teóricos que los heroizan. Si existe eficacia en el arte ella se produce en virtud de la existencia misma de las obras de arte en tanto negaciones -a manera de antítesis- de los valores sociales imperantes, tal como lo hemos venido recalando partiendo de los postulados de su ‘estética negativa’.

El arte es anarquista, porque crea disenso e incertidumbre. Tiene que ver con la insatisfacción. De esta manera, la experiencia del arte es fundamental para las sociedades democráticas, porque combate el monoteísmo político, cultural o científico con el politeísmo, el pluralismo ilimitado de la creación.

Es más, es posible afirmar -teniendo en cuenta lo expuesto- que el arte tiene un rol fundamental en nuestras sociedades democráticas contemporáneas: su “necesidad” radica en crear disenso, en generar desorden para abrirnos a lo nuevo y a las ilimitadas posibilidades de creación de sentido, para cambiar y transformar permanentemente nuestro mundo.

A continuación, abordaremos algunos rasgos generales de la propuesta artística de Doris Salcedo, para luego centrarnos en su obra “Shibboleth” con el propósito de relacionarla con lo que aquí se ha planteado en torno a la

estética de la negatividad de Theodor Adorno, evaluando su potencial crítico y su referencia a la otredad.

Doris Salcedo y el arte en un contexto de violencia

Doris Salcedo (Bogotá, 1958) es, quizás, en la actualidad la artista colombiana de mayor reconocimiento internacional. Ha sido becada por la Fundación Guggenheim y Penny Mc Call. Ha expuesto en destacados espacios como el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York, el centro Pompidou de París, el Art Institute de Chicago, la Tate Modern de Londres y el Museo Nacional Centro de Sofía en Madrid, entre otros lugares de renombre del arte. Ha ganado prestigiosos premios internacionales y ha gozado del beneplácito de la crítica internacional que la ha invitado a participar en numerosos eventos importantes como la Documenta XI de Kassel (2002), la Bienal Internacional de Estambul (2003) y la Unilever Series de la Modern Tate Gallery (2007), entre otros. Sin embargo, durante mucho tiempo en Colombia su obra aunque elogiada y respetada, no ha tenido igual consideración, quizás porque como afirmó en su momento la crítica de arte Carolina Ponce de León⁹¹ existe en

91 El artículo “Profeta ajeno en tierra propia” de Carolina Ponce de León fue publicado en el *Magazín Dominical* de *El Espectador* en 1993. Es interesante tener en cuenta que la crítica de arte se cuestiona diez años después de otra manera lo planteado. A continuación transcribimos una nota aclaratoria que ella redactó con ese propósito y que consideramos importante vincular con los interrogantes que nos anima abordar en este trabajo: “En los últimos diez años Doris Salcedo ha desarrollado una carrera internacional única en el arte colombiano, exhibiendo su obra en los principales museos de

el campo del arte nacional otros factores que han preponderado a la hora de valorar la obra de un artista nacional:

Es sintomático que una de las artistas colombianas que expone en espacios reconocidos por la cúpula artística del arte contemporáneo internacional, esté sujeta a la endémica indiferencia de la prensa colombiana. No hay voz ni reconocimiento para quienes no tienen un padrino en el árbol genealógico de los círculos de poder, bien sea de clase, institucionales, académicos o de los medios de comunicación. Es decir, aun cuando la obra de Doris Salcedo tiene una presencia internacional real –como colombiana, latinoamericana y artista contemporánea-, poco se registra en la prensa local. Es como si le cobraran la irreverencia de difundir en el exterior el estado de la cultura de la violencia en Colombia. (Ponce de León 2004, 103).

El 5 de mayo de 2010, Doris Salcedo ganó el premio Velásquez de las Artes que otorga el Ministerio de Cultura de España. El premio está dotado de una cuantiosa suma de dinero y es la primera vez que le es otorgado a una mujer. Según el jurado, es un reconocimiento a “la madurez de la trayectoria de Doris Salcedo y la calidad de su obra”. El jurado del premio valoró la “importancia

Europa y Estados Unidos. Extrañamente, su éxito internacional es proporcionalmente inverso a la presencia que ella misma ha optado por (no) tener en Colombia. ¿Cómo se explica este contraste? Aunque intento una explicación parcial en “Profeta ajeno en tierra propia” (1993), hay otras preguntas que me asaltan cuando hoy en día pienso acerca de su obra. ¿Qué representa la obra de Doris Salcedo en el exterior que no representa en Colombia, y viceversa? ¿Qué significa hacer una arte político para exportación? ¿En qué radica la naturaleza política de una obra que sólo se exhibe en contextos donde es adquirida, asimilada y promovida por el poder hegemónico? El desarrollo formal, conceptual y temático de su obra ha sido mínimo en los últimos 12 años; sin embargo, ¿es posible que la obra cambie radicalmente de significado por el contexto y recepción que recibe? Hasta cierto punto, el cuestionamiento ético que estas preguntas plantean acaso sea más interesante que sus posibles respuestas (Ponce de León 2004, 129).

determinante” de la artista “en la apertura a la escena internacional del quehacer de una nueva generación de artistas en Latinoamérica, así como el rigor de su propuesta, tanto en la dimensión formal como en cuanto a su compromiso social y político”. (*El Tiempo*, 2010/06/11) Pero, además, su obra fue tomada en cuenta porque genera debate y polémica, como señaló el jurado en su fallo al destacar que además de reconocer el trabajo de Salcedo quería “orientar el Premio en la dirección de galardonar a una artista con obra viva y polémica”, y puso como ejemplo la exposición “Shibboleth” que la Tate Gallery dedicó a esta escultora. (*El Espectador*, 2010/05/07)

Doris Salcedo es, por consiguiente, conocida por expresar sus preocupaciones políticas y sociales en sus obras, muchas de ellas vinculadas al conflicto colombiano. En un simposio organizado por Daros – Latinoamérica en Zúrich en enero de 2005, que giró en torno a la situación social, política y artística de Colombia Doris Salcedo afirmó: “Yo soy una artista política que trabaja desde el tercer mundo, que ve la vida desde el tercer mundo... me interesa analizar el poder y cómo aquellos que detentan el poder manipulan la vida...” (Panzarowsky 2008)

La obra de Doris Salcedo evidencia a lo largo de dos décadas una gran unidad formal, temática y conceptual. Son conocidas sus series de instalaciones con muebles y su trabajo con los vestigios de las víctimas de la violencia colombiana. En series como *Atrabiliarios* (1991-1996), *Casa Viuda* (1992-1995) y *Sin título* (1989-2005), de manera reiterativa aparecen zapatos y

prendas de vestir, al igual que mesas, sillas y armarios de madera pertenecientes a hogares humildes que remiten a las víctimas de la violencia en Colombia y que están cargados con el recuerdo de los acontecimientos trágicos que sus dueños debieron padecer. “*Los muebles algunas veces son transformados de tal manera que a veces aluden a cuerpos humanos o partes de ellos. En otros casos, el carácter de monumento (en el sentido de objeto conmemorativo) de sus muebles-objetos es resaltado con vaciados de bloques de cemento. Dispuestas en espacios silenciosos, casi místicos, a veces opresivos, las obras de Salcedo tienen una presencia formal innegable y un poder evocador a la vez sutil y contundente*” (Yepes 2010, 16).

Es una obra triste, dolorosa, mórbida. El dolor se percibe fácilmente: el baúl atravesado por una estructura punzante, las figuras de muñecos ocultos, la desolación de las estructuras desnudas... Si bien todos estos elementos conforman alusiones literales, la carga expresiva de la obra queda en un nivel de conciencia intuitiva. El conjunto es un producto simbólico y a la vez realista: una obra que no puede pasar inadvertida, como tampoco, en su momento, *La Violencia*, de Obregón. (Ponce de León 2004, 132).

Aunque la mayoría de las instalaciones u objetos escultóricos de Doris Salcedo tienen como destino el espacio museístico, la galería de arte o el salón de exhibición, en ocasiones sus muebles –en especial sillas– ocupan el espacio público, como en la *Instalación para la 8ª Bienal Internacional de Estambul* (2003) o *Sillas vacías del Palacio de Justicia* (2002).

A través de sus intervenciones, la artista se refiere a las violencias que produce el poder, al poder que oprime, que domina y somete a la vida, al poder que

estructura las formas de recuerdo y olvido, bien sea aludiendo a las víctimas de la violencia en Colombia, o a temas políticos más generales como el racismo, la inmigración, la inclusión, las desigualdades sociales o la memoria histórica.

El abordaje visual-plástico de las diversas manifestaciones de poder que aborda Doris Salcedo lo hace por medio de la metonimia (figura retórica que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa, expresar el efecto por la causa o viceversa, el contenido por el continente, el todo por la parte, el signo por la cosa significada, etc.). Esto se hace evidente en su serie *Atrabiliarios* en la cual, en los diversos montajes que ha tenido, ha presentado zapatos de mujer usados y gastados, empotrados en pequeños nichos abiertos en las paredes de la galerías, los cuales son recubiertos por una piel translúcida de animal estirada y cosida a la pared. La transparencia de la piel y la ubicación de la iluminación hacen que surja una imagen negativa de los zapatos. El efecto que produce la obra es contundente: los nichos recuerdan a los osarios de los cementerios, en donde se depositan los restos de los muertos. Esta asociación, junto con la imagen en negativo y el título de la obra refirman que se trata de personas ausentes. Los zapatos detrás de las pieles translúcidas nos hablan no de víctimas cuyas muertes es conocida y ha sido incorporada en la memoria, sino de víctimas cuyo paradero se desconoce; los zapatos apenas visibles evocan la ausencia de mujeres desaparecidas, de mujeres que tuvieron una vida propia y que ahora no están por alguna circunstancia violenta.

En *Atrabiliarios*, permaneciendo al margen de la representación, el arte persigue la cuestión de la forma humana hasta el extremo, y más allá. Aquí,

las huellas de la gente son todo lo que hay. Los zapatos gastados incrustados en nichos en los muros de la galería en lo que este trabajo consiste se encuentran entre los más emotivos restos de presencia humana. Se han usado y gastado, han tomado la forma del pie individual, y apoyado el caminar individual -o, dada la elegancia de algunos de los zapatos, el bailar en la tierra en busca de una vida. Como tales, son metáforas poderosas, mucho más potentes cuanto están metonímicamente motivadas, mostrando la forma del pie real, en negativo. La negatividad es necesaria para evitar la charla moralizante de la “ideología dominante”, y en su lugar apoyar la complicidad (Bal 2010, 52-53).

Es en ese sentido que podemos encontrar la relación entre Adorno y Doris Salcedo, en tanto que ambos tienen una postura similar frente a una situación de violencia generalizada. La pregunta que se hace Adorno de qué hacer con la cultura después de la violencia de masas sigue siendo tan urgente como siempre hoy en día en un país como Colombia.

¿Cómo representar la violencia sin exaltarla o hacerla inevitable y sin hacer que las víctimas sean nuevamente víctimas?, ¿cómo representar lo irrepresentable, el horror, el genocidio? ¿Cómo hacer para convertir la violencia -eventos, víctimas, consecuencias- en algo que puede ser percibido como “arte” y no como documentación, periodismo o escritura crítica’?.

El problema del arte político realizado bajo la bandera de la representación, es que o bien niega el arte mismo, limitándose a la conmemoración documental, o rechaza la representación de la violencia, haciéndose abstracto.

En sus diversas formulaciones, la objeción de Adorno sigue siendo tan paradójica como válida. Sostuvo que tornar el horror en belleza, lejos de ser algo civilizado, es, de hecho, bárbaro. Al parecer, el arte destruiría el mundo civilizado, o al menos entraría en connivencia con esa destrucción, porque hace la violencia aceptable, incluso se corre el riesgo de hacerla agradable. El efecto es la obliteración total de la violencia. Porque no hay manera más radical de borrar la violencia o, para anticipar un concepto posterior, de “trasladarla”, que hacer algo atractivo con ella, así pues mitigándola, dándole belleza, y, sin saberlo, redimiéndola. (Bal 2010, 54-55)

Luego del genocidio lo que sobreviene son montones de zapatos, montañas de ellos, testimoniando las vidas destruidas. Por cada par de zapatos, una persona murió. En su elección de los zapatos para *Atrabiliarios*, Doris Salcedo entonces, se sitúa en esa apuesta estética post-holocausto, pero no lo hace amontonando zapatos, sino individualizándolos, enterrando cada uno en un nicho aparte en una pared y posteriormente cubriéndolo con piel translúcida de animal.

Así, a través de una forma de traslación, se recupera lo singular de la abstracción, de la generalidad. Esto convierte el trabajo de *Atrabiliarios* en el equivalente de un caso de estudio en el sentido sobre-determinado, y transforma el arte en una forma de pensamiento.

Esta dialéctica sin resolución es la forma artística de la dialéctica negativa de Adorno, expresada en la formulación del imperativo ético de la no-indiferencia. Parafraseando a Wittgenstein: “de lo que uno no puede hablar,

uno debe mostrar”, pero el reto del arte está en hacerlo visible sin negar el silencio, ni provocar la indiferencia o la pasividad, tal como nos lo plantea Doris Salcedo en su propuesta artística.

Shibboleth, racismo y exclusión

Según narra el libro de los Jueces en el Antiguo Testamento, después de la derrota que los galaaditas infligieron a la tribu de Efraím, aquellos implementaron una especie de prueba para identificar a los supervivientes y aniquilar, así, a toda la tribu. La prueba fue muy sencilla, aunque no por ello menos cruel: si se sospechaba que una persona era descendiente de Efraím, se le exigía decir una palabra que contenía ‘sh’ –fonema imposible de pronunciar para esta tribu, ya que su lengua carecía de él–. La palabra era shibboleth y cuarenta y dos mil efraimitas, murieron degollados por pronunciar, en su lugar, ‘sibboleth’.⁹²

92 El texto bíblico es el siguiente: “...Entonces Jefé reunió a todos los hombres de Galaad, dio la batalla a Efraím, y los hombres de Galaad, vencieron a los de Efraím. Los de Efraím decían que los de Galaad que vivían entre Efraím y Manasés, eran fugitivos de Efraím. Los de Galaad quitaron a los de Efraím los vados del Jordán, y cuando los fugitivos de Efraím decían: “Dejadnos pasar”, les preguntaban: ¿Eres tú de Efraím? Si respondían: “No” les replicaban: “Dí, entonces, Shibboleth”. Si él repetía Sibboleth y no pronunciaba correctamente, lo agarraban y lo mataban en los vados del Jordán. En aquella ocasión murieron cuarenta y dos mil hombres de Efraím” (Jueces, capítulo 12:4-6.).

A partir de este texto bíblico la palabra Shibboleth que tan solo significaba “espiga de trigo” en hebreo pasó a significar al equivalente de un “santo y seña”, de una prueba discriminatoria, y se convirtió en un símbolo de exclusión: el punto de inflexión entre la historia de los ganadores y los vencidos.

“Shibboleth” es también un poema de Paul Celan. En éste, desde tierras lejanas y ajenas a su querida Rumania, encarcelado, el poeta expresa la palabra *shibboleth* a manera de verso conjurador. Intenta evocar su patria, volverla a ver, sentirla, para mantenerse allí, seguro, en el seno de su recuerdo. Esta palabra también puede aludir, de este modo, a un beneficio personal: puede funcionar como un código secreto mediante el cual una víctima retorna a la paz que le ha sido arrebatada. Por lo menos fue así como, en medio del Holocausto, muchos judíos invocaron un *shibboleth*, como única forma de contrarrestar el salvajismo nazi.

Shibboleth

Junto a mis piedras
crecidas bajo el llanto
tras las rejas,

me arrastraron
al medio del mercado,
allá,
donde se iza la bandera, a la que
no he prestado nunca juramento.

Flauta,
flauta doble en la noche:
piensa el sombrío
y doble rojo
en Viena y en Madrid.

Pon tu bandera a media asta,
recuerdo.
A media asta
hoy y para siempre.

Corazón:
dalo también aquí a conocer,
aquí, en medio del mercado.
Haz que resuene, el shibboleth,
en lo extranjero de la patria.
Febrero. No pasarán.

Unicornio:
sabes de las piedras,
sabes de las aguas,
van,
te llevo
hacia las voces
De Extremadura.

Paul Celan.

En este mismo contexto – el del Holocausto–, pero de manera inversa a como es asumido por los judíos, podemos ver que la segregación judía constituyó una prueba por parte de los nazis, quienes implementaron su propio *shibboleth*, no a partir de un criterio lingüístico, sino racial y cultural que se amplió a la identificación de todo un conjunto de rasgos físicos –propios del pueblo judío, y ajenos a un pretendido modelo alemán.

De aquí que, más que a un ‘santo y seña’ o ‘código secreto’, shibboleth pueda referirse, en un sentido más general, a cualquier tipo de marca con la que pueda reconocerse la pertenencia a un grupo. Un *shibboleth* muy particular lo encontramos en nuestros rasgos físicos, color de piel, formas de hablar y de

pensar, de actuar y de vestir, en nuestras creencias y gustos, entre tantas otras cosas que constituyen nuestra identidad. De hecho, la palabra Shibboleth existe en el idioma inglés -adoptada del hebreo- y se refiere a una particularidad en la pronunciación o el comportamiento que delata a un foráneo.

“Shibboleth” es, finalmente, y en este sentido ya más amplio, una obra de Doris Salcedo. Una gigantesca grieta de 167 metros a lo largo del suelo que se expuso en la Sala de Turbinas de la Galería *Tate Modern* de Londres entre el 9 de octubre de 2007 y el 24 de marzo de 2008.

Para la artista “la obra lo que intenta es marcar la división profunda que existe entre la humanidad y los que no somos considerados exactamente ciudadanos o humanos, marcar que existe una diferencia profunda, literalmente sin fondo, entre estos dos mundos que jamás se tocan, que jamás se encuentran” (Toledo 2007).

La *Tate Modern* fue inaugurada en mayo de 2000 en el edificio de una antigua central eléctrica, y su Sala de Turbinas se ha convertido en uno de los espacios más populares del arte internacional mundial, en especial de la escultura, la instalación y el arte conceptual. En la actualidad es considerado como el equivalente a un ‘templo’ consagrado del arte contemporáneo, sobre todo por sus amplias dimensiones y por el apoyo de la empresa Unilever que ha patrocinado un proyecto de apoyo a exposiciones de artistas consagrados de

gran impacto estético y mediático, lo cual muchas veces es cuestionado por las implicaciones que tiene este patrocinio por provenir de una multinacional que tiene varios casos pendientes en materia de derechos humanos y ambientales alrededor del mundo: trabajo infantil, incumplimiento de compromisos laborales, cesación injustificada de contratos de trabajo, colaboración con regímenes opresivos, contaminación ambiental, monopolio, entre otros aspectos censurables (*cf.* Salazar 2008)

Doris Salcedo fue la octava artista -y la primera latinoamericana- en ser invitada a exponer allí. Le han precedido la franco-estadounidense Louise Bourgeois, el español Juan Muñoz, el indo-británico Anish Kapoor, el danés Olafur Eliasson, el estadounidense Bruce Nauman, la británica Rachel Whiteread y el alemán Carsten Höller, después de ella han presentado sus propuestas el artista polaco Mirosław Balka y el chino Ai Weiwei, en 2010, con su obra *Sunflower seeds*, la cual consta de 100 millones de réplicas de semillas de girasol hechas a mano por artesanos chinos.

Con la obra Shibboleth, Doris Salcedo recurrió a la estrategia de componer el sentido de su intervención artística con los significados que se encuentran preinscritos en el espacio expositivo. En una entrevista para el *Financial Times*, la artista expresó sus dudas sobre la realización de la obra, dado el pasado del recinto como planta generadora de energía en la que habían sido explotados muchos trabajadores inmigrantes (Salazar, 2008). Pero esta aparente contradicción se convirtió en un reto que quiso resolver de una

manera inusual, porque la intervención en forma de fisura que ella llevó a cabo no sólo implicó hacer una “grieta” en una edificación histórica, algo inusual, tampoco una grieta en la galería más importante del arte contemporáneo, sino también una grieta en el seno de la explotación obrera y la explotación de inmigrantes (Yepes 2010, 25)

La grieta de Doris Salcedo comienza con una pequeña rasgadura en el suelo y se va ampliando paulatinamente hasta convertirse en una zanja de más de un metro de profundidad. Se asemeja mucho a las fracturas que deja en el piso un terremoto o a los accidentes geográficos de un territorio tan montañoso y accidentado como el colombiano. De hecho en el diseño y realización de la obra se tuvo en cuenta las fracturas y aberturas que deja un terremoto en la tierra.

Con esta ‘forma’, la artista colombiana quiso representar un espacio negativo que aludiera, a su vez, al gran vacío existente en nuestra historia: al de la insondable diferencia que separa a los blancos de todos los demás; al vacío de la segregación racial. Una historia que, según ella, aunque corre paralela a la historia de la modernidad, y constituye su lado oscuro y no narrado.

Porque tal como lo enfatiza Andreas Huyssen:

(...) El pasado bíblico y lo *ipso facto* contemporáneo se estrellan en esta obra que, valiéndose de un poderoso lenguaje visual y arquitectónico, examina las continuidades entre el colonialismo, el racismo y la inmigración. Este arco no sólo nos lleva desde el holocausto y el colonialismo hasta Bosnia, Ruanda y Darfur; también pone en evidencia las prácticas que anulan los

derechos, así como las fundamentales asimetrías de poder entre los seres humanos –todo lo que por ventura hará parte de una política de la memoria. (Huyssen 2009, 43)

El carácter monumental de esta obra en su interacción con el espacio es innegable: la situación de inmanencia generada, en la cual el vacío se convierte en actor principal, subsume al espectador en una totalidad estética en la que la percepción de arte se transforma en una experiencia estética negativa, tal como lo abordamos en relación con Adorno.

Y como lo señala la crítica cultural Mieke Bal en su artículo “*Arte para lo político*”, esta formulación estética permite evitar:

(...) a la par las definiciones positivas y cosificantes que son inherentes a una manera simplista de hacer “otredad” y pone en primer plano procesos como el dominio de la cultura. Así, se involucra la temporalidad, la agencia y la pluralidad, sin caer en las trampas de las auto-congratulatorias celebraciones de la multiplicidad y la libertad, de las idealizaciones de la posibilidad de democracia y de la imposición insidiosa de valores particulares como universales. (Bal 2010)

Bibliografía

- Antiguo Testamento. 2004. Jueces, capítulo 12:4-5. Bogotá: Ediciones San Pablo.
- Adorno, Theodor W. 1983. *Teoría estética*. Barcelona: Orbis.
- Adorno, Theodor W. 1975. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus.
- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max. 1994. *Dialéctica de la ilustración*.

Fragmentos filosóficos. Madrid: Trotta.

Bal, Mieke. 2010. Arte para lo político. *Estudios visuales* 7: 40-65, http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/03_bal.pdf (Recuperado el 5 de septiembre, 2010)

Brea, José Luis. Nuevas economías del entretenimiento: el “efecto Tate”. *SalonKritik*, http://salonkritik.net/09-10/2010/04/nuevas_complejidades_en_las_ec.php#more (Recuperado el 20 de septiembre, 2010)

Huysen, Andreas. 2009. “Aplicaciones transnacionales del discurso sobre el holocausto y el colonialismo”. En: Guasch, Ana María (coord.) *La memoria del otro*. Bogotá: Universidad Nacional, 2009, págs. 25-43.

Jimenez, Marc. 1977. *Theodor Adorno; Arte, ideología y teoría del arte*. Buenos Aires: Amorrortu.

Padilla, Nelson Fredy. 2010. El arte es el contrapeso de la barbarie. *El Tiempo*, 8 de mayo.

Panzarowsky, Gina. 2008. Sobre Doris Salcedo y las Grietas de Unilever. *Revista virtual [esferapublica]*, <http://esferapublica.org/nfblog/?p=1232> (recuperado el 20 de septiembre, 2010).

Ponce de León, Carolina. 2004. *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Ricca, Guillermo. ¿Actualidad de la estética? Una lectura conservadora de Theodor W. Adorno? <http://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol7/pdf/Actualidad%20de%20la%20Estetica.pdf> (Recuperado el 5 de agosto 2010)

Rurhberg, Karl *et al.* 2001 *Arte del siglo XX. Pintura, escultura, nuevos medios, fotografía*. Colonia: Taschen.

Salazar, Carlos. 2008. La crítica como ritual. Entrega en cinco partes en la *Revista virtual [esferapublica]*, <http://esferapublica.org/nfblog/?author=104> (recuperado el 15 de septiembre, 2010).

Sosa, Freddy. 2001. Autonomía y sociedad en la Estética de Theodor W. Adorno. *Revista A parte Rei* 17. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/adornososa.pdf> (Recuperado el 20 de agosto 2009)

Toledo, Manuel. 2007. Doris Salcedo: canto contra el racismo. *BBC Mundo*, 9 de octubre.

Vilard, Gerard. 1996. Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Francfort. En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías*

artísticas contemporáneas, Vol. II, ed. Valeriano Bozal, 190-201. Madrid: Visor.

Vilard, Gerard. 2000. *El desorden estético*. Barcelona: Idea Books.

Wellmer, Albrecht. 1993. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid: Visor.

Wenger, Rodolfo. 2007. “El arte como crítica social”. En Ortega, Onasis (comp.) *Lorenz, Adorno 100 años*. Barranquilla: Universidad del Atlántico, págs.143-173.

Yepes, Rubén. 2012. *La política del arte: cuatro casos del arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

sus servicios por ejemplo hacen parte del bienestar común, por eso hay que ponerse horarios, reglas o estatutos que codifiquen su buen uso.

Ahora bien, al hablar del agua, me gustaría conectarlos, no al agua contenida en un recipiente, sino a esa agua que es depositada desnuda sobre el mundo y que irradia alrededor un entorno, una espacialidad rica en elementos que nos conducirá inmediatamente a la idea prístina y romántica de paisaje. A partir entonces de esta idea del agua, capaz de modular algunos conjuntos de paisaje voy a iniciar un recorrido construido a partir de algunos entramados que descienden y ascienden entre las dimensiones del tiempo y las dimensiones del espacio.

... tanta humareda que es el agua, tanto sol que es la profundidad, tanto arrullo, tanto viento, tanta espuma... tanta espuma.

Me atrevo a iniciar este recorrido, sin el ánimo de asistir a una feria de las vanidades, sino más bien a un relato autobiográfico que ocurrió a mis cuatro años de edad, el cual tendría como escenario un viaje, un viaje precisamente a esta ciudad, desde el lugar donde nací, geográficamente ubicado en el Caribe colombiano, pero emplazado tierra adentro... y fue precisamente durante aquel viaje en compañía de mi padre, donde tuve la primera visión del agua de esa manera incontenible, desnuda, vasta, cruzando la barra costera del área de Salamanca entre Ciénaga y Barranquilla, visión que en la imaginación de

... De los paisajes sin huella: el agua

Oscar Leone Moyano

La poesía no se impone, se expone.
Paul Celán.

Con frecuencia hemos escuchado decir que el hábitat, supone la idea de hacer una casa, ordenarla, regirla, ya sea en calidad de dueño o simplemente como habitante de esta. Quiero por eso empezar hablando de una casa, un espacio que dispone de estaciones, objetos y señales que nos indican por dónde transitar ...

Entiéndase que, cuando hablo de “la casa”, no estoy haciendo referencia a ese espacio donde algunos animales modernos, animales solitarios, intelectuales, neuróticos, individuales y misántropos a veces, solemos habitar, no... me refiero a esa especie de dibujo en dos dimensiones que está hecho para acoger varios cuerpos..., ese contenedor de cuerpos y de pensamientos, donde esos volúmenes que somos, a menudo se topan con la trayectoria de otros volúmenes, teniendo que asumir que tal situación presupone que una silla es de dos y a veces es de tres y a veces, es de todos... que el agua y

la primera infancia, logró irrigar la fuerza de un gran pensamiento:

Ohhh por Dios! ¿De dónde viene tanta espuma?

Muchos años después, en septiembre de este año una imagen parece empezar a contener este pensamiento, reclamando además un recorrido, un recorrido de inmensidad, el insistente camino de la inmensidad que deambula en las imágenes que todo el tiempo me devoran. (video 1)... Pero ahora que mi impulso más cercano es salir corriendo, intentar correr sin poder aproximarme, sin poder entrar si quiera, desnudo allí como me lo pide la presencia del paisaje, me pregunto si es que mi necesidad de querer volver al agua, obedece al deseo de construir una casa sin paredes, una casa sin cimientos y sin huellas que pudiera moverse con libertad bajo la vastedad del ancho cielo. (tres fotografías)

No obstante, cuando me acomete esa necesidad de cruzar el espacio, me encuentro con la presencia de unos paisajes del agua siempre proclives a la huella, siempre ensimismados con la necesidad del ser humano de sentar sus cimientos, de contener multitudes, de apretujar la presencia de su poderío. Es entonces cuando quiero correr como el agua (tres fotografías) calcinado por la voluntad de mi materia, que se obstina en pisar, que padece la obsesión de construir, de edificar siempre cajas, cubos, torres o líneas de asfalto sobre la cada vez más extinta inmensidad. (video 2)

Diríase pues que mi gran interés en el paisaje estriba en la necesidad de seguir el rastro casi extinto de una inmensidad, que hoy la cartografía satelital pretende disolver, al digitar el nombre de un sitio o destino en un motor de búsqueda. Sin embargo es evidente que el paisaje se hace con el cuerpo y se completa a través de la mirada, quiero decir que sin las posibilidades kinestésicas que el cuerpo aporta a la experiencia del ver, el paisaje no cobraría presencia real en nuestros imaginarios. Salgo entonces aquí a la casa de un recuerdo, cuando tuve la oportunidad de ir a vivir en 2004 la experiencia de la pesca con el chinchorro de arrastre en compañía de un grupo de pescadores en Pozos Colorados, una zona de proyección turística en Santa Marta, donde la pesca artesanal hoy sufre la presión de la actividad turística y portuaria. (Fotografías Por este fuego infinito) Heme aquí ante la presencia de varias intenciones de modular el paisaje, de hacerlo a imagen y semejanza del capital, por eso desde hace muchos años, la huella del carbón ha ido transformando el color de las playas y la dinámica de estas, sufre progresivamente la pérdida de espacios debido a la competencia entre los particulares por robarle territorios al mar. Durante esa experiencia tuve la primera percepción de encontrar que a medida que pasaban los días y el espacio se transitaba con los propios pies, con la sudoración que el trabajo aportaba, las dimensiones se iban achicando, porque el espacio y el cuerpo parecían tener la misma voluntad de conocerse.

Varios años después de este encuentro, ya en el 2010 en el marco del proyecto MADREAGUA, realizado bajo el auspicio del Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo y Parques Nacionales, tuve la oportunidad de sumergirme

con AguaCero en las entrañas de esa inmensidad que sólo el agua puede permitirle a la mirada.

Aquí donde un hombre se cae... una y otra vez se cae, donde el agua lo espera, donde mira al horizonte, está solo... mira al horizonte y solo una franja de agua y de fina vegetación lo esperan, para soportar en la antesala de un disparo el peso corporal de la caída... desde aquí, desde el storyboard de mis caídas, te escribo.(fotos aguacero)

Dos años transitando este espacio, en lancha, dos años conociendo a la gente que habita este lugar y fue allí, en el chasquido que el cuerpo producía al entrar en contacto con el agua, cuando la inmensidad de volvió familiar, considerando que el cuerpo podía convertirse en un instrumento de medición, un cuerpo que en la génesis de la acción, quería devenir el cuerpo de 37 hombres, que en noviembre del 2000 fueron masacrados a manos de grupos paramilitares, que reclamaban para sí, el derecho de dar una lección de territorio, dar una lección de propiedad, de uso y de ocupación, a un grupo de hombres, mujeres y de niños, que habían sido señalados de ser colaboradores de la guerrilla (Fotografías La caza de asterión, 2008).

Debo decir ahora que mi primer contacto con los habitantes de este lugar, unos meses después de haber comenzado a ir a conocer el espacio (2008), ocurrió en mitad de una reunión de la comunidad con un organismo del Estado que en ese momento pretendía censar la población desplazada para

otorgar unos subsidios. Allí esa tarde llegué para contarles acerca de mi intención de conocerlos y de emprender con ellos algunos gestos artísticos, que no solucionarían el problema de agua que en este lugar no es apta para el consumo, ni el del gas y tampoco el de la salud o el de la falta de oportunidades; estos actos que yo quería inventar o reinventar en su compañía, simplemente podrían poner de manifiesto el sentido de la colaboración, el sentido de la solidaridad, del respeto y de la autoafirmación. A la semana siguiente emprendimos entonces el camino de una amistad que tuvo como primera parada la necesidad de reconocernos en la propia memoria, una memoria que tenía que ver con un paisaje geográfico pero también con un paisaje social.

Pero cómo hablar de una memoria geográfica, en un espacio donde el agua, como lo diría Heráclito, nunca pasa por el mismo sitio, porque el agua es el lugar de la impermanencia, su destino es el de un flujo que nunca puede detenerse. Pese a ello, los intereses particulares también intentan cercenar la voluntad de movimiento del agua en el Complejo Lagunar Ciénaga Grande de Santa Marta; una ecorregión que en términos biológicos es el producto del intercambio entre lo dulce y lo salado, entre el mar Caribe y varios afluentes que vierten sus aguas, nacidas en la Sierra Nevada de Santa Marta por una parte y, por el río Magdalena, la principal arteria fluvial de Colombia. Estas condiciones hidrobiológicas hacen que este espacio acoja en su interior extensas áreas de bosques de manglar, playones, vegetación xerofítica, bosque seco y zonas de pastizales, ecosistemas todos que a su vez dan cobijo y sustento a miles de criaturas, las cuales en las últimas décadas se han visto

amenazadas por las presiones antrópicas que han ido transformando este espacio (imagen retro-excavadora).

Sin embargo, el complejo lagunar padece hace más de 50 años los efectos de la construcción de la carretera Barranquilla – Ciénaga entre 1956 y 1960, que bloqueó el intercambio del agua dulce y el agua salada, por el taponamiento de los caños naturales que hacían posible este flujo, provocando la hipersalinización de sus aguas y la muerte progresiva de grandes extensiones de manglar, algunas de ellas nunca recuperadas. Entre los efectos antrópicos además, que siguen ejerciendo presiones serias sobre el Complejo Lagunar, se encuentra la contaminación de sus aguas por el gran aporte de metales pesados, basuras y químicos del río Magdalena; la sedimentación por efecto de los ríos que nacen en la Sierra Nevada de Santa Marta, intervenidos en sus cauces por los productores agroindustriales en especial de banano y palma africana, que han ido ganando en los últimos años terrenos a la Ciénaga; no podría faltar por supuesto la cuota de la población local, a través de las presiones directas que las comunidades de base, ejercen sobre los recursos existentes, unidos a actividades como la pesca, la tala y la ganadería.

Todo parece indicar que la vocación de la Ciénaga, además de la impermanencia y del constante fluir, sea la de la fragilidad, a pesar de los valores y servicios ambientales que es capaz de ofrecer generosamente a la humanidad. Pero ¿podría una casa sin ventanas, sin techos y sin muros, apresar la arremetida violenta de nuestra voluntad, siempre dispuesta a derribar paredes, a levantar

fachadas y altos muros, a quemar las maderas de aquellos objetos que en otro tiempo fueron puertas y dinteles, por la necesidad de echar mano a la utilidad de las cosas que siempre servirán a nuestro obstinado deseo de transformar todo lo que existe?

Es posible que no. Dar cuenta de esa fragilidad es también un camino para aprender a administrarla, para entender también que cuando se es depositado en el fluir, la idea de poseer se diluye y entonces lo que queda es la fuerza de lo efímero, un efímero que puede permanecer en sí mismo y puede ser tan sólido y tan profundo como las rocas que están debajo de los puentes y la corriente arrastra.

Quiero aquí detenerme para alentar una imagen que se obstina ingenuamente, en alentar la voluntad creadora de un conjunto y que se tiende a los pies de la presencia fuerte y a la vez delicada de lo femenino. Me gustaría que en este diálogo con el fluir podamos quedarnos con los ojos abiertos, con los ojos entreabiertos, con los ojos cerrados... y entonces allí, cuando estemos dispuestos a desaparecer en los brazos del mundo podamos escuchar la majestuosa y cálida presencia de la inmensidad.

Barranquilla, viernes 23 de noviembre.

