TESIS DE GRADO

EL CUERPO HABLA.

ANGELA MARÍA CHAVERRA BRAND

DIRECTOR DE TESIS:

DOCTOR: GABRIEL MARIO VÉLEZ SALAZAR

DOCTORADO EN ARTES

FACULTAD DE ARTES

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

MEDELLÍN

2016

Dedicado a David, mi esposo:

Tu nombre en mi carne, en mis sueños, en mis retos, en mis dolores. Este trayecto es más fácil por tu sonrisa, tu cabello, tus manos y tus ojos que cuando me miran, me hurgan la piel y me siento amada. Allí reposo.

AGRADECIMIENTOS:

Hay tanta gente que es parte de mí; hay tantos aromas en esta carne, resuenan tantas voces, tantos hálitos, que sería imposible poder consignarlos.

Sin embargo hay algunos que siguen ahí e insistimos en un camino común, en una apuesta por la vida. A todos ellos, GRACIAS.

- A mi familia, a mis mujeres: Madre y hermanas. Fuerza del origen. La vida misma.

- A mi asesor Gabriel, él no sabrá nunca cuánto le debo.

- Al Colectivo Artístico El Cuerpo Habla, a todos los que han estado allí, pero sobre todo a Gaba, a Fercha. Mi amor y respeto.

- A la Corporación Artística ImaginEros y claro, a Soraya, mi amiga del alma, mi compañera.

- A Carlos Mario Jaramillo, Mauricio, Norma por apoyarme.

- A mis amigos, a mis profesores, a mis compañeros, a aquellos que están lejos, a mis estudiantes, a esta tierra que tanto amo y por la que tanto temo.

- A quienes han honrado este suelo con sus batallas por la vida, por la justicia, por la paz.

Gracias de nuevo.

Índice

	Página
A modo de antecedentes	3
Introducción	8
Capítulo I: La paradoja de la Re-presentación	18
• La paradoja de la Re-presentación	20
• De sombras y reflejos	23
• De la edad media a la contemporaneidad	30
• Representación – presentación en la performance	46
Capítulo II: Encarna-acciones	57
• La carne se hace visible o se invisibiliza	58
• La orgía: un cuerpo vuelto carne	66
• La unidad: cuerpo moderno	81
• El Cuerpo en Colombia	91
• La reaparición de la carne	98
Capítulo III: Fábula y resistencia	115
• La fábula según Aristóteles	120
• La fábula en la contemporaneidad: otra mirada	130
• La construcción de un pueblo	140
• Fabular: El Cuerpo Habla	153
• Resistir	159
Capítulo IV: Una pedagogía del acontecimiento	168

- Deshacer el sujeto para estar en el mundo: In-mundo 182
- Una pedagogía del acontecimiento 201
- Celebrar: estar juntos 209

Performance Vadear 210
Performance De-Cápita 218
Performance Carnes-tolendas 227
Performance Molé que Molé 232
Performance Carga-montón 238
Otras performances 241
Proyecto 12 lunas 251

A manera de conclusión 264

Bibliografía 271

Anexos 290

A MODO DE ANTECEDENTES

Este trabajo se presenta como consecuencia de una historia de vida en la que siempre ha rondado la pregunta por la feminidad, la carne, el cuerpo y ese asunto que levanta tanta polémica en los diferentes espacios cotidianos y académicos, el cual tiene que ver con el deseo de una mujer, con sus formas de asumir su cuerpo, su sexualidad, su rol en el mundo, la relación con otros y con lo otro.

Nacida mujer según las premisas culturales, llamada mujer y criada mujer, sentida mujer y amada mujer, a pesar de sentir el peso del deseo materno de ser engendrada varón. Sin embargo y a pesar de todo el disfrute de ser mujer, una pregunta nunca ha sido respondida y es ese lugar de la feminidad. ¿Qué quiere decir ser femenina? Podía entender el devenir[1] mujer, pero no lo otro. La feminidad siempre ha sido un concepto problemático a la hora de comportarse, de vestirse, de hablar, de moverse. Frente a esta disyuntiva, ronda de cerca también una pregunta por el cuerpo, y en ese lugar, se teje toda la producción académica, artística, de vida, de pareja, de docente, de familia.

Un cuerpo de mujer, una mujer que tiene un cuerpo. Una identidad femenina. Tener un cuerpo, ser cuerpo. El cuerpo. Un cuerpo que habla, que grita dice Juan David Nasio. Y heme aquí siguiendo una reflexión que ha ido, venido y vuelto a irse. Devenir cuerpo, devenir carne. Pero ese devenir se vuelve complejo cuando ha estado bajo el enunciado de tener un cuerpo. ¿Quién tiene el cuerpo? Tener un cuerpo pareciera dar cuenta de un amo que se oculta y ese amo ¿Dónde está? ¿En qué lugar reside? ¿Quién es? Yo tengo un cuerpo, ¿Quién es yo? ¿Quién habla? Y cuando habla, habla desde un lugar donde el cuerpo desaparece en una paradoja constante. Una cuestión que genera eco, se devuelve cada vez sin encontrar una respuesta, y por ello la necesidad de esta tesis, de hacer arte, de ser docente, para entender un poco esta ausencia-presencia.

[1] Devenir según el filósofo Guilles Deleuze, no es alcanzar una forma, sino encontrar la "zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación". No es una correspondencia de relaciones, sino del orden de la alianza, comunicaciones transversales entre poblaciones hetereogéneas, una manada, una población, una multiplicidad, la acción de estar juntos.

Una inspección a los recuerdos, las fotos, los diálogos familiares dan cuenta desde pequeña, de un cuerpo diferente a los demás cuerpos que me rodeaban. Más negro, más voluminoso, más carne, más labios, más pecas, más cabello, más crespos, más senos, más abdomen, una suma que me dejaba frágil y a la vez me hacía fuerte. Un escenario corporal doble: por momentos miedos y vergüenzas, pero también, un poder, una seducción, una manera de disfrute y también de goce. ¿Qué puede un cuerpo? ¿Qué esconde y qué muestra?

Y aún ese debate late con la misma intensidad en la superficie de la piel de una mujer adulta. El cuerpo sigue insistiendo, se enferma, se alegra, vibra, se esconde, se muestra, se exhibe, se cuida, se descuida; un trayecto que implica muchos giros, un viaje a través de mi carne; de ello dan cuenta múltiples cicatrices, grietas, estrías, canas, arrugas, montes, bordes, abultamientos. Asumo que Ángela ha sido otra y otros, que el devenir me llevó por caminos donde la duda se hacía cada vez más grande. Entre ellos, un recorrido por las aulas de psicología, en las cuales se tuvo la conciencia de la ambivalencia, la capacidad de transformación; ese lugar que se abre al juego de ser muchas y muchos a la vez. La posibilidad en esa plurisensorialidad de ser actriz y transformarse de muchas maneras: Bruja, señora, amante, niña, hombre, dios, muerte, madre, abuela, hija, descorrer cortinas, mudar de máscaras y sentidos; el reto de bailar, de cantar, de moverse en eso que han llamado arte, lo que pudo por fin crear un espacio para desplegar esas preguntas y volverlas acciones.

Como ejemplo, un teatro desde una dirección más empeñada en la exploración que en la fama, más en la creación que en el producto final, más en el camino, el trayecto, la posibilidad de ir más allá del texto: La Corporación Artística ImaginEros, la cual me permitió entender, explorar, asumir que los actores importan tanto como un rayo de luz, o una nota musical o un color, o un vestuario. Allí se trabaja desde una óptica distinta a la utilizada por muchos teatreros. Soraya Trujillo, su directora, nos condujo por un escenario más performativo, ello implicaba tener espacios para transiciones, improvisaciones, lecturas por fuera de la dramaturgia, laboratorios corporales. Un teatro de la multiplicidad, de los sentidos, de la búsqueda de una interacción, una capacidad de integrar la plástica, el cine, el

teatro, la danza, la música, incluso la literatura. Y esto se debe a que todas las obras realizadas contaron con un equipo interdisciplinario conformado por artistas plásticos y visuales, músicos, literatos, actores, bailarines. Las piezas musicales del total de sus obras son propias, para dar motivos al actor; incluso no es la música la que se adapta a la escena, sino que la música está con el actor, crece con él, busca con él; en el mismo sentido la escenografía, el texto, el vestuario, el espacio, la dirección e incluso el espectador. La dramaturgia de la totalidad de sus trabajos es realizada por el equipo a través de improvisaciones, canciones, literatura, sonidos, diálogos de la ciudad, pensamientos, todo lo que sea posible. En la escena no se oyen diálogos o monólogos de gran duración, el texto es mínimo; se trabaja desde imágenes, sensaciones, atmósferas. ImaginEros parte de preguntas de la comunidad para ponerlas en escena, de incertidumbres propias, de noticias, de publicaciones, de anécdotas.

Ello implica que la dramaturgia no lleva la jerarquía; los montajes nacen de los aconteceres de las comunidades a las cuales pertenecemos todos los actores; de allí se intenta abrir la reflexión a diferentes soluciones, miradas. Se obvia la necesidad de resolver, la carga de la moraleja o la enseñanza o el desenlace. Lo que se busca es dejar abierta la puerta para que el espectador pueda leer desde su propia perspectiva, de darle elementos de discusión. Por ello, muchas de sus obras no tienen un final cerrado. Bruja por ejemplo podía durar media hora, dos horas, tres horas, dependiendo de la participación del espectador. Doña Colombia está abierta también a que el espectador entre en escena. “De la necesidad de mirar la pregunta como una carga a resolver, se cambia a buscar unos planteamientos que presentan multiplicidades de interpretación”, dice Soraya. “No tomamos ninguna posición, sino que se plantea, no se moraliza, no entra en el bien y el mal, no entramos en una línea moral, se contemplan diferentes perspectivas”.[2]

Se intenta desplegar una estética diferente al realismo o naturalismo, sin que ello implique su negación. Más bien se buscan otras formas de actuación basadas en los laboratorios, en ejercicios de Barba, Meyerhold, Bob Wilson o inspirados en el cine, la literatura. También en prácticas de lectura de Foucault, Deleuze y otros, asumiendo que el

[2] Entrevista a Ana Soraya Trujillo, directora de la Corporación Artística ImaginEros.

cuerpo no tiene que obedecer a una significancia binaria. El cuerpo es vivo y no se somete a las jerarquías del texto, tal como lo propone Artaud. El teatro de la crueldad lo vivimos desde la danza, la decodificación, el riesgo del actor y la capacidad de interactuar con el prójimo.

Por otro lado, el ser docente abrió también un mundo de posibilidades. El querer hacer algo diferente, llevó a que en mis clases de pedagogía se hicieran algunos talleres de expresión corporal, lúdica, juegos teatrales, dancísticos y ello tuvo una buena acogida en los estudiantes. Ellos mismos tenían diferentes iniciativas porque la clase estaba dispuesta a la novedad, a la dinamización, a la capacidad de asombrarse y asombrar al otro. Incluso ello generaba cierta curiosidad en algunos docentes e hicimos varios experimentos. Los talleres en sí no tenían nada de particular, pero fueron generando alternativas y de pronto se estructuró un curso que tenía como objetivo jugar, explorar, divertirse, arriesgarse, cuidarse, cuidar al otro, entender otras maneras de aprender, de hacer arte y con toda la experiencia en la Corporación ImaginEros (desde 1994), con un pregrado de Psicología, además de una Licenciatura en formación estética y los posgrados en artes que ampliaron el horizonte hacia otras formas de pensar y vivir el arte, se entró de lleno en esta etapa de la vida, que ahora es realizada desde una posición de acompañante, directora, artista, docente, asesora.

El resultado es el trabajo del Colectivo Artístico El Cuerpo Habla, que no tiene la pretensión de asumirse como un invento o un descubrimiento que sale de la nada. Se trata de un proyecto que como experiencia de vida es único, pero no por ser mejor o no alimentarse de otras prácticas, otros saberes y otras sensaciones. Más bien es el encuentro de un espacio, un tiempo, unas sensaciones que logran armar un mapa de viaje. Cada momento le da una singularidad, una forma diferente a las otras, una manera de armarse y desarmarse muy propia, muy suya. Y esto no lo hace más importante, lo hace permeable, exclusivo, pero en alternancia. Se ha bebido de muchas fuentes, unas han sido dulces, otras amargas, unas han permitido templarse y otras se han descosido. Pero al final de este trayecto que no es el final del camino, hay alegría, serenidad, el sentir que las cosas han fluido, que hay confianza, credibilidad y logros. Se han visitado otras experiencias y se han

acogido prácticas de quienes han visitado el proyecto. Se ha alimentado de las historias de sus integrantes y de las historias de mundo. Lo que se intenta decir es que si bien hay prácticas de este corte en el país y seguramente en el mundo, El Cuerpo Habla, se manifiesta desde su singularidad.

Las palabras no pueden nombrar lo que ha significado este viaje, las lágrimas, el dolor, la sonrisa, la mueca, la rabia, la felicidad, el éxtasis, la amargura, la decepción, el abrazo, el insulto, la amenaza, la fe, la vida, la discusión, el amor, el malestar, el miedo, el asombro, la sorpresa, la búsqueda, la dificultad, las ganas, la pasión, el aliento, la piel, la paradoja, el descontrol, el control, el orden, el caos, la contradicción, el olor, el sudor, la mirada, la tristeza, la alegría, la derrota, el triunfo, muchas cosas que implican renovarse, pensarse, asumirse, deshacerse, rehacerse, fluir, estar, permanecer o irse y ello significa también este escrito. Un cuerpo sin órganos el cual intenta construir una manera de hacerlo entendible, sabiendo que en ello se escapan los discursos más conservadores y también los más liberales, que no puede ser de un solo lado esta pretensión, porque se alternan y se alteran los diálogos y los monólogos, porque no he llegado al fin y en el camino me detengo y entiendo algo que no había entendido, pero encuentro algo que me hace pensarlo de otra manera y la lógica no alcanza a resolverlo, porque genera siempre nuevas preguntas, a veces sin respuesta, a veces desespero, otras calma. Siempre una sensación diferente y por lo mismo, vale la pena.

INTRODUCCIÓN

> El arte de hoy promueve la reaparición, reaparece el cuerpo pero en su modalidad siniestra en ocasiones mediante sus funciones fisiológicas, ateniéndose a su presencia estrictamente carnal. (Montoya , 2001, 90).

Desde el año 2003, por solicitud de algunos estudiantes de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, quienes mostraban el deseo de indagar desde otras lógicas en las que el cuerpo estuviera presente, se abrió el taller creativo *El cuerpo habla,* el cual convocó a jóvenes de diferentes disciplinas como Teatro, Danza, Música, Filosofía, Educación Física, Antropología, de otras condiciones, de otras ciudades y países con lo cual se logra una integración, interacción e interdisciplinariedad en la artes y las ciencias sociales, unos de los propósitos de las prácticas artísticas y pedagógicas contemporáneas.

A partir de los logros del taller, de las intervenciones artísticas, se presentó la necesidad de inquirir rigurosamente por la relación del arte, el cuerpo y la ciudad, lo que derivó en las investigaciones *El cuerpo habla: el arte en el cuerpo y el cuerpo en el arte* y *Performance: encarna-acciones de la contemporaneidad,* las cuales se realizaron en la ciudad de Medellín y el Valle de Aburrá entre abril de 2007 y diciembre de 2011, con un componente teórico y también creativo.

Durante este proceso se afianzó El proyecto de *El Cuerpo Habla* y se creó El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* el cual se ha presentado en varios festivales artísticos del país y el mundo, ganado diferentes premios y becas de creación, que han permitido un trabajo artístico continuo con performances de largo aliento, talleres, convocatorias abiertas a la comunidad y con un trabajo de indagación sobre el cuerpo, la búsqueda de maneras de acercarse a la performance que se plasma en este proyecto doctoral.

El trayecto que desplegó la pregunta por el cuerpo fue a través del estudio de la performance para entender el arte contemporáneo, la reaparición de la carne, su inquietud por la presentación, la ruptura de los vectores espacio-temporales que se evidencia en el asalto a las calles y escenarios no convencionales como cárceles, baños, hospitales[3], las duraciones de las intervenciones que oscilan entre segundos y meses[4], el intento de rasgar ciertos límites que las artes clásicas han impuesto atravesando sus fronteras, problematizando la relación del arte con las ciencias sociales, diseñando estrategias pedagógicas e insertando temas cotidianos, sociales, políticos, ecológicos y estéticos.

El hecho de la carne, muestra otro horizonte, una pregunta que no sólo toca las artes plásticas sino al teatro, la danza, la música e integra todo un universo de saberes. Desde la medicina, la moda, la publicidad, las comunicaciones y la virtualización del cuerpo. Piénsese en los múltiples eventos que en esta segunda década del siglo XXI se han dado en el país: la Maestría en artes vivas de la Universidad Nacional, alrededor de 100 seminarios sobre la relación cuerpo-arte, redes nacionales e internacionales de estudios sobre el cuerpo, exposiciones de artistas que trabajan o han trabajado específicamente con el arte corporal como John Cage, Ana Mendieta, Orlan, Sophie Calle, Maria Teresa Hincapié, María José Arjona, Yury Forero, José Regina Galindo, Fernando Pertuz, etc., los festivales de performance en la ciudad y el país, como Helena Producciones, Festival de Performance de la comuna 4 en Medellín, las bienales de arte, las muestras, festivales, eventos y encuentros artísticos tanto de plásticas, de teatro y de danza en las que recurrentemente hay trabajos performáticos, acciones y happenings.

Por estas razones el trabajo de *El Cuerpo Habla*, se ha enfocado en el arte contemporáneo y muy especialmente en la performance a través del diálogo con otros saberes, del encuentro con otras poéticas, del trabajo con artistas y transeúntes, de la práctica artística y pedagógica. Si bien la performance no define sus formas, ni sus espacios

[3] Trabajo de la performista colombiana Maria José Arjona en el hospital San Juan de Dios

[4] Propuesta de la artista colombiana Maria Teresa Hincapié, una cosa es una cosa que duró 18 días con jornadas de 8 horas, de Rosemberg Sandoval Emergencia II que dura unos minutos o Roto que dura unos segundos

como condición *sine qua non*, la mirada hacia lo urbano, sus rituales, sus cotidianidades, permiten relacionar el arte otra vez con la vida, la celebración, la poiesis[5], el pacto de convivencia y la civilidad.

Se planteó la necesidad de realizar un trabajo de constante experimentación y práctica, para entender desde lo vital una manifestación que como la performance, no parte de la representación sino de la presentación y brota de una reflexión propia, local, la cual no pretende limitar ni clasificar las prácticas del cuerpo, sino abrir sentidos para la experiencia de otros, a través de una metodología que conjugó la etnografía, el análisis semiótico-hermenéutico de diferentes textos, el trabajo de campo, lo que permitió integrar el acontecimiento y el contexto más allá de los métodos tradicionales, abrir diversas posibilidades y trabajos interdisciplinares: filosofía, música, danza, teatro, artistas urbanos, graffiteros, antropología, etc.; así como una serie de ensayos como laboratorio artístico en diferentes escenarios de la ciudad, que pudieran darle a la investigación artística un énfasis en la producción y realización de obras.

Su recorrido ha permitido el encuentro de diferentes conceptos que le dan al proyecto una particularidad en sus maneras de abordar el campo teórico, artístico y, por ende, el pedagógico y diseñan los capítulos de esta tesis doctoral: en primer lugar la performance concepto que atravesará todo el trabajo. Según Rose Lee Goldberg (1988) la performance ha existido siempre, desde la fundación misma de la cultura, en la cual el universo y la tierra eran equivalentes y todas las artes estaban unidas, ligadas a la vida, la religión, la comunidad, la política, es decir un sistema holístico en el que el cuerpo y alma estaban integrados, muy lejos de la representación moderna e incluso de la clasificación artística y estética; y ahora como herencia de las vanguardias del siglo XX toma una fuerza inesperada.

[5] Poiesis es un término que significa producción o creación. Según Ricoeur Poiesis es fabricación del discurso desde la mirada aristotélica. Para Nietzsche es la creación de sentido. […]. La poética designa la brecha de novedad que la imaginación creadora abre en ese campo (Begué citando a Ricoeur, 2003,150). La poiesis es el arte de componer elementos en figura. La obra poética es un proceso de creación.

Un primer capítulo, *La paradoja de la re-presentación*, en el cual se recorren algunos autores quienes han trabajado la problemática Representación-presentación en el que cuestionan este concepto que se gesta como copia, mímesis y entender por qué para El Colectivo *El Cuerpo habla,* la apertura de la estructura de correspondencia binaria de la representación hacia un lugar más paradójico, menos definido, introduciendo a cambio, el término de presentación, permite una experiencia rizomática[6]. Para el colectivo el arte, más allá de un modelo a seguir, una copia de una idea, crea una presencia que se debate en los umbrales de la significación y asignificación, la metáfora y la metonimia, la deconstrucción del logos y de una interpretación unívoca.

Un segundo capítulo *Encarna-acciones (acciones de la carne)*, en el cual se retoman trayectos del capítulo anterior, para encuadrar en ese mismo campo conceptual la aparición de la carne como alteración del concepto de cuerpo. Si bien este ha sido explorado e investigado desde diferentes lugares, aún en algunos estudios se fija en una mirada estructural, producto de la escisión espíritu-cuerpo o mente-cuerpo. Se busca ir más allá, volver a la carne como un lugar de la individualidad y la colectividad a través de un despliegue artístico como la performance, mezclando las resonancias[7] de diferentes prácticas y saberes, como posibilidad de contrastes.

[6] Este término lo vinculamos desde la propuesta que hacen Deleuze y Guattari (1997, 16,17)en su texto "Rizoma": "Lo múltiple hay que hacerlo, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre n-1 (sólo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple). Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir a n-1. Este tipo de sistema podría denominarse rizoma. Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas. Pero hay plantas con raíz o raicilla que desde otros puntos de vista también pueden ser consideradas como rizomorfas. Cabría, pues, preguntarse si la botánica, en su especificidad, no es enteramente rizomorfa. Hasta los animales lo son cuando van en manada, las ratas son rizomas. Las madrigueras lo son en todas sus funciones de hábitat, de provisión, de desplazamiento, de guardia y de ruptura. En sí mismo, el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos: cuando las ratas corren por encima de otras. En un rizoma hay lo mejor y lo peor: la patata y la grama, la mala hierba. Animal y planta, la grama es el crab-grass. Ahora bien, somos conscientes de que no convenceremos a nadie si no enumeramos algunos caracteres generales del rizoma" . El rizoma tiene principios de conexión y heterogeneidad, multiplicidad, ruptura asignificante, cartografía y calcomanía.

[7] "La resonancia mienta un contacto de expresión mutua en cuyos movimientos es posible no sólo reconocer la materialidad del encuentro, sino la su vez las determinaciones recíprocas que en el campo ideal definen la insistencia de instancias de diferenciación que rigen el desenvolvimiento de las problemáticas centrales de cada autor." (Montenegro, 2011, *4).*

Un tercer capítulo *La fábula y la resistencia* en el cual se vuelve sobre los otros capítulos para entender en el origen común de estos conceptos, la propuesta de hacerles un giro y en este caso particular el de fabulación, formulado por Aristóteles en su texto *La Poética*, en el que predomina el texto (logos) sobre la acción y la carne y que en la contemporaneidad -muy especialmente en el arte, a partir de la propuesta de autores como Nietzsche, Bergson, Deleuze- puede ser entendida como un devenir, la capacidad de transformación hacia un ser conectado con el mundo, una experiencia política en el ejercicio de crear comunidad y con ella, transformarse siempre en otro. También en este tercer capítulo se trabaja la resistencia como un proyecto político, el forzamiento que permite el desprendimiento, el des-acomodamiento como parte activa de una conciencia de sí; la capacidad de asumirse dentro de un contexto y de vivir en él.

Como consecuencia de este recorrido, se propone un cuarto capítulo: *Pedagogía del acontecimiento,* que intenta conectar todos los conceptos trabajados en los capítulos anteriores, sus ires y venires, un volver sobre ellos, para desembocar en la práctica artística y pedagógica que El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla,* ha diseñado a través de más de 10 años de existencia, la cual recurre a espacios de confrontación, divergencia y constante construcción y deconstrucción. Una amalgama de estrategias que abren referentes, atendiendo a una mirada expandida de las ciencias, las cuales promueven el cuidado de sí mismo, del otro y del entorno, como alternativa ética en un mundo globalizado en la creación de sus laboratorios, experimentaciones y puestas en escena performáticas como: *De-cápita, Vadear, Carnes-tolendas, Carga-montón,* etc., además de una apuesta por una pedagogía del acontecimiento.

Se hacen dos aclaraciones: La primera es, si bien este trayecto hurga en textos filosóficos para dar "cuerpo" a sus acciones, se parte de un laboratorio artístico, de una actividad ininterrumpida que integra la lectura, la exploración corporal a través de talleres que se nutren de las propuestas de diferentes artistas nacionales e internacionales como los nombrados anteriormente, de los que se retoman algunos ejercicios, se estudia su obra, se hacen trabajos colaborativos como en el caso de Maria José Arjona, Jorge Torres, Fernando

Pertuz, Fundación Waja, Tony Evanko, el Museo de Antioquia, Casa Tres Patios, Corporación Artística ImaginEros, Universidad Nacional de Colombia sedes Medellín y Bogotá, Centro Colombo-Americano, CreaLab, Alegoría Lab, Museo de Arte Moderno de Medellín, Fundación Gilberto Alzate Avendaño en Bogotá, entre otros. Se intercambian opiniones, se realizan entrevistas y diálogos, se participa en foros, seminarios, encuentros de arte en los que hay una relación directa con los organizadores o artistas. A partir de un trabajo de campo, de explorar la ciudad de norte a sur y de oriente a occidente, observar, habitar, intervenir los espacios, conversar con los transeúntes, documentarse, se proponen talleres, se hacen experimentos, se inventan ejercicios, se buscan asesorías con artistas, pensadores, pares. Al momento se tiene en la memoria la participación en más de 30 escenarios académicos nacionales e internacionales, como ponente y asistente, performances realizados en espacios públicos, en salas, museos, galerías. Talleres, seminarios e interacción con los habitantes de Medellín y otras comunidades; se dictan dos talleres complementarios para estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, especialmente para artes plásticas: El Cuerpo Habla I y El Cuerpo Habla II, talleres y seminarios en la Maestría en Artes de la Universidad Nacional, en la Especialización en Intervención Creativa de la Colegiatura Colombiana, seminarios para los estudiantes de música, asesoría en trabajos de grado.

Se tiene un banco de talleres muy propios que son el resultado del estudio, de la observación y de la experimentación. Las performances se construyen en los ejercicios que se hacen, desde una lluvia de ideas, en la apropiación de algunos espacios de la ciudad, en la mirada crítica hacia diversas problemáticas del país y del mundo, pero con la intención de abrir el cuerpo hacia otros estados, otros riesgos, otras sensibilidades.

La segunda se refiere a que esta tesis no intenta hacer un recorrido histórico de la performance, puesto que hay a disposición varios textos los cuales han abordado el tema de una manera detallada. Entre ellos se destaca la tesis doctoral *Arte de acción en Colombia, conexiones e influencias latinoamericanas* de Natalia Restrepo (2015) en la que se hace una exhaustiva descripción de la performance latinoamericana y muy especialmente de la

colombiana. Se señalan y describen los eventos, artistas y maneras de la performance en el país y en el contexto latinoamericano. El texto de Roselee Goldberg Performance Live Art since 1960, en el que se relata la historia de la performance en el panorama mundial y se describen los acontecimientos en los que surge esta propuesta artística. El texto de Josefina Alcaraz*, Performance un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad (2014)*, el texto de Diana Taylor y Marcela Fuentes, *Estudios avanzados de performance (2011),* el texto de Richard Schechner *Performance. Teoría y prácticas interculturales (2000),* entre muchos artículos bajados de Internet, ya que por la misma naturaleza de la performance y por ende de esta tesis, es importante lo que se encuentra en los blogs de los artistas, en sus páginas web, en lo que diferentes espectadores y personas escriben desde el facebook, las redes sociales, twitter, páginas que no están presentes en las referencias académicas. Desde allí también se ha hecho un recorrido, se han recogido experiencias, comentarios, críticas, así mismo se han hecho devoluciones, se han presentado las obras, se han generado discusiones, se ha dado a conocer el colectivo y se han conocido otros artistas. María José Arjona afirmó en una entrevista que conoció al Colectivo Artístico El Cuerpo Habla, a través del facebook y que siguió su trayectoria por Internet, hasta que tuvo la oportunidad de trabajar con él. Además porque es un tema realmente nuevo y si bien hay una explosión bibliográfica, aun queda mucho por decir.

Sin embargo para dar una contextualización general y poder entrar al lector por los caminos de la performance, se retoma a la autora Josefina Alcaraz (2014) quien dice que las vanguardias artísticas tales como el dadaísmo, surrealismo, la Bauhaus, el constructivismo ruso, el futurismo y todo el movimiento que se formó desde principios de siglo XX y en la posguerra, atestaron un duro golpe a todo el arte retiniano y quebraron los soportes con los cuales se definían y estudiaban los conceptos relacionados a él. Los artistas reclamaban un arte más reflexivo, que se separara de la imagen, integrara en su hacer los discursos que desde las ciencias sociales se daban, se adentrara en el interior de los seres humanos y del mundo en un compromiso mayor con los problemas sociales, se combatiera la miseria producto de la primera y segunda guerra mundial, se lograra liberar al arte del predominio de la razón y se abrieran las puertas a la interdisciplinariedad, el diálogo de saberes, lo que

permitió hacer intercambios entre el teatro, la danza, las artes plásticas, la música, el cine, la literatura, en fin, se propuso mezclar realidad y artificio. “Es así somo como surgen poesías dibujadas, el fotomontaje, los poemas fonéticos, el collage, etc.” (Alcazar, 22). Dice la autora que el 8 de febrero de 1916, hace exactamente 100 años, “en el café Terrasse de Zúrich, Suiza, un grupo de artistas exiliados de Europa, entre los que se encontraban Tristán Tzara, Hans Arp, Hugo Ball y Richard Huelsenbeck le daban nombre a su movimiento: Dadá” (*Ibíd.,* 19). Estos artistas y muchos otros trataban de asumir diferentes formas a las instauradas por la burguesía. Decía Tristan Tzara, que se quería mirar el mundo con otros ojos y poner en tela de juicio las nociones impuestas por la iglesia, los gobernantes, las costumbres.

Para mediados del siglo XX, los eventos asociados a la segunda guerra mundial, los manifiestos surrealistas, las revoluciones sociales, reforzaron la beligerancia y la rebeldía frente a los sistemas. En los años sesenta, se configuraron nuevas expresiones artísticas que experimentaban con materiales, sonidos, animales, ambientes, el cuerpo, los cuales derivaron en happenings, fluxus, body art, events, rituales, etc. Dentro de ellos, nació la performance en la cual los artistas empiezan a utilizar su cuerpo como obra; se deja de lado la actitud de un cuerpo cárcel, para liberarlo hacia lo público, hablar de un arte mezclado: danza, teatro, plástico, medios de comunicación. Al respecto dice Natalia Restrepo (2015) que todos estos movimientos tienen actitudes rebeldes, irónicas y beligerantes.

De acuerdo con esto, la performance, se establece en un escenario político, de rechazo al consumo, a la guerra, a la destrucción del planeta, a las exclusiones, a la xenofobia, homofobia, racismo, explotación del hombre por el hombre y a la clasificación de un arte ligado a la contemplación. La aparición de un discurso alternativo, divergente y discordante hizo que se replantearan los términos que hasta hace poco habían regulado el arte y, la presencia de un cuerpo no idealizado, sino sangrante y fluyente, dieron paso a una gama de posibilidades antiartísticas, cotidianas y críticas. Algunas esbozadas desde la trivialidad “Fluxus-arte-diversión debe ser simple, entretenido y sin pretensiones, tratar temas triviales, sin necesidad de dominar técnicas especiales ni realizar innumerables

ensayos y sin aspirar a tener ningún tipo de valor comercial o institucional." (Maciunas, 2) otras, convencidas de la necesidad de cambiar las estructuras sociales y crear un arte comprometido con los problemas reales de la comunidad "reivindicando sin embargo una trasgresión de las formas tradicionales del arte para ahondar en el cuerpo, los datos sensoriales, la palabra, el gesto y los comportamientos sociales."(Durozoi, 1997, 506).

En Latinoamérica, este movimiento tarda un poco más, dicen Restrepo y Alcaraz; es en los años ochenta, cuando se puede hablar de un arte no convencional. Juan Acha, teórico peruano, realiza el primer coloquio de arte latinoamericano en la ciudad de Medellín en 1981. Allí se afirmaba la necesidad de otras estructuras artísticas, heteróclitas, que le permitieron al artista liberarse del objeto artístico y desarrollar sus capacidades de abstracción y conceptualización. El contexto social latinoamericano estaba marcado por la intervención de los Estados Unidos, la dictadura militar sobretodo en Suramérica, desplazamientos, torturas, exilios, lo que posibilitó vivir el arte de acción muy intensamente y desde allí marcar toda una disposición hacia el arte político, en el que nacieron organizaciones sociales tan fuertes como las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina, que aun perduran.

Dice Restrepo que en Colombia, la performance se asoció más con el ritual y con la tradición antropológica teatral, el actor santo de Grotowski, mientras en otras partes del mundo los inicios fueron desde la plástica y esto le da un carácter diferente a las maneras de hacerse en el país. Toda la violencia en Colombia, desde la época de la colonia, la época de la violencia de los años treinta, cuarenta y cincuenta, pasando por los episodios del narcotráfico, las guerrillas, los paramilitares, las bacrim y la delincuencia común, han llevado a que no haya garantías para "una libre expresión en Colombia" (Restrepo, 134) y que muchas propuestas no se tomen los espacios públicos, sino que se hagan en galerías, salas de teatro, museos.

Sin embargo la performance en Colombia y especialmente en la ciudad de Medellín, todavía tiene mucho camino que recorrer. En la Universidad de Antioquia una de las

asignaturas de Escultura está dedicada al cuerpo y algunas electivas en talleres o seminarios como El Cuerpo Habla, trabajan desde esta perspectiva. En otras universidades que cuentan con programas de artes como la Fundación Universitaria Bellas Artes, La Universidad Nacional, el ITM, se asoman tímidas algunas asignaturas relacionadas con el cuerpo. En Bellas Artes y en el ITM se da un seminario o taller de Cuerpo y Espacio, en la Universidad Nacional no hay todavía una asignatura dedicada al tema del cuerpo; apenas para este semestre la Maestría en Artes Plásticas y Visuales, realizó una electiva donde el tema fue El Cuerpo y el espacio. En muchos de los planes de gobierno, de las redes artísticas, se sigue la línea clásica de la pintura, la fotografía, el dibujo. Algunos talleres y propuestas aisladas trabajan sobre el graffitti y alguno que otro, sobre la performance.

Está en esta tesis la tarea de inquietar sobre este tema y generar una discusión que permita la implementación de políticas que amplíen la reflexión y propongan prácticas artísticas que incluyan al cuerpo, la performance y otras maneras de vivir el arte.

Capítulo I

La paradoja de la re-presentación

Se dice que el lenguaje es el límite, las palabras que habitan este texto no pueden dar cuenta de la carne que se cuelga, que palpita o que celebra en las diferentes performances de El Colectivo Artístico *El cuerpo habla*. No hay una aproximación al ejercicio de hacer, porque aquí se debe clasificar y ordenar la experiencia. Construir un cuerpo del trabajo, una organización que hile las ideas y nos permita comprender. Algo diferente a lo que sucede en el escenario, ese lugar que admite que el pensamiento se descargue ante la sorpresa o ante un acontecimiento que deja muda las palabras.

Se podría objetar que la escritura es un hacer, un acontecimiento; de acuerdo. Pero este texto se limitará a dar cuenta claramente de la diferencia que se quiere establecer entre la carne y el cuerpo. Queda la intención y se pretende que sea muy contundente, que de aquí en adelante se deja el cuerpo del trabajo; un asunto que palpa el futuro y que será para el otro un lugar de la evidencia. La carne queda también, pero en el subtexto, en el despliegue, en eso que se calla, pero que entre las líneas se vuelve un grito, en el dolor de esta producción, la incapacidad de la sensatez, y por esta razón, el ejercicio de ordenar, de esa lucha por formar palabras que den cuenta de un saber, de un lenguaje fiel y modulado, de un orden. Con respecto a esto dice Foucault:

> Nada hay más vacilante, nada más empírico (cuando menos en apariencia) que la instauración de un orden de las cosas; nada exige una mirada más alerta, un lenguaje más fiel y mejor modulado; nada exige con mayor insistencia que no nos dejemos llevar por la proliferación de cualidades y de formas. Y, sin embargo, una mirada que no estuviera armada podría muy bien acercar algunas figuras semejantes y distinguir otras por razón de tal o cual diferencia: de hecho, no existe,

ni aun para la más ingenua de las experiencias, ninguna semejanza, ninguna distinción que no sea resultado de una operación precisa y de la aplicación de un criterio previo. Un "sistema de los elementos" -una definición de los segmentos sobre los cuales podrán aparecer las semejanzas y las diferencias, los tipos de variación que podrán afectar tales segmentos, en fin, el umbral por encima del cual habrá diferencia y por debajo del cual habrá similitud- es indispensable para el establecimiento del orden más sencillo (Foucault, 2007, 5).



Performance De-cápita. Medellín
Fotógrafo: Luis Henry Agudelo. El Colombiano

• La paradoja de la re-presentación

Las Figuras están liberadas del orden de la representación y se conectan con la sensación. La representación, a su vez, es en sí misma orgánica y expresa la vida orgánica del hombre en cuanto tema o sujeto (Deleuze, 2005, 8).



Performance Espejito, espejito. Medellín
Archivo fotográfico El Cuerpo Habla

> Porque la incertidumbre personal no es una duda exterior a lo que ocurre, sino una estructura objetiva del acontecimiento mismo, en tanto que va siempre en dos sentidos a la vez, y que descuartiza al sujeto según esta doble dirección. La paradoja es primeramente lo que destruye al buen sentido como sentido único, pero luego es lo que destruye al sentido común como asignación de identidades fijas (Deleuze, 2005, 8).

Hablar de la paradoja de la representación implica hacer un rastreo por el primer término, para poder habitar el segundo. Paradoja (del latino *paradoxum* que a su vez proviene del griego *paradoxon*) más allá de la *doxa*, de la opinión, del sentido común. Según el diccionario de filosofía de Ferrater, la paradoja es:

> Etimológicamente "paradoja" de para contra y doxa opinión; significa "contrario a la opinión", esto es, "contrario a la opinión recibida y común". Cicerón: "lo que ellos (los griegos) llaman paradoja, lo llamamos nosotros cosas que maravillan". En efecto, la paradoja maravilla porque propone algo que parece asombroso que pueda ser tal como se dice que es...
>
> A veces se usa "paradoja" como equivalente a "antinomia". A veces, y más propiamente, se estima que las llamadas "antinomias" son una clase especial de paradojas: las paradojas que engendran contradicciones no obstante haberse usado para defender las formas de razonamiento aceptadas como válidas. Por haber reservado el término "antinomia" para referirnos a las "antinomias kantianas" (véase Antinomia), emplearemos aquí únicamente el vocablo "paradoja" para todas las formas de paradoja. Pueden clasificarse las paradojas de diversas maneras. Varios grupos (Ferrater, 1984, 323, 1.421,)

Para Cicerón la paradoja son cosas que maravillan, porque propone que algo que parece asombroso pueda ser tal como se dice que es.

Según el diccionario de la Real Academia de la lengua: f. Idea extraña u opuesta a la común opinión y al sentir de las personas. **3.** Aserción inverosímil o absurda, que se presenta con apariencias de verdadera. **4.** *Ret.* Figura de pensamiento que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven contradicción.

El término de paradoja (paradoxa), que se intenta plantear para este capítulo, se mueve entre el ser y no ser al mismo tiempo, en el mismo espacio, abriendo la teoría de Aristóteles en la cual el ser se dice de muchas maneras, pero fundamentalmente como sustancia, es decir lo que hace al sujeto sujeto, referidos a solo una cosa, a la verdad del sujeto. "En Aristóteles, todas las categorías se dicen en función del Ser; y la diferencia pasa en el ser entre la sustancia como sentido primero y las demás categorías que se le remiten como accidentes" (*Op. Cit.,*Deleuze, 10). La paradoja, no niega la doxa, el sentido; ve a través de ella otras direcciones, se sale de la verdad que le es impuesta como unívoca y la reviste de sentidos diferentes, los cuales no necesariamente son contradictorios, sino que van más allá, en un intento por despojar un organismo o unidad y volverlo multiplicidad. No es el opuesto, sino el contrasentido, el lugar en que el sentido se abre. Dice Deleuze:

> El buen sentido es la afirmación de que, en todas las cosas, hay un sentido determinable; pero la paradoja es la afirmación de los dos sentidos a la vez...
>
> Aparece como destitución de la profundidad, exposición de los acontecimientos en la superficie, despliegue del lenguaje a lo largo de este límite. El humor es este arte de la superficie, contra la vieja ironía, arte de las profundidades o de las alturas (*Ibíd.,* 7, 12).

Siguiendo este camino de potencias y posibilidades, se podría decir que la re-presentación se vuelve paradójica en esta contemporaneidad, y se niega sin negarse porque amplía el sentido del arte hacia la multiplicidad, y en esa apertura, se encuentran caminos aparentemente opuestos, pero los cuales finalmente reverberan entre sí. Esta es la tesis que se tratará de demostrar en este capítulo.

- **De sombras y reflejos**

Da cuenta Victor Stoichita en su texto *Breve historia de la sombra* que Plinio el viejo se refería al nacimiento de la pintura en el momento en el cual una mujer de Corinto decide eternizar a su amado en la imagen que de él hace en la pared antes de su partida. La joven pinta el perfil de la sombra dada por el propio cuerpo. Una silueta, un *eidolon* a la manera de Platón; imagen sin sustancia, simulacro de una ausencia, pura apariencia, sombra como simulacro, ni siquiera reflejo por su falta de luminosidad. Narra la leyenda, que el padre de la joven al ver el dolor de su hija y la imposibilidad del retorno del que parte, hace de la silueta una escultura, una imagen tridimensional del tan amado:

> La primera obra de este tipo la hizo en arcilla el alfarero Butades de Sición, en Corinto, sobre una idea de su hija, enamorada de un joven que iba a abandonar la ciudad: la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo, al que dotó de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla con otras piezas de alfarería. Se dice que este primer relieve se conservó en Corinto, en el templo de las Ninfas (Fernández, 2009, 4).

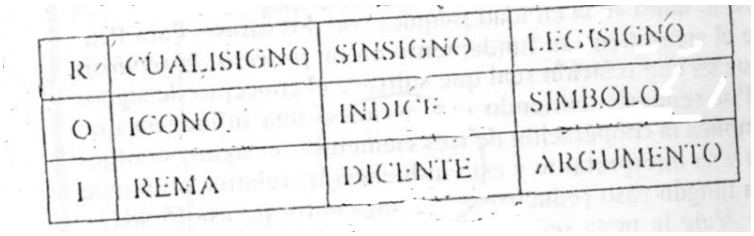
De la sombra nace un plano más ligado a la representación occidental. Aquella, a pesar de su papel en el origen de la representación en la pintura, está clausurada por la dialéctica platónica debido a su falta de reflejo, de luz y brillantez; es una sustitución de la realidad que no guarda con ella una similitud. Siguiendo a Stoichita, la sombra estaría del lado del simulacro, de la copia de la copia, de la magia, la adivinación arcaica y la sustitución. Es decir de la superficie y no de la profundidad, es una opacidad. El reflejo por otro lado estaría ligado a una verdadera representación por similitud, contendría luz, es especular. Tampoco tiene profundidad, pero la simula en su mímesis, en su capacidad de reproducir. Para Plinio, sombra proyectada e imagen reflejada, estarían relacionadas con la pintura, serían el otro de lo mismo, pero una desde la identidad, la otra desde la diferencia.

Sea el calco de la sombra (silueta) o el reflejo, la ausencia de lo real se evidencia en la presencia de la imagen, que se convierte en una representación, lo que condena a lo real a estar siempre en el olvido, atrapado por el lenguaje. Se conoce por toda la semiótica de principios del siglo XX hasta estos días, el psicoanálisis y todo el movimiento estructuralista y posestructuralista, que la relación con el otro, en este caso el amado, está marcada por una representación. Es decir, el amado está en el orden de lo simbólico, de lo sígnico, como todos los demás signos en los cuales se mueve la humanidad. Los signos, según la perspectiva Saussureana son binarios y dependen de un significante y un significado: una imagen mental y una imagen sonora, una concepción diádica del signo, que va a desembocar en el modelo estructuralista occidental. Para Peirce, uno de los mayores exponentes de la escuela pragmática norteamericana, la relación con el signo es triádica: un objeto, representamen e interpretante que permite un proceso y un encuentro de tres elementos que compondrían la realidad. La mirada de Peirce resuena con lo que Michel Foucault señala en su texto *Las palabras y las cosas* sobre la episteme de la similitud en la cual la tríada está presente en la lectura del mundo: palabras, cosas y coyuntura, una mirada mágica y mítica de la construcción del pensamiento y el lenguaje desde la Edad Media hasta el Renacimiento.

Si bien la propuesta de Saussure va a fundamentar todo el pensamiento estructuralista, el giro que le da Peirce a la semiótica va a estudiarse en la contemporaneidad y va a permitir la lectura de otros autores, como Salabert en su texto *Pintura anémica, cuerpo suculento o* Sebastiá Serrano *en su texto La semiótica, una intruducción a la teoría de los signos* quienes la retoman y estructuran sus tesis a partir del despliegue de la tricotomía epistemológica de las categorías, sobretodo en lo referente a la relación del signo con el objeto en sus derivas icónicas, indexicales y simbólicas, claves en este capítulo.

> Si existe una relación de tipo material, coincidencia en la cualidad, primera categoría, el signo es un icono. Una fotografía, una escultura o una onomatopeya. Si la relación es de "contigüidad" de hecho, prácticamente objeto a objeto, el signo es

un índice. Una huella es un índice, o el humo. Y si la relación entre el signo y el objeto es convencional, establecida por la ley, se tiene un símbolo. La palabra "signo" es un símbolo así como lo es el color negro para el luto. En realidad los iconos, índices o símbolos puros no existen y vale la pena considerar más bien los caracteres icónico, indicativo y simbólico y señalar que estando presentes en un signo los tres caracteres en cada caso se actualiza más uno u otro (Serrano, 1981, 34).



R	CUALISIGNO	SINSIGNO	LEGISIGNO
O	ICONO	INDICE	SIMBOLO
I	REMA	DICENTE	ARGUMENTO

Asimismo el psicoanálisis, aunque retoma lo realizado por Saussure, trabajará sobre el signo, desde una lectura abierta, polisémica, que reboza la binariedad del signo, porque no está atado a una sola verdad, ya que la cadena significante[8] construida por cada sujeto se enmaraña de formas inexplicables para una razón basada en la lógica; lo que significa que la equivalencia de un significante no es de una sola dirección, sino de muchas, que se presentan al mismo tiempo; dice Lacan que el significante es la estructura sincrónica del material del lenguaje, representa al sujeto para otro significante.El significante ha roto su compromiso con el significado, lo cual crea una diferencia con el signo Saussiriano. La representación de la que habla Lacan, se desliza; es una representación de la representación, de la representación hasta el infinito, dando puntadas a lo que será todo el giro lingüístico y la caída de los metarrelatos occidentales. Dirá el psicoanálisis que las representaciones están ligadas a la huella mnémica[9] las cuales son las inscripciones de acontecimientos; una

[8] Es decir significantes vinculados entre sí, eslabones de una cadena, la cual es parte de otra cadena. Articulación de un significante con otro significante. Dice Lacan (2009, 470) "Es en la cadena del significante donde el sentido insiste, pero ninguno de los elementos de la cadena consiste en la significación de la que es capaz en el momento mismo"

[9] Las percepciones que llegan hasta nosotros dejan en nuestro aparato psíquico una huella a la que podemos dar el nombre de huella mnémica (Erinnerungsspur). La función que a esta huella mnémica se refiere es la que denominamos memoria. Continuando nuestro propósito de adscribir a diversos sistemas los procesos psíquicos, observamos que la huella mnémica no puede consistir sino en modificaciones permanentes de los

frontera entre la inscripción neurobiológica y el sentido. Por ello la huella como tal no existe, más bien evidencia una falla, un quiebre en la cadena significante; depende de una interpretación, de una investidura que es la representación. Las representaciones se arman en el juego de la excitación de las huellas. Esta marca, estaría dada por la capacidad de nombrar al otro, de reconocerlo y otorgarle una significación como un producto del lenguaje; es decir el amado existe en el lenguaje, no por fuera de él; pero en su ausencia, la cual además es eterna como lo dejan entrever Stoichita y Salabert, aparece una representación segunda: su imagen. Una silueta que juega como el rastro de una ausencia, el olvido del amado en la presencia de su imagen; la capacidad de traer al presente lo pasado como una rememoración. Es el recuerdo del otro, pero en una imagen que se vuelve icónica, retomando a Peirce. La representación traería lo pasado al presente, pero como imagen rememorada, olvidada de lo real y puesta en un trazo, un icono, un lenguaje de la memoria, en un esfuerzo por presentar una ausencia, a través de un signo mágico, que guarda con el modelo un lugar de identidad. Esto quiere decir que en la contemplación de la copia se ve el original, pero desde su falta y olvido. Una borradura, la cual juega con la ausencia. A una representación primera, se le antepone una segunda, una metáfora que guarda en el lugar de la significación, la identidad. Sería como lo propone el psicoanálisis una representación por siempre, porque el origen o sea el modelo primero está perdido. La representación para Freud sería aquello que del objeto, se inscribe en los sistemas mnémicos.

Para Freud hay dos niveles de representaciones: la representación-cosa y la representación-palabra. La primera estaría en un plano inconsciente y es la encargada de caracterizar las huellas mnémicas; la segunda estaría en el plano preconsciente-consciente. Al relacionarse las dos representaciones, se pasaría a una representación-objeto que se vuelve consciente. Este elemento permitirá comprender el paso del proceso primario al

elementos del sistema. Ahora bien: como ya hemos indicado en otro lugar, el que un mismo sistema haya de retener fielmente modificaciones de sus elementos y conservar, sin embargo, una capacidad constante de acoger nuevos motivos de modificación supone no pocas dificultades. Siguiendo el principio que seguía nuestra tentativa, distribuiremos, pues, estas dos funciones en sistemas distintos, suponiendo que los estímulos de percepción son acogidos por un sistema anterior del aparato que no conserva nada de ellos; esto es, que carece de toda memoria, y que detrás de este sistema hay otro que transforma la momentánea excitación del primero en huellas duraderas. (Freud, 1981, 673)

secundario, regulados por los principios de placer y realidad respectivamente. Se podría decir que el concepto de representación posee un valor central en la obra freudiana, fundamentalmente por constituir el ladrillo básico del aparato psíquico.

Si a una representación del amado frente a su amada se le antepone una imagen o sea una representación segunda, la imagen, la silueta, el trazo, se vuelve icónica por lo figurativa e identitaria. Su identidad está dada en la capacidad de traer el recuerdo del amado, a través de la imagen. Solo su recuerdo, porque el amado ya pertenece al olvido en su ausencia. Este modo de entender la representación, aparece claramente en el mito de la caverna de Platón y ha servido para que en la contemporaneidad se hable del giro platónico o de la inversión platónica, como la recuperación del ejercicio hecho en Grecia por los estoicos, en su defensa del acontecimiento y no de la sustancia. "Porque si los cuerpos, con sus estados, cualidades y cantidades, asumen todos los caracteres de la sustancia y de la causa, a la inversa los caracteres de la Idea caen del otro lado, en este extra-ser impasible, estéril, ineficaz, en la superficie de las cosas: lo ideal, lo incorporal no puede ser más que un "efecto" (*Op. Cit.,* Deleuze, 11).

En el texto *La República* de Platón, el autor utiliza la mimesis o representación para referirse a los objetos que pueblan el mundo sensible, los cuales participan de una idea original que está por fuera de nuestro conocimiento, es decir, el mundo ininteligible. La representación, según esto, es imperfecta por su condición de copia y por su imposibilidad de acceder a la verdad. Es, según Platón, una mimesis icástica. La representación para él se da a través del reflejo y de la sombra, privilegiando, aunque de una forma censurada también, el efecto especular. "La sombra será siempre el pariente pobre del reflejo, el origen oscuro de la representación" (*Op. Cit.,* Stoichita, 29).

Platón en el mito de la caverna muestra a unos esclavos que han permanecido siempre atados al mismo lugar y con una visión enfocada en las sombras que el mundo real deja a su paso, las cuales se reflejan en una pantalla por acción de la luz. Su representación del mundo real se da a través de las sombras y este es el modelo puesto como verdad; si

alguno se libera y sale a la luz queda enceguecido por el resplandor de la verdad y no puede ver absolutamente nada, por lo que vuelve a la caverna atemorizado. Platón explica como todos los seres humanos pertenecen a este grupo de esclavos y no pueden entender el mundo más que por las apariencias, ya que es imposible para la carne, entrar en el mundo de las ideas, de lo ininteligible. El reflejo dado es a través de las copias de las ideas o sea la mímesis que permite entrever lo verdadero, pero muy veladamente; como una rememoración, una memoria del mundo ideal del que se viene y al cual se anhela volver. Se vive en un mundo que no es real ni verdadero, sino copia, una primera copia o una primera representación. En este mundo mimético, el arte mundano, aquel que no está ligado a Dios, busca hacer otra realidad, pero se aleja tanto, que ya no puede estar en el mundo de la mímesis sino del simulacro, es decir de una copia de la copia, una representación de la representación, una segunda representación alejada dos veces de la verdad, una representación fantástica. El mundo así en veladura tratará de copiar, imitar y acercarse al modelo ideal, y esto determinará los rumbos no solo de la filosofía y la ciencia, durante todo el proyecto occidental, sino además los del arte.

En la pintura, dice Salabert, se desplegará la presencia de la ausencia, la rememoración del olvido, utilizando sin embargo modelos reales, como en una paradoja. El éxtasis de las pinturas religiosas, tendrá como modelos a jóvenes de la época, modelos de carne y hueso, que serán recreados por los pintores, en un intento por pintar lo imposible.

Por tanto, se puede descubrir a través de innumerables textos dedicados al arte, el afán de saber quienes posaron para aquellos artistas marcando el destino del arte: jóvenes amantes, mujeres idealizadas, hermosas doncellas y púberes desconocidos. Un destino trazado por toda la historia filosófica de occidente que rebajó la materia frente a la idea y diseñó un lugar del arte para la belleza arrebatada de un instante eterno, de una pintura extasiada, que escondía parte de la vida tras ella: la miseria, la enfermedad, la fealdad, el asco, lo grotesco, el goce, la lujuria, la gula y la diversión. Pinturas definidas en su forma, a muchas de las cuales dice Salabert, les falta carnalidad, están llenas de un ánimo de eternidad, como lo pregonara Platón. Este halo es de carácter metafórico, mimético y

representativo en el sentido dado por las lógicas de occidente. La metáfora que guarda con lo que se obvia, un sentido de identidad.

- **De la edad media a la contemporaneidad**

El llamado arte de la Edad Media e incluso del Renacimiento y la modernidad se recreará en el intento de copiar el mundo de la idea y producirá bellas interpretaciones[10]. El mundo metafísico puesto a los ojos de los humanos se vuelca en su iconicidad; es decir, marca el trazo hacia la copia del modelo. Produce los elementos de una representación de la representación en una necesidad de mostrar que el mundo que se conoce no es realmente el verdadero, sino una imitación. El arte despliega toda su capacidad icónica con obras de una belleza sin igual, pero haciendo entender que lo que se mira es un reflejo, un destello, un trazo de la verdad inconmensurable.

El arte envuelto en su quimera, en esos espejos que reproducen las aspiraciones de un mundo metafísico, mimesis fantástica, copias ilusorias del mundo, va a recibir en la modernidad los influjos de otro griego heredero del clasicismo. El discípulo de Platón, Aristóteles, que en su texto *La Poética,* siguiendo a su maestro, pero también en contra-dirección, en vez de condenar el arte como engañoso y simulacro, lo va a equiparar con la representación mimética que produce la catarsis. La mimesis no es para representar el mundo ideal, sino para lograr un conocimiento de la realidad. Incluso esta cualidad imitativa le es dada al humano y esto es lo que crea las artes. Todas las artes son imitativas, a pesar de haber algunas diferencias en sus medios empleados, en los objetos utilizados y en los ejecutantes; todas tienen un orden que les da la posibilidad de ser entendidas por el público. La belleza tiene unas categorías que le permiten ser llamada como tal. El poeta por su condición de imitador debe representar las cosas como eran o son, como se dice o se piensa que son, o como deben ser:

[10] Salabert en el texto *Pintura anémica, cuerpo suculento*, muestra innumerables ejemplos de la necesidad de los artistas de dar forma a un mundo inteligible, de idealizar la realidad.

> La verdad de este segundo punto se muestra por la experiencia; aunque los objetos mismos resulten penosos de ver nos deleitamos en contemplar en el arte las representaciones más realistas de ellos, las formas, por ejemplo, de los animales más repulsivos y los cuerpos muertos. La explicación se encuentra en un hecho concreto: aprender algo es el mayor de los placeres no sólo para el filósofo, sino también para el resto de la humanidad, por pequeña que sea su aptitud (Aristóteles, 1999, 10).

Arte como razón, condena eterna a su lugar mítico. Para él, todo arte tiene un proceso cognoscitivo que articula una imitación de los rasgos exteriores, pero también de los interiores. Un acto de correspondencia uno a uno con los caracteres del mundo. Emoción e intelecto se integran en el arte:

> En la Poética, Aristóteles define la metáfora como la "transferencia del nombre de una cosa a otra; del género a la especie, de la especie al género o según analogía". Cada cosa tiene su propio nombre, pero dado que entre la cosa nombrada y su denominación hay siempre una distancia, pues el nombre no está apegado y ajustado exactamente al objeto que designa, es posible el transporte (cambio de lugar de los nombres), que pasan de una cosa a otra (Ricoeur, 1980, 39).

Foucault en su texto *Las palabras y las cosas*, presenta muy claramente el cambio de un pensamiento de la interpretación, de las marcas, de las similitudes, a un pensamiento cifrado por la binariedad del signo, es decir por la metáfora. La episteme de la representación surgió en los inicios de la Época Clásica, como la posibilidad de la inteligibilidad en la que se acontecen el orden, la sucesión y la clasificación, que organizan el mundo de acuerdo a un ideal; potencian la diferencia entre el sujeto y el objeto, la repetición, la identidad, la mismidad y la correspondencia. La aparición del *cogito* cartesiano, la mathesis, los sistemas de signos y categorías, marcan una manera de construir el mundo, y por ende, una práctica artística desde unos postulados con orígenes

aristotélicos. La representación será la forma de relación de un significante y un significado no en concordancia con el cosmos, sino con el pensamiento. El sujeto se aleja de su lugar en el universo y se encierra en el pequeño mundo de la razón. Ya no hay una expansión, sino una contracción, una representación duplicada que equivale a la forma de conexión de esos signos, una subordinación de los signos al pensamiento en el que entra a jugar parte el arte de la modernidad, aunque con la salvedad de que el arte se sucede en los tiempos no solo de kronos, sino también de Aión y Kairós[11], más allá del tiempo lineal, diríase no-tiempos y por eso mismo, un poco fuera de la razón o más allá de la razón (lo que no implica que pueda hacerse una lectura de sus movilidades.)

La representación duplicada implica a un sujeto, su atributo (similar o no) y el nexo, que es el verbo, el cual une y que además es el único territorio móvil de este conjunto, el cual aparecerá con una fuerza especial en el arte del siglo XX y XXI. En la Época Clásica su presencia es circunstancial y no genera una dinámica triádica, no alcanza a remover al signo, el foco recae sobre lo binario, que además es fijo, no cambia, es sustancial. El significante no tiene otra función que ser él mismo. Esta representación puede representarse siempre en el interior de la idea representada. No hay desciframiento, ni misterio; hay una unión lógica de signos que son completamente transparentes. El significante representa al significado y viceversa, no hay lugar para la multiplicidad, el caos o el cambio, sino para la permanencia. Enfatizando: la representación duplicada marcará definitivamente los caminos binarios del signo, perdiendo su relación mágica con el origen y el mito y llevará al pensamiento por las leyes de la gramática, del orden y la mathesis.

En esta fijeza del signo aparecen las teorías clásicas del arte, la estética, la historia del arte, incluso el arte cómo se entiende ahora, al dar cuenta de cómo una técnica se asocia a una idea, un modo que se puede expresar con orden, clasificar sus discursos y otorgarle el crédito del entendimiento. Arte metafórico que aspira al lugar de la razón. Relación de lo

[11] Kronos: el eterno nacer y perecer. La duración. El espacio de tiempo que hay entre la vida y la muerte, el presente con su pasado y su futuro; Aión: el tiempo pleno de la vida sin muerte, el eterno estar y retornar, lo que hay entre nacer y morir. Entre nada y nada. Lo pleno. Kairós el pliegue, el lugar donde se unen y donde podemos distinguir el tiempo de la supervivencia entre muerte y muerte; y el tiempo de la vida plena. donde no hay muerte. Es el instante y el acontecimiento.

ausente que finalmente es el modelo y el resultado en forma de pintura o sea la copia. El principio de la representación sería el de la identidad como lo plantea Michel Foucault: "El principio de la identidad es el presupuesto de la representación" (Foucault, 1968, 26).

La poética aristotélica atravesará todo el arte occidental -en la pintura, el teatro, la música- hasta los cuestionamientos que desde Nietzsche se le hacen al concepto de representación. Para este autor del siglo XIX, la mimesis de la Grecia clásica daría cuenta de un logos, de un dios único, que rompería la tragedia, y por lo tanto, el lugar del mito, del sueño y la embriaguez, llevando el arte a un estado ontológico, racional y de verdad. Esta posición del arte como conocimiento atado a la razón, coloca a los signos en una sola dimensión y por lo tanto no permite sino una interpretación, se da el juego de la identidad y diferencia. Lo que propone Nietzsche es una inversión de la idealización socrática, platónica y aristotélica, hacia la dimensión trágica del hombre, o sea un juego de apariencias:

> "Apariencia" es aquí reflejo de la contradicción eterna, madre de las cosas. De esa apariencia se eleva ahora, cual un perfume de ambrosía, un nuevo mundo aparencial, casi visionario, del cual nada ven los que se hallan presos en la primera apariencia -un luminoso flotar en una delicia purísima y en una intuición sin dolor que irradia desde unos ojos muy abiertos (Nietzsche, 1999, 18).

Para Nietzsche es vital darle al arte su carácter dionisiaco, no solamente el apolíneo que se entrevé en las palabras aristotélicas, en las cuales el texto es el elemento más importante de la tragedia. Según este autor, la filosofía socrática ha despojado al arte de la embriaguez, de la fiesta y lo ha llevado por los caminos del conocimiento racional; lo ha despojado de su carne, anulando el pathos, la locura. La perspectiva moral del arte tiene que ser erradicada para lograr, no la catarsis, sino la vida misma con toda su pasión. El arte, desde este tratamiento, no buscaría el conocimiento virtuoso, la descarga a través de la identificación con el héroe trágico, ni la imitación, como lo pretende Aristóteles sino todo lo contrario, el olvido de sí mismo, la embriaguez.

> Si a ese espanto le añadimos el éxtasis delicioso que, cuando se produce esa misma infracción del principium individuationis, asciende desde el fondo más íntimo del ser humano, y aun de la misma naturaleza, habremos echado una mirada a la esencia de lo dionisíaco, a lo cual la analogía de la embriaguez es la que más lo aproxima a nosotros. Bien por el influjo de la bebida narcótica, de la que todos los hombres y pueblos originarios hablan con himnos, bien con la aproximación poderosa de la primavera, que impregna placenteramente la naturaleza toda, despiértanse aquellas emociones dionisíacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí. (*Ibíd.*, 20)

Según esto, la esencia de las cosas es una invención del ser concipiente, sin la cual no sería este capaz de representarse las cosas a sí mismo. "La totalidad del mundo fenoménico es una concepción tejida de errores intelectuales, el mundo como idea es lo mismo que el mundo como error" (Cía, 2000, 3).

Los postulados de Nietzsche van a tener eco en el arte y en el pensamiento del siglo XX. Diferentes autores van a hurgar en las posibilidades transformadoras de un arte que se acerca de nuevo a Dionisos, al embrujo de las apariencias, a la capacidad del hombre de hacer de su vida una obra de arte, alejada de falsos moralismos, de una cristiandad que se opone a la pasión, una metáfora que a su manera se enquista en verdades y no produce novedad, movimiento. Metáfora muerta. El cambio es para crear metáforas vivas, siempre en sentidos nuevos. "El que cae víctima de la metáfora acepta una manera de clasificar, agrupar o colocar los hechos como la única que existe para clasificarlos, agruparlos o ubicarlos" (*Ibíd.,* 3).

La ruptura que permite la contemporaneidad sería la capacidad de deshacer el lugar de la copia a través de su eterna repetición, para que el modelo original que se daba por verdadero y por el que se hacía la copia, terminara perdido. Es el principio de la repetición y diferencia deleuziana o el eterno retorno de Nietzsche. Lo que implica la fractura de una

de las formas de la representación. Es decir si hay una representación duplicada, dada por una metaforización no solo de la ciencia, sino también del arte, la multiplicación de sentidos pondría en jaque a uno de los elementos de la representación. Si no se puede deshacer la representación original por la aparición del lenguaje, al menos se puede deshacer la representación de la representación de la identidad, rompiendo el concepto de identidad y validándolo por el de multiplicidad. La representación platónica heredada por occidente sería ininteligible debido a su principio ideal, su repetición es sobre lo mismo, es eterna, es decir una identidad. Lo que traería la contemporaneidad son las variantes a un pensamiento fijo, molar: la movilidad, la mortalidad, lo efímero, la negación de la eternidad, y por ende, de la mismidad. La filosofía, el arte, la ciencia, la medicina y muchas prácticas sociales y culturales andan tras la búsqueda de una fisura en los conceptos de metáfora, representación, verdad, mímesis, que permita flexibilizar las categorías reinantes de occidente. Dice Pardo: "Lo que retorna no es lo antiguo (pasado) ni lo moderno (futuro), sino algo literalmente intempestivo, inactual." (Pardo, 1989, 103)

Si el concepto de la originalidad viene de la mímesis platónica y el lugar de la idea dejaría para la realidad solamente el estado de copia, y por ende el del arte, una copia de la copia, se podría poner en crisis toda posible representación por medio de procesos como el de la repetición en la diferencia, el desplazamiento, la metonimia, siempre otra cosa, identidades prestadas y desechadas, sin necesidad de modelo. Estas son las estrategias de repetición, el eterno retorno que aparece en el mito, en el juego, en la fiesta, en los espacios de creación, los cuales no han sido reprimidos por una lectura unívoca.

La representación clásica, legitima la realidad como un discurso de la razón en el que se ha perdido una construcción holística del mundo, y por lo tanto, del hombre. Ya no hay un pliegue del universo en la construcción del conocimiento, sino que la verdad se asoma por las puertas del orden, de la mathesis, de la causa-efecto. El mundo creado por la razón, es perfecto, tanto que se pone de ejemplo en el arte, idealizándolo desde los estudios anatómicos, desde el refinamiento que permite la geometría y la gramática. El discurso de la interpretación aparecerá por las hendijas, escondido, ya que el raciocinio humano se

instala como creador y constructor, dejando atrás su papel de interpretante y lector de las marcas divinas puestas en el cosmos como una signatura, en lo que se llamó la episteme de la semejanza (Foucault, 2007), en la que todo se conectaba con todo. La conexión en este nuevo discurso del conocimiento del mundo se da desde la capacidad de explicación, de análisis y argumentación. Deshacer estos lugares, tan fijos en occidente, será la tarea de algunos pensadores; permitir el flujo que produzca el movimiento hacia la expansión, determinará los rumbos de la ciencia en el siglo XX, de la filosofía y por supuesto del arte. El modelo tan laboriosamente trabajado en todo el proyecto moderno, se fractura, se llena de interrogantes que desarticulan la unidad icónica y dejan en el escenario un grito lleno de muchos sentidos. El grito más allá del dolor recorre la vida, la muerte, el sufrimiento, la rabia, la vida, la alegría, al otro, al universo y al sí mismo. Desaparece la nostalgia por el sitial perdido y se cambia este sentimiento por la ironía, la paradoja, la capacidad de ir más allá de la unidad, para que pueda aflorar la polisemia, la multiplicidad. Esto permitiría una deconstrucción de la metáfora clásica como lo plantea Artaud: "No hay diferencia entre metáfora y sujeto, no hay diferencia entre metáfora y objeto. Lo metafórico sólo se da dentro de la metafísica. Ahora bien, lo que puede parecer desgastado hoy en día en la metáfora es justamente ese valor de uso que ha determinado toda su problemática tradicional: metáfora muerta o metáfora viva" (Derrida, 3).

La metáfora viva que desde otro escenario muestra Paul Ricoeur, es aquella a la que se la ha inyectado vitalidad, y deja su pedestal clásico, su aura a la manera que Walter Benjamin lo plantea; para democratizarse, se da una pérdida del carácter sagrado de la obra y se conecta con el mundo, en una disposición de crear. "Por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual" (Benjamin, 1989, 27), inspirado también por el poeta maldito Charles Baudelaire en su "Pérdida de la aureola",

> ¡Vamos, usted aquí querido! ¡Usted en un mal lugar, usted, el bebedor de quintaesencias, usted, el comedor de ambrosía! En verdad, hay de qué asombrarse.

> -Querido, usted conoce mi terror de los carruajes y de los caballos. Hace un rato apenas, cuando atravesaba yo el bulevar con gran prisa y chapoteaba entre el barro, a través de ese caos de movimiento, de donde la muerte llega al galope de todas partes a la vez, mi aureola, en un movimiento brusco, se deslizó en el fango del macadem. No tuve el valor de recogerla. Juzgué menos desagradable perder mis insignias que dejarme romper los huesos. Y luego, me dije para mi coleto: "No hay mal que por bien no venga. Puedo ahora pasearme de incógnito, cometer malas acciones y entregarme a la crápula, como los simples mortales". Y heme aquí, completamente parecido a usted, como ve.
>
> - Por lo menos debiera usted anunciar la pérdida de su aureola, reclamarla por el comisario.
>
> -¡Oh no! Me siento bien aquí. Sólo usted me ha reconocido. Por otra parte, la dignidad me aburre. Y sobre eso, pienso con alegría que cualquier malvado la recogerá y se la pondrá impúdicamente. Hacer a alguien feliz. ¡Qué alegría! ¡Y sobre todo, un alguien feliz que me hará reír! Piense en X o en Z… ¡Qué divertido resultará! (Baudelaire, 147).

El destino de la metáfora clásica es del orden del logos: que agrupa la identidad, a Dios, como espacios de valencia y no de ambivalencia. Salabert lo apunta desde la descripción que hace Peirce, el arte de la iconicidad y el arte de la indexicalidad, uno ligado a la imagen, al modelo; el otro, al gesto, a la carne, decodificado de un sentido único. En una dinámica análoga, Stoichita recuerda las posturas platónicas: el espejo como mímesis y metáfora, la sombra como simulacro, sustitución y metonimia. Espejo como reflejo de la mismidad a la manera que lo propone Lacan[12] en el que la identidad se da a través del modelo madre, una matriz simbólica. Un narcisismo primario en el que el sujeto se reconoce como otro a través del espejo en una paradoja universal. Nacimiento del yo, de la

[12] El estadio del espejo es aquel en el que el niño se reconoce a través de la imagen de su madre. Su madre es la primera relación del niño frente al mundo y es a través de ella, que el niño puede formarse una imagen de sí.

identidad y el estadio de la sombra como lo propone Stoichita, el nacimiento del otro, de la diferencia, porque nadie puede dibujar su propia sombra, la sombra actúa como alteridad.

Según Stoichita, Platón instaura en la mímesis el espejo (Libro X de *La República*), la reproducción, la representación de la idea original. Por esto afirma que el arte de la pintura es especular, así haya nacido de la sombra. Platón relega la sombra a su lugar de opacidad y le da la luz a la copia del resplandor especular. Se puede decir que esto daría a la sombra el paralelo con la carne, lo oscuro, lo tenebroso y el reflejo del cuerpo, de la luz, la ilustración y el día. Se puede hacer la relación con lo que sucede en el romanticismo entre la sombra y la luz. La sombra en el romanticismo da fuerza al arte, muy especialmente a la literatura y pintura con la aparición de personajes oscuros, monstruosos: vampiros (personificaciones de la sombra), deformes, que sólo podían habitar las tinieblas, pecadores, bohemios, miserables, que salen en la noche, en la ciudad gris, del asfalto y las lámparas de neón y artificio. La luz en cambio, es el tiempo de la vida, de la bondad, de la ilustración y la naturaleza, una representación de las bendiciones de Dios.

Sombras y espejos, representaciones y simulacros. Espejo como control de la imagen diría Stoichita. Por eso es tan importante el espejo y la significación del trabajo artístico que se realiza en torno a él a fines del Renacimiento y toda la modernidad, época en la que el hombre quiere controlar la naturaleza. Stoichita dice que el espejo es un instrumento de control de la imagen y Foucault dice que "En la pintura holandesa, era tradicional que los espejos representaran un papel de reduplicación: repetían lo que se daba una primera vez en el cuadro, pero en el interior de un espacio irreal, modificado, encogido, curvado. Un signo puede ser natural (como el reflejo en un espejo designa lo que refleja)" (Foucault, 1967, 17 y 65). Juegos de sombras para el romanticismo, dos lugares del arte, claramente puestos en sus diferencias.

El profesor y artista Gabriel Mario Vélez, apunta cómo la fotografía es el instrumento que mejor refleja este espíritu moderno en la medida en que el fotógrafo más que un artista, servía para evidenciar. "Los postulados que le dan origen al aparato

fotográfico son de base científica y como resultado directo de la mentalidad positivista" (2006, 52, 53). La actitud de investigación se sostenía en la necesidad de dominar la naturaleza. "El objetivo era elaborar un modelo universal capaz de llevar al hombre a un conocimiento positivo de la realidad" (Ibíd., 52). Se puede hacer la analogía especular de la fotografía en su doble tarea: por un lado el origen científico y su tarea de reflejar la "verdad" y por el otro su transformación hacia un lenguaje artístico en que se separa del modelo, para iniciar su propio viaje.

En la contemporaneidad el espejo y la sombra se superponen. La representación de la representación por siempre, que disolvería la relación del objeto causa del conocimiento con el sujeto cognoscente, ligándolos nuevamente, va a favorecer la reaparición de la coyuntura que une significante y significado perdida en la modernidad. "A partir del estoicismo, el sistema de signos en el mundo occidental había sido temario, ya que se reconocía en él el significante, el significado y la "coyuntura" (el τύγχανον). A partir del siglo XVII, en cambio, la disposición de los signos se convertirá en binaria, ya que se la definirá, de acuerdo con Port-Royal, por el enlace de un significante y un significado." (*Op. Cit.,* Foucault, 54).

Es claro que esta disolución contemporánea no es exclusiva y que el arte ha buscado siempre esas fugas; sin embargo en las prácticas actuales se da con mayor fuerza, debido a múltiples razones: la expansión estética, los umbrales del arte con otras formas, el disparo de los mass medias, un pensamiento que relee los orígenes, las culturas que hasta hace poco se consideraban primitivas, la exploración de hibridajes no solamente en el arte, sino en diferentes construcciones sociales, la occidentalización de oriente y la orientalización de occidente, la mezcla de formas, estilos, ritmos, sabores, olores y texturas, la presencia de grupos sociales que otrora fueran excluidos (negros, mujeres, homosexuales, indígenas y más) con propuestas alternativas en la plástica, danza, música, teatro, moda, literatura y cine.

En la capacidad del artista de romper las directrices e innovar que va desde Velásquez, a Miró, Picasso, Salcedo, Abramovic, Arjona, etc., por encima de la necesidad de buscar la copia, se cuela el gesto, lo que según Salabert apunta a la indexicalidad. Ese es el espacio de la no representación, de la caída del modelo y del trabajo sobre una huella del propio artista más allá de la iconicidad, el lugar de su propio deseo. Si se quiere, el psicoanálisis lo marca cuando promulga: el síntoma es metafórico, el deseo es metonímico. El síntoma es unívoco y fijo, se repite en su mismidad y evoca una circunstancia problemática, un trauma. El deseo es móvil, se desplaza, no tiene objeto único, es polivalente, motor y dinamismo, es subjetivo pero a la vez social. Diría desde otra perspectiva Deleuze que el deseo es rizomático, aunque él se aleje de lo que plantea el psicoanálisis, sin embargo hay un origen complementario, una resonancia.

Se trae a colación el deseo, porque su hechura es del mismo material de la indexicabilidad. Según el psicoanálisis el deseo inconscientemente es buscado, iría más allá de lo figurativo, como en el caso del poeta, diría Lacan, poniendo por ejemplo a John Donne y su poema "The Ecstacy" (El éxtasis). Dirá Freud que "Las fuerzas pulsionales de la imaginación poética son deseos insatisfechos […] el dichoso nunca fantasea, sólo lo hace el insatisfecho. Deseos insatisfechos son las fuerzas pulsionales de las fantasías, y cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una rectificación de la insatisfactoria realidad" (Freud, 1981, 129). El deseo se opone a la voluntad, se aleja de la moral, está por fuera de la conciencia y del conocimiento de los medios que utiliza para lograr su fin. El deseo es paradójico. El deseo resuena, el síntoma se enquista. Desde esta perspectiva, el arte del que se quiere dar cuenta, tendría que vérselas con el deseo (indexical) más que con el síntoma orden de la representación de una represión, una práctica de la sexualidad que se reprime. El deseo no tiene representación porque no tiene objeto, no se describe, cambiante, se camufla. El deseo se realiza de modo alucinatorio.

De este modo, se entendería la urgencia en la contemporaneidad de cambiar los esquemas que se han vivido con relación al arte y muy particularmente a toda la formulación de las teorías artísticas, porque para ser justos, en el artista se cuela el deseo,

siempre habrá algo que desdibuje ese paréntesis de la modernidad, de la iconicidad y de la metáfora. Pero la estética, la teoría, la crítica y todas las ciencias que lo tienen como objeto de estudio, han tardado mucho tiempo en desvanecer el lugar de la verdad, del bien, de lo bello, de lo correcto e incluso de lo que califica para nombrarse como arte.

Se daría entonces en el sentido de la representación la repetición de la identidad, el lugar de lo que se enquista, la metáfora desde el lugar en que la coloca Artaud, lo inmóvil y en el sentido de la no representación o la presencia que cuestiona esta representación en el sentido de la diferencia, lo móvil. Es la diferencia a la cual hace referencia Derrida y el mismo Deleuze o siguiendo a Nietzsche en la actualización del concepto del eterno retorno que ya estaba presente en los griegos, más particularmente en la escuela estoica. La repetición sería un deshacer de la identidad, por lo tanto, siempre una diferencia consigo mismo. Esta mirada sobre el tiempo rompe con la línea acostumbrada: pasado, presente, futuro y muestra una espiral o un tiempo cíclico que se repite en su misma diferencia. La existencia según los estoicos es un eterno presente, un fluir: "El eterno retorno, tomado en sentido estricto, significa que cada cosa sólo existe mediante su retorno, copia de una infinidad de copias que no permiten ya subsistir al original ni siquiera en origen. De allí que al eterno retorno se le tache de paródico: califica a lo que hace ser (y retornar) de simple simulacro" (Deleuze, 1988, 133).

Esta diferencia permitiría que la representación se diera hacia otro lugar, como lugar precisamente de su propia indefinición, es decir, como se decía anteriormente una representación paradójica: representación de la representación de la representación hasta el infinito. Una representación que representa un vacío, puesto que la idea original solo existe míticamente como rememoración de un principio que está por siempre perdido, porque nunca existió. Jacques Lacan había dicho que el arte era el tejido alrededor de un vacío, puesto que lo real solo puede ser representado por otra cosa que no es él y siempre lo real dará cuenta del origen.

Desde un lugar análogo, Foucault y Deleuze argumentan que la crisis de la representación estaría en la capacidad de repetir no desde la identidad, sino desde la diferencia, haciendo caso de la propuesta de Nietzsche, de contraponer los valores de Platón y crear un arte trágico (Dionisiaco y Apolíneo). Una oscura violencia de la repetición del deseo, que haría temblar los cánones con los que occidente se ha formado.

Si la representación lo que busca es la identidad con la idea de Dios, o de la verdad, a través de un lugar de la repetición puesta como copia, siempre como secundaria de la idea de Dios, o sea sometida al logos, a la verdad, el lugar de la repetición y diferencia se daría precisamente por una repetición que deshace este logos. Antonin Artaud es el que dará la clave para entenderlo, desde una propuesta para un nuevo teatro. Él invoca un teatro que no se repite en su identidad como ha sido la historia del teatro de occidente, sino un teatro que se da a partir de la relación que se establece del sujeto con su contexto y que retorna no como un inconsciente sino como un ser del tiempo del universo que vuelve, se repite pero siempre en la diferencia. Esto marcaría un deshacerse de la representación. Una fundación del orden sería dado bajo los esquemas representativos en los que la metáfora nunca cambia de modelo. La metáfora clásica alude a un solo lugar de la identidad, que no es posible deshacer, sin embargo la tarea que se presenta desde la lectura de diferentes autores es lograr el caos a través de una repetición de la diferencia, lo que supone una paradoja. La multiplicidad de sentidos que crean precisamente una confusión, una alteración de la línea del sentido, y por ende, de la representación.

Una lectura lineal del arte, que por tanto tiempo atravesó las maneras, teorías y reflexiones en torno a él, permitirá en la contemporaneidad invertir el platonismo y hablar de simulacros, no desde la censura, sino desde una posibilidad. Estar en el mundo de las apariencias, porque es lo único que se tiene o más bien lo que queda de un vaciamiento. El arte será apartado de un problema de verdad que además no le compete, y entregado a su propia ficción.

Se podría decir incluso que esta repetición de la diferencia no es un lugar nuevo en la contemporaneidad, sino que las sociedades míticas se fundaron en el lugar de la no representación a través del eterno retorno, de un tiempo mítico y espiralado, que se desliga de lo lineal y frontal y avanza para todos lados. "Cada vez que se repite el rito o un acto significativo (caza, etc.) se imita el gesto arquetípico del dios o de los antepasados, el gesto que tuvo lugar en el principio de los tiempos, es decir, en un tiempo mítico" (Eliade, 1964, 351).

Dice también Bravo[13] en su estudio sobre la representación y repetición en Foucault:

> Repetición es transgresión. Ya que pone en cuestión la ley, al denunciar su carácter nominal o general, en beneficio de una realidad más profunda y más artística". Repetición de la identidad y de la diferencia, en tal sentido es pensada desde Nietzsche, desde Kierkegaard, desde Freud, donde, más allá de los procesos identificatorios, la repetición de la diferencia se opone al recuerdo pues su objetivo no es recordar sino vivir lo vivido en la afirmación no de un pasado (tarea de la memoria) o de un futuro (tarea de la expectación) sino de un presente, paradójicamente, siempre el mismo y distinto (Bravo, 2000, 14).

Si el eterno retorno nunca es de lo mismo, entonces será un simulacro; si la representación es de la representación, de la representación, se daría un simulacro que es diferente a una metáfora, porque no se guarda la línea de identidad, ni hay un principio, sino siempre un devenir. El simulacro es la inversión de la mímesis platónica. En el simulacro se evidencia la copia, sin el lugar de la idea o de una verdad absoluta. Una copia que no anhela su originalidad ni busca el principio, sino que se mantiene en su transformación.

[13] Profesor de la Universidad de los Andes en Venezuela. Doctorado en Letras y Posdoctorado en Teoría literaria

Esta repetición se da en los instantes del tiempo; un tema que pareciera nuevo, pero que incluso en un escritor como San Agustín ya se había pensado. Hablando él del tiempo refiere "Lo sé si no lo explico, si lo voy a explicar no sé, es el presente de las cosas pretéritas, presente de las cosas presentes y presente de las cosas futuras" (Soto[14], 2013, conferencia). Se podría decir que la diferencia se da en la repetición de un tiempo que no es cronológico sino de Aión y Kairós, una transgresión temporal y espacial a la manera como lo propone Deleuze; la repetición además no tendría la función de recordar, puesto que el recuerdo se detiene en el tiempo cronológico, cuando se busca es el deshacer de la línea por efecto del rizoma. En este sentido no se busca recordar, ya que el tiempo no se clasificaría, sino que se viviría como un instante presente, pero mortal. Es decir un tiempo no tiempo, como dice Gonzalo Soto, refiriéndose a la paradoja en San Agustín. No de un pasado como la memoria, ni de un futuro, sino de un no tiempo. El ser del tiempo viene de su no ser, el tiempo es porque no es; se vive en el tiempo pero sumergidos en el no tiempo, ni pasado, ni futuro ni presente. El ser es el tiempo y el tiempo no es. "El presente dice San Agustín es en cuanto no es" (*Ibíd.,* conferencia).

Si la reflexión hecha se traslada hacia la performance, y en el caso que compete a este trabajo, se entenderá mejor su escenario: una performance no intenta recordar, ni ir al futuro, no intenta establecer una memoria legitimada únicamente por la razón, sino deshacer para concentrarse en un cuerpo, incluso más allá de un cuerpo, en su propio desecho corporal (en la carne), que como desecho está despojado de toda la significación que le da occidente, pero vuelto multiplicidad y devenir en su acontecimiento carnal. En las propuestas del colectivo, en sus talleres y en sus prácticas y en las de otros performistas investigados (Marina Abramovic sería un claro ejemplo, en Colombia María José Arjona), las artistas se despojan de su tiempo, su identidad y se sumergen en su carne, repitiendo su acción hasta deshacer las categorías del tiempo y el espacio[15]. Deleuze ha señalado: "El pensamiento moderno nace del fracaso de la representación, a la vez de la pérdida de las identidades y del descubrimiento de todas las fuerzas que actúan bajo la representación de

[14] Profesor de la Universidad Nacional de Colombia y de la Universidad Pontificia Bolivariana. Doctor en Filosofía

[15] La acción de Marina Abramovic *Ritmo 10* en 1973. María José Arjona: *Demo-retorno,* 2008.

lo idéntico. El mundo moderno es el mundo de los simulacros" (*Op. Cit.,* Deleuze, 1968, 32).

También para entender los lugares de la expansión del concepto de representación, se puede ahondar en la propuesta del escritor, director y actor Antonin Artaud en su texto *El teatro y su doble*. El teatro libera el inconsciente reprimido, es como una peste que revela un fondo de crueldad e invita a que los hombres se vean realmente. ¿Por qué entonces se ha despreciado el hecho teatral, colocando en su lugar el diálogo? Para Artaud el teatro debe satisfacer todos los sentidos, debe ser un lenguaje de signos y de gestos. Pero el teatro de occidente es humano, se le ha negado la aparición de los dioses, la risa y la seriedad al mismo tiempo. Devolver al teatro su fuerza implica reencontrar su significado religioso, místico y romper con lo humano y psicológico. El teatro no es un doble (representación) de la realidad cotidiana, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica (Artaud, 2001, 55). El destino del teatro es como el de las palabras, dice Artaud, ya no despiertan imágenes, se acabó la capacidad de evocar. Hay que volver al drama esencial, un tiempo del mito, un teatro en que todo sea importante, el vestuario, la mirada, la voz, y que deje de tener primacía el texto. Una despersonalización en la que deviene un rito, una entidad superior. Una invasión del cuerpo por energías sagradas, eliminando al autor. Caos, fervor, pero al mismo tiempo gestos completamente cuidados. Una embriaguez de la que habla también Nietzsche, que crea una comunión con el cosmos, que abandona toda forma exclusivamente humana para que salga la bestia. El teatro en occidente está desligado de todas las artes y las otras artes al igual que él, sufren según Artaud de la enfermedad de querer ser solo pintura o música: "Como si se pretendiera cercenar las formas del arte, cortar sus lazos con todas las actitudes místicas que pueden adoptar ante lo absoluto" (*Ibíd.,* 81).

La pretensión es cambiar el destino de la palabra. Llevar la escena a la calle, religar la escena con la vida, para que el arte deje su indiferencia con esta. Artaud dice que hay que acabar con el arte egoísta, individual y cerrado. Crear un teatro de la crueldad que no significa de sangre, sino "de saber que el cielo se nos puede caer encima"(*Ibíd.,* 90). Un

teatro de masas, que rompa con la psicología y las historias íntimas. En última instancia, que disuelva el yo y por lo tanto su representación de la realidad, para devolverle su magia sagrada.

Lo que se plantea Artaud es la construcción de un espacio nuevo y de una idea particular del tiempo, dejar la palabra desnuda, vaciada de su significado para que aparezca un gesto. Crear en el arte, para este autor, es lograr la muerte del padre; ser parricida, des-hacer el logos, lo que permitiría llegar hasta el borde, hasta el momento del grito, cuando la palabra no se ha hecho, cuando no se puede repetir. Es la "separación del concepto y del sonido, del significado y del significante, de lo pneumático y de lo gramático, la libertad de la traducción y de la tradición, el movimiento de la interpretación, la diferencia entre el alma y el cuerpo, el amo y el esclavo, Dios y el hombre, el autor y el actor" (Derrida, 1989, 328).

Según Artaud, la mimesis es la forma más ingenua de la representación y su propuesta de un teatro de la crueldad es acabar con el concepto de mimesis en el arte y en general de toda la estructura de la representación, que es el fundamento de toda la cultura occidental, la ciencia y la filosofía. La representación determinaría la jerarquía del texto en la obra de arte, especialmente en el teatro. "Cualquiera que sea su importancia, todas las formas pictóricas, musicales e incluso gestuales introducidas en el teatro occidental no hacen, en el mejor de los casos, más que ilustrar, acompañar, servir, adornar un texto, un tejido verbal, un logos que se dice al comienzo" (*Ibíd.,* 328).

- **Representación-presentación en la performance**

> Performance no es representación del sujeto, en tanto imagen, o en tanto significante, sino una presentación, poner el cuerpo en la acción, el cuerpo del propio artista (...), su realidad cotidiana, de las marcas que deja en su contexto inmediato (...), ahora es su propio cuerpo y su propio contexto los elementos de su

> obra, (...) en acción por acción, en presencia, siempre presentado... (Alberto Caballero, 2008, 1).

En algunas propuestas de arte contemporáneo se revela la paradoja de la pérdida del nombre y por lo tanto de la identidad, pero a su vez la presentación de su propia carne, su presencia. Se puede decir, como lo plantea Deleuze, que todo el devenir es la pérdida de yo, la sustitución del adjetivo y el sustantivo por el verbo; es más, el verbo en infinitivo, sin conjugación, que permitiría una movilidad por encima de cualquier sujeto. Verdear, caminar, liquidar, aguar, vadear, todo se vuelve infinito, y sin embargo, finito porque no depende de un sujeto, no es una identidad: el árbol es verde, crea una identidad, una sustancia del árbol, lo fija a un adjetivo y niega el acontecimiento. Verdear en cambio no es exclusivo del árbol, es un instante y por lo tanto se convierte en un devenir:

> Lo que queremos decir mediante "crecer", "disminuir", "enrojecer", "verdear", "cortar", "ser cortado", etc., es de una clase completamente diferente: no son en absoluto estados de cosas o mezclas en el fondo de los cuerpos, sino acontecimientos incorporales en la superficie, que son resultado de estas mezclas. El árbol verdea [...]. El genio de una filosofía se mide en primer lugar por las nuevas distribuciones que impone a los seres y a los conceptos. Los estoicos están trazando, haciendo pasar una frontera allí donde nunca se había visto ninguna: en este sentido, desplazan toda reflexión (Deleuze, 2005, 10).

Si el genio de una filosofía se mide por las nuevas distribuciones que impone a seres y conceptos, se puede decir que en la contemporaneidad se crea una pregunta epistemológica en la concepción de sujeto, de ciencia, de ética, estética, que abre panoramas que invitan a ser recorridos, a trayectos más que a proyectos, a una revitalización, circulación, movimiento e inestabilidad. El sujeto está llamado a pensarse distinto, a deponer su identidad por encima del mundo, a encarnarse de nuevo, quiasmo cuerpo-mundo.

A este respecto, Foucault dice que Don Quijote es el último residuo de la similitud y el primer hombre de la modernidad y de la representación. Para él, el libro de Cervantes se divide en una primera parte donde el mundo cambia, pero el Hidalgo insiste en vivir tal como se lo muestran los libros de caballería y que ha de consultarlos constantemente para saber qué hacer y evidenciar que tiene la misma naturaleza de los libros del que ha surgido, pero inevitablemente falla porque las palabras y los signos han roto su viejo compromiso, las palabras ya no marcan las cosas, "y la magia, que permitía el desciframiento del mundo al descubrir las semejanzas secretas bajo los signos, sólo sirve ya para explicar de modo delirante por qué las analogías son siempre frustradas" (*Op. Cit.,* Foucault, 2007, 54).

Por esta razón, en la segunda parte él es la clara representación del libro, se torna un personaje real, se ha convertido en el personaje que detenta la verdad de la escritura. Las palabras se vuelven signos y dejan su magia convirtiéndose en locura. Según Foucault, en esta nueva modernidad, aparecen dos personajes que pueden todavía tocar ese mundo de la similitud y uno de ellos es el loco, el que ve las similitudes en todas partes, pero que no puede encontrar la razón de ellas. Está siempre atrapado allí y el otro es el artista, el poeta, el que puede hacer uso de ellas, pero puede regresar. "Bajo los signos establecidos, y a pesar de ellos, oye otro discurso, más profundo, que recuerda el tiempo en el que las palabras centelleaban en la semejanza universal de las cosas: la Soberanía de lo Mismo, tan difícil de enunciar, borra en su lenguaje la distinción de los signos" (*Ibíd.,* 56).

Pero en ese intersticio entre el poeta y el loco, se abrirá un mundo de identidades y diferencias. En ese trayecto de la similitud en el cual las cosas se pertenecían entre sí, se reflejaban unas en otras hasta la mirada ordenada y clasificadora del árbol de Porfirio, se erige orgulloso el engendro del sujeto, la aparición de la gramática y la metáfora que relega a la analogía y a la alegoría propias de un mundo anterior, a través de la exclusión de una de las partes dándole el valor de verdad a la otra; la omitida se vuelve una representación. Se crean series que permiten ordenadamente pasar de un término que guarda una relación con el otro, pero en términos de identidad y se excluye de allí lo diferente. Se deja de aplicar un nombre para varias cosas, como en la "prosa del mundo", se apartan las mezclas

a través de un método de análisis racional y así el signo se vuelve binario, rechazando la coyuntura que unía significante y significado, es decir, según Foucault, las palabras y las cosas.

La palabra que representa dará cuenta del vacío, porque la cosa representada está en el lugar de lo inefable, que según el psicoanálisis, es del orden de lo real y lo real está perdido para el hombre en la lógica de la modernidad, solo puede enunciarlo a través de una figuración, de un símbolo que nunca dará cuenta del origen, ni de la verdad, sino de una representación de una representación, como se había dicho anteriormente. Una palabra se superpone de manera inestable sobre una imagen mental y guarda con esta un sentido lógico. La magia se ha disuelto.

En la representación artística como lo señalaba Platón, hay un doble engaño, una simulación, copia de la copia, que ya por cierto en su misma paradoja se desvanece. Sin embargo muchos artistas intentaron seguir la sentencia aristotélica y hacer un arte mimético, en el que la realidad se impusiera como el modelo u origen y así el arte tuviera un sentido representativo. O sea que el arte estuviera atado a un logos. "La mímesis consiste en proyectar unas coordenadas mentales y la naturaleza imitada "representada" pierde su hipotética brutalidad y adquiere una significación simbólica (*Op. Cit.,* Salabert, 43).

Según Foucault, el viejo Pacheco le aconseja a un estudiante suyo el hecho de que la imagen debe salir de la tela. Aplicándolo al teatro, el actor aunque interprete a un personaje no deja de ser actor, y por esto, su representación nunca será completa. La representación tanto como una forma de pensamiento, como una manera de creación artística sigue su camino. Sin embargo a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, artistas y pensadores cuestionarán el lugar de la mímesis artística, invirtiendo el lugar, hacia un arte que comprometa más la vida "Ahora el mundo es una escena de lo aparente, materialidad fluida, goce del momento en una exuberancia que lo aboca a la caducidad y al fin" (*Ibíd.,* 45). Para algunos artistas en la actualidad, la tarea del arte es aceptar lo mortal, lo múltiple

y sensible, admitiendo lo pasajero y desde allí crear para el momento, para el presente. Enfatiza Salabert que pasar de la representación a la presentación es despojar una significación gastada y romper barreras.

Por ello el cuerpo deja de ser modelo, cuadro, para volverse grafía, ruta, indexical, aquello que rompe con lo icónico y con el principio de realidad; ir más allá, buscar una presencia que es efímera, sin actuaciones, ni reparaciones de la carne, es decir sin promesas de eternidad y de cielo. En el acto está su presente, sin que se pueda eternizar. En ese instante reside su goce, es el tiempo del simulacro y de la clausura de la representación, entendida como mimesis:

> Pero la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis (*Op. Cit.,* Foucault, 2007, 19).

La invisibilidad ordena toda la representación. Por esto es la representación (volver a presentar) siempre toma como medida una instancia que está por fuera de la realidad, en un mundo idealizado; y que en la crítica de Artaud al teatro clásico tiene que ver con la primacía del texto sobre la carne, el Dios convertido en logos. El sentido de romper en el arte contemporáneo la invisibilidad es presentar un cuerpo, la carne, la capacidad de mostrar la ausencia de un sujeto de la modernidad, fruto de la razón. Se pierde la representación porque es imposible volver a presentar a través de la palabra; la palabra sería otra presentación, un acontecimiento nuevo, por lo tanto y como dice Foucault, la representación puede darse como pura representación, es decir, en su paradoja.

En el caso de ciertas performances, es claro que el sujeto desaparece como identidad y surge en su carnalidad, en su ser ahí. No es como sí. El artista según la visión de Foucault "va más allá de las diferencias nombradas, citadas y cotidianamente previstas, recupera los fugaces parentescos de las cosas, sus similitudes dispersas, en él la soberanía de lo Mismo, tan difícil de enunciar, borra en su lenguaje la distinción de los signos" (*Ibíd.,* 5).

El artista de la performance deja a un lado la representación para volver a fundirse con el mundo; a crear desde su acto, una relación con el espacio y el otro, encarnar, conmover, invitar, incomodar muchas veces y seducir. Si el lenguaje propone una manera de orden de las cosas, una manera de entender el mundo, lo que hace la performance es romper ese orden, sacar el lenguaje de lo correcto, de lo contemplativo, del museo y salir a la calle a crear otros discursos.

Ya Foucault muestra como Kandinsky y Magritte hacen añicos los conceptos y trabajan en una ruptura del arte que también se vuelve epistemológica. Es la misma búsqueda del *ready made* de Duchamp, "que supera la imagen como soporte del objeto para presentar al objeto en su materialidad" (Oliveros, 2003, 187), del *dripping* de Pollock, Miró, Beuys y muchos otros, que precisamente desde el arte crean también una pregunta por la manera en que se enuncia y descubre el mundo. La representación disocia la similitud de la semejanza. "La semejanza tiene un patrón" (*Op. Cit.,* Foucault, 64), es decir, un modelo al cual se asemeja. La similitud no tiene jerarquía, puede correr en diferentes direcciones:

> Se propaga de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias... La semejanza sirve a la representación, que reina sobre ella; la similitud sirve a la repetición que corre a través de ella. La semejanza se ordena en modelo al que está encargada de acompañar y dar a conocer; la similitud hace circular el simulacro como relación indefinida y reversible de lo similar con lo similar (*Ibíd.,* 64).

Es decir que la apertura de la representación en el arte permite abrir el espectro hacia una mirada que recorre infinidad de posibilidades y no se queda en una sola lectura. Que permea la visión hacia lo que ha sido censurado; eso que se esconde pero que se grita. Foucault dice que la semejanza pertenece al pensamiento, por eso el arte estaría más allá de una lógica, pero a su vez la similitud reconoce esos espacios en los que la razón no puede ordenar, por esto también es de allí. Como quien dice el arte se encuentra en esa deriva entre la similitud y la semejanza, de donde surge el simulacro.

La performance entraría en el juego de las no representaciones, buscaría el movimiento constante, la metamorfosis, el azar, la quiebra de las identidades, los espacios alternativos, la calle. Dice Amanda Oliveros (*Op. Cit.,* 186) que el arte contemporáneo es el divorcio de la representación, la mímesis y la semejanza, que fue el pilar del arte de occidente hasta el siglo XX. Para la autora colombiana, esto implica un cambio del discurso del amo clásico humanista, lo que pone en contraste la carne con todas sus huellas para ocupar ese lugar del sujeto, desplazar al sujeto y mostrarle al mundo el despellejamiento del que ha sido objeto el cuerpo por parte del discurso occidental. Según Oliveros, el cuerpo en la performance, se ha desenganchado de su imagen, del imaginario en que lo situó la historia. Hay una fractura de lo imaginario especular, de la semejanza y, por lo tanto, de la representación "El cuerpo deja su estatuto imaginario de representación y pasa por la presentación para luego llegar a bordear los restos, las excrecencias como residuo, los deshechos de la cadena simbólica" (*Ibíd.,* 190).

Atendiendo a lo que dice Artaud, en su teatro de la crueldad, se quiere apartar de un texto para poder asumir el borramiento del nombre del hombre, y por consiguiente, toda identidad y sumisión a un guión teatral o a un contenido que pudiera dar cuenta de una identidad prestada, o para describir la psicología del hombre o aportar elementos a su descripción; se pretende, por el contrario, alejarse de la psicología, de toda categorización y conectarse con la muerte y con la nada. Es la vida misma con lo que tiene de irrepresentable.

En el arte, y Artaud se refiere especialmente al arte teatral de occidente, se da una importancia desmesurada al *como sí*, un arte que se somete a la realidad para describirla, pero que no invita a vivir porque todo está concebido desde el texto, desde la jerarquía del relato (la representación) y es incapaz de crear a partir de lo que lo inspira en ese momento. De allí la necesidad de hacer un teatro de la carne, cambiar los pretextos por los que se ha regido el arte y en esa medida cambiar también las coordenadas por las que se mueve el mundo, el orden y su rigidez. Esta transformación implica atender la vida, lo que se mueve en ella, crear a partir de lo que sucede, de los acontecimientos y esto es parte de la observación del mundo y la participación en su construcción y cuidado.

El teatro, dice Artaud, tiene que igualarse a la vida, más allá de intentar describirla o simularla, es vivirla, dejar por fuera el *cómo sí*, y asumir el riesgo. Despojarse de todos los impedimentos que han dejado por fuera al hombre: la religión, el poder, la política, la metafísica, los cuales han gobernado a Europa y por consiguiente a los territorios que ha conquistado o invadido. Artaud invita a deshacer estas instituciones. La religión ha hecho pensar que esta vida es una farsa, un simulacro, un paso, una existencia que no le pertenece a ningún hombre, que no es protagonista de su destino y aspirar a otra vida que es la verdadera. Algo así como vivir una vida de engaños que será el paso para llegar a la vida eterna, al bien, a la verdad, a un destino sin dolor ni tragedia, y ha negado el aliento de la tierra, para poder esperar un ideal, rechazando la carne, el erotismo y la sensación. Por esta razón, el teatro de la crueldad rompe con las cadenas de esta sumisión y prefiere la sensación, el erotismo y la libertad.

Sin embargo, el teatro de la crueldad no busca escandalizar con la palabra o con el gesto (diferente al marqués de Sade que juega en el lugar de la negación o perversión). Lo que busca realmente Artaud no es negar la religión, ni a Dios, es deshacer la palabra, volverla grito, desgarrar, que es diferente. Romper la ley, callarse, despojar a la palabra de su poder. Es asumir el deseo sin la ley, es decir sin el padre, garantizar una muerte del padre que es la metáfora por excelencia de occidente, como lo plantea el psicoanálisis; es caminar desnudo sin la negación de la perversión; es tener la capacidad de deshacer,

forcluir, crear un vacío de significación o una multiplicidad, donde se rompa el lazo binario significante-significado, para entrar en la desterritorialización:

> El lenguaje artaudiano, sin embargo, parte de un desgarro interior, de una ruptura que no alcanza aún a las lenguas formadas, sino que las ataja y que rompe con los pactos necesarios para su instalación definitiva: no hay superficies para el esquizofrénico, los límites estallan. Así, la lengua materna, tal y como incidirá Deleuze, constituye para el esquizo una suerte de esquema extranjero, que pretendiera imponerse y naturalizarse tanto como lo está la actividad alimenticia, con la que se habría identificado. Hablar-comer, y también hablar-cagar: esas son las funciones de toda lengua materna, sus correlatos simbólicos (Fernández, 2011, 3).

El arte del gesto es el arte de la verisimilitud y no de la verdad y lo liga con la vida. Trágico y político, se reinventa siempre y recurre a la comunidad, vuelve a ella, por lo tanto recrea un carácter festivo y promueve la colectividad, en la renuncia al sí mismo, al olvido de la mismidad. Artaud, quien será un iniciador de la performance contemporánea, invita a un arte del gasto resuelto, sin retorno, que disuelva la dialéctica que por tantos siglos ha trazado el sistema de pensamiento de occidente:

> En ese sentido el teatro de la crueldad sería el arte de la diferencia y del gasto sin economía, sin reserva, sin retorno, sin historia. Presencia pura como diferencia pura. Su acto debe olvidarse, olvidarse activamente. Pensar la clausura de la representación es pensar lo trágico: no como representación del destino sino como destino de la representación. Su necesidad gratuita y sin fondo (*Op. Cit.,* Derrida, 339).

Y en este sentido, borrarse todo lugar de la identidad y del adjetivo que impone un deber ser:

> Borrarse quiere decir difuminar en nosotros el universal o la especie a la que pertenecemos: “hombre”, “blanco”, “occidental”. Nuestra identidad está formada

> por los contornos fijos, las líneas duras del ser. Para que la vida circule y devenga hay que poner en movimiento el territorio, emprender líneas de fuga, desterritorializarse. Convertirse en nómada. Pero el nómada no es el exiliado, no es aquel que debe abandonar su territorio, sino que es aquel que está continuamente moviéndose porque justamente lo que no quiere es abandonar su territorio (Larrauri, 2015, 8).

Resumiendo, el teatro ha sido despojado de la vida, sucumbido a la razón y allí ha encontrado su aposento y su muerte. En este lugar se ha alejado de la tragedia, de los dioses, de la hermandad, de la fiesta, la danza y ha volcado la energía hacia el drama, la representación de la realidad. Devolverle la vida es alejarlo del drama y entregarlo al azar, a las fauces de los dioses, a la verdadera tragedia. La tragedia diferente del drama, se establece en la consonancia con el universo, la vibración de la tierra, el eco de los dioses y la pasión. No establece jerarquías e invita al olvido de sí, de una celebración comunitaria. "La fiesta debe ser un acto político. Y el acto de revolución política es teatral." (Derrida, 1989, 336)

Si ya el proyecto humano sucumbió a la subjetividad, a la metáfora, a la distancia del hombre con el mundo, lo que puede hacer el arte en la contemporaneidad es en palabras de Artaud, borrar el nombre del hombre, despojarlo de su identidad y volcarse a su propia divinidad. La negación como sujetos es la afirmación de la vida. La ruptura de la representación es la clausura de la dicotomía occidental, el logos, dios, la metáfora, en el sentido de un significado para un significante, de hacer arte para la interpretación. La propuesta es ser capaces de separar las fronteras del arte, las divisiones y clasificaciones; bailar, cantar, jugar, celebrar. Crear el acto político de estar juntos. Una quiebra de la representación tiene que ver con la capacidad de sacar de escena el texto como el principal componente del arte.

Dice Derrida que

> "Pensar la clausura de la representación es, pues, pensar la potencia cruel de muerte y de juego que permite a la presencia nacer a sí misma, gozar de sí mediante la representación en que aquélla se sustrae en su diferancia. Pensar la clausura de la representación es pensar lo trágico: no como representación del destino sino como destino de la representación. Su necesidad gratuita y sin fondo. Y por qué en su clausura es fatal que siga la representación" (Ibíd.,343)

Una ruptura de la representación se aleja del arte que ilustra el texto, representa un presente, dispone un espacio cuadrado para que el espectador sea un voyeur, maneja un tiempo lineal, donde hay un final establecido. La clausura de la representación es una archiescritura, como lo plantea Derrida, "archimanifestación de la fuerza o de la vida" (*Ibíd.,* 325), con rigor, aplicación y decisión implacable, pasión. Volver la palabra gestos, acción y no repetición, gritos, onomatopeyas. Ese pliegue en el cual el grito y la palabra articulada se confunden y se asoma el humano, pero todavía es animal, dios, vegetal, niño.

Y como bien lo dice Derrida, es una tarea imposible, paradójica, porque se asiste a una palabra ya dicha, a una representación por siempre, a una repetición de la diferencia. Paradójica como el deseo. Es solamente un cuerpo, la carne, sin contar una historia, sin buscar una línea, sin tener sentido, o por defecto, todos los sentidos.



Performance De-cápita. Medellín

Fotógrafo Sur Nadie

Capítulo II

Encarna-acciones



Performance Vadear. Medellín.
Archivo fotográfico El Cuerpo Habla

El "cuerpo" (el karo) se confunde con el mundo, no es el soporte o la prueba de una individualidad, ya que esta no está fijada, ya que la persona está basada en fundamentos que la hacen permeable a todos los efluvios del entorno. El "cuerpo" no es una frontera, un itonio, sino el elemento indiscernible de un conjunto simbólico. No hay asperezas entre la carne del hombre y la carne del mundo (Le Breton, 2002, 18).

- **La carne se hace visible o se invisibiliza**

Encarna-acciones es el término que ha acuñado El Colectivo Artístico *El cuerpo habla*, para enunciar su trabajo performático. Este término surge del recorrido realizado, ampliando sus alcances, llevándolo a un lugar más allá de la representación; resultado de una inquietud del trabajo de indagación, experimentación y documentación efectuado a través de la observación del cuerpo en el arte contemporáneo, los seminarios, los talleres y todas las prácticas y teorías que se producen en la actualidad con respecto al cuerpo, en sus complejas dimensiones epistemológicas, ontológicas, políticas, sociales y estéticas.

Se toman las propuestas de diferentes autores[16] que se actualizan en esta contemporaneidad[17], una ampliación de los paradigmas que han dominado al mundo, un debilitamiento de los grandes relatos hacia miradas polisémicas, polívocas, terrenos más movedizos, que cuestionan el lugar de una verdad absoluta e intentan valerse de otras maneras de leer el mundo. Esto da lugar a posturas semióticas, hermenéuticas, deconstructivas y un cambio en la metodología histórica, hacia una deriva arqueológica que implica tener en cuenta lo que llamó Edgar Garavito las construcciones de la Imagen pensamiento[18] de la sociedad, la multiplicidad de formas de habitar la tierra y las diferentes interpretaciones. Es decir la infinidad de verdades que conviven en una época, en la que se enfrentan asuntos éticos, políticos, económicos y estéticos. En ese punto se destaca, en el proceso de El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla,* la necesidad de investigar los escenarios en los que se ha movido "el cuerpo", tratando de entender sus lugares para encontrar hoy un sustento que permita expandir el terreno corporal y hablar de la carne,

[16] Tanto artistas como pensadores. Deleuze, Foucault, Artaud, Nietzsche, Derrida, Montoya, Garavito, Pabón y muchos otros.

[17] Contemporaneidad es el término al que nos referimos para hablar de los postulados éticos, estéticos, sociales, políticos híbridos, sin absolutismos, que se acercan al origen (arké), pero no desde el tiempo cronológico, sino el eterno retorno del que hablaba Nietzsche, lo intempestivo y azaroso, este híbrido que nos confronta con la verdad, con lo estático y nos invita al movimiento. Lo contemporáneo no se adapta a su tiempo, sino que lo percibe, lo siente, sin acomodarse. Como dice Agamben, se adhiere al tiempo, pero está en un desfase, no percibe solamente la luz, sino también la oscuridad. La contemporaneidad interpola los tiempos y se mueve a través de ellos, para saber que vivimos en una eterna resonancia y no en una línea recta.

[18] La Imagen-pensamiento se relaciona con las epistemes de Foucault, son las cosas dichas en una época, la relación de las palabras y las cosas, los discursos en un espacio y un tiempo.

evidenciar los momentos en que se hace visible o se invisibiliza, lo que implica tener a la mano diferentes recursos y estrategias y descubrir sus saltos y pliegues.

La carne y la acción están contenidas en el término "encarna-acciones". Carne como apertura a un concepto de cuerpo que se erigió en el pensamiento occidental sobre todo en la Edad Media y la modernidad europeas, en cuyos terrenos se censuró su erotismo y pulsión, para dejar apenas una carcasa que llega a América para fomentar una concepción del cuerpo ligada a la religión y a la razón, despojado de sus jugos y excrecencias. Por esta razón, se intenta una expansión del sentido de cuerpo hacia una carne más vibrante o como dice Pere Salabert más suculenta; acciones que están en la frontera del arte, como una posibilidad propia, una dinámica que se ha hecho viable a partir de los deseos de sus integrantes.

El propósito es mostrar que el concepto de cuerpo es un asunto relativamente nuevo, que responde a la desaparición de una visión cosmogónica y comunitaria del mundo, una comunidad orgiástica, en favor del nacimiento del individuo moderno, alejado del contacto con el otro y con lo otro. Se quiere revelar que no ha existido siempre un esquema corporal, ni se ha reconocido en todas las épocas un lugar del cuerpo como una tenencia del sujeto, de un yo; lo que hace que algunos pensadores y artistas del siglo XX traten de devolverle su carácter carnal, festivo, mortal y social.

La disciplina psicoanalítica considera que lo imaginario es el cuerpo, porque es una construcción que está hecha del otro; es decir, que el cuerpo se introduce como imagen en el espejo. El cuerpo condiciona todo "aquello que el registro imaginario aloja de representaciones: significado, sentido y significación y la propia imagen del mundo. Es en el cuerpo imaginario donde las palabras de la lengua hacen entrar las representaciones, que nos constituyen un mundo ilusorio con el modelo de la unidad de cuerpo" (Miller, 2014,1).

En esta multiplicidad de sentidos o en esa a-significancia por la que propende El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla*, y que intenta desplegar en su proyecto, aparece una

ruptura de la estructura corporal, una fuga o forclusión[19], en la que se despedaza todo intento de unidad para develar la carne, en su verdad emparentada con lo real, con eso que no puede ofrecerse de otra manera, sino en su desnudez. Esto liga la carne con la mortalidad, la putrefacción y lo desliga de una concepción de vida espiritual futura, para actualizarlo en el aquí y el ahora. Lo que se intenta, y que por momentos muy sutiles y efímeros se logra, es el retorno del silencio o de un murmullo indescifrable y conmovedor. Es la carne visible.

Esta operación tiene que ver con volver a recorrer esos lugares vedados u olvidados del pensamiento occidental. Varios autores coinciden en que las antiguas culturas de la tierra no tenían "cuerpo" tal como se entiende ahora, sino que había una visión cosmogónica que hace uso de las similitudes del mundo, tal como lo plantea Michel Foucault en lo que llamó las epistemes de occidente, o lo que Michel Maffesoli, José Luis Barrios, Jacques Le Goff y David Le Breton denominan la orgía.

La orgía que luego será reemplazada por el carnaval y más tarde por la mirada de la representación, facilita la comprensión de la invitación de Antonin Artaud para volver a la carne, crear un cuerpo sin órganos, hacer un arte de la crueldad, una ruptura con un logos, un Dios único, una verdad absoluta y una gramática universal, para entender la condición posmoderna o lo que otros llaman contemporaneidad en la que se debaten conceptos y prácticas artísticas y cotidianas, como se explicaba en el capítulo anterior.

Artaud invita a complejizar el concepto de cuerpo que nace en la modernidad y que todavía se filtra en muchos discursos actuales: pedagógicos, científicos e incluso artísticos; el cuerpo se nombra como algo que le pertenece a un yo, un objeto por fuera del sí mismo. "Se tiene un cuerpo". Como lo propone José Luis Barrios (2010, 211) el cuerpo es una inscripción más de la división entre lo mortal e inmortal, una escisión del discurso del comienzo de la modernidad y su lugar de interpretación del mundo. **"**Desde que tengo

[19] Rechazo primordial de un significante fundamental, fuera del universo simbólico del sujeto. Los significantes no están en el inconsciente del sujeto. No retornan desde el interior, sino desde el seno de lo real: *Diccionario de Psicoanálisis* (La Planche y Pontalis, 2004, 381).

relación con mi cuerpo, así pues, desde mi nacimiento, yo ya no soy mi cuerpo. Desde que tengo un cuerpo, no lo soy, así pues no lo tengo" (Derrida, 1989, 243), se tiene un cuerpo lógico y una carne deshonrada.

Lo que se trata es de liberar al cuerpo de una carga que lo individualiza y lo desconecta del universo, ubicándolo en un lugar separado tanto de sí mismo como del otro y del entorno, para entregarle más abiertamente la potestad de devenir, de jugar, de sudar, de morir, de recordar y elaborar en torno a ese recuerdo, una memoria que se dispara a lugares insospechados, que siempre se perlabora porque siempre se es otro, diferente aunque paradójicamente el mismo. Una carne que siempre encuentra su camino en la diferencia y el eterno retorno, más allá de la uniformidad del cuerpo. Es decir se es leve y pesado al mismo tiempo, semejante y diferente, uno, otro, animal y vegetal. Carne porque es in-munda, porque

> La Carne es ahí donde el Ser es ser de indistinción, ser indiviso, campo de los entrelazos, confusión y comunicación de todos los seres, zona de contactos… La Carne no es otra forma de llamar al cuerpo, es el ser-carnal, es más bien otro modo de decir que el cuerpo es más que cuerpo, es carne... masa interiormente trabajada, a la vez sensible y sentida; pasamos del individuo a lo indiviso. Se trata de una ontología que no poseemos como poseemos una cosa, ya que esta es preobjetiva y presubjetiva y además puede aplicarse tanto al sujeto como al objeto; juega una reversibilidad entre lo vidente y lo visible. La Carne retorna a sí misma, se revierte, es anverso y reverso: una prenda de doble vista: el perceptor (yo-mi-cuerpo) está en medio de las cosas percibidas y por ello también es cosa percibida (yo-mi-cuerpo).
>
> Decir que nuestro cuerpo es carne es darle el verdadero estatuto mundanal que debe tener. Ser carnal es ser terrenal y mirar sólo las cosas del mundo, es también cebarse en el dolor. Cuerpo que sufre cuando su carne está herida. Dejo de ser masa de

> órganos y maquinaria ósea, soy superficie que envuelve la piel, rojo vivo que duele (Larios, 2005,1).[20]

Se quiere declarar una diferencia entre carne y cuerpo, es decir que el cuerpo es una propiedad de un yo que todavía está por descubrirse porque no se sabe a cierta ciencia cuál es el yo que tiene un cuerpo: "Yo tengo un cuerpo". A pesar de esto, hoy se dice que se ha logrado conocer el cuerpo, se ha desnudado, está en la cima del mundo, se ha disparado. Todos lo nombran, desde la medicina hasta la sociología. Se han hecho incontables seminarios por todo el mundo especializados en el tema. Se habla de las prácticas corporales y se insiste en cuidar un cuerpo, pero surge la pregunta, ¿qué se entiende por cuerpo? ¿Qué es lo que puede un cuerpo? Si se detiene en la pregunta de Spinoza. Para este filosofo, el cuerpo es del orden de la multiplicidad, pues el hombre posee múltiples cuerpos simples que no tienen forma ni tamaño, que se comunican en una variación de relaciones intensivas que disminuyen o aumentan su velocidad de interacción, es decir todo cuerpo es un campo intensivo relacional inmanente. **"**Y el hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo" (De Spinoza, 1980, 127).

> Todas las maneras en las que un cuerpo es afectado por otro se siguen de la naturaleza del cuerpo afectado y, a la vez, de la naturaleza del cuerpo que lo afecta; de suerte que un solo y mismo cuerpo es movido de diversas maneras según la diversidad de la naturaleza de los cuerpos que lo mueven, y, por contra, cuerpos distintos son movidos de diversas maneras por un solo y mismo cuerpo. (*Ibíd.,* 43)

Con referencia a lo anterior, dice Santiago Diaz[21]

> Así todo el cuerpo va a estar determinado por unas velocidades más o menos rápidas de una cierta intensidad propia del cuerpo. En el interior de los individuos se da una interacción constante de intensidades entre los diversos cuerpos que los componen. Todo cuerpo interactúa dinámica y no mecánicamente con otros

[20] Vanessa Itzgueri Larios Robles. Mexicana. Profesora de la UNAM. Bailarina, profesora de yoga.

[21] Profesor de la Facultad de Humanidades en la Universidad Nacional de Mar del Plata.

> cuerpos. Esta instancia intensiva de dinámica correspondencia es la estructura relacional que comunica los diversos cuerpos, que caracteriza a todo organismo. Todo cuerpo es un campo intensivo relacional inmanente (Díaz, 2009, 11).

Más que las partes, es la afección que se da entre los cuerpos. Para Spinoza, hay tres clases primarias de afecciones que son el deseo (la más importante, el motor de la vida), la alegría y la tristeza. Trabajando sobre estas afecciones, se puede comprender la esencia del cuerpo que sería infinita, porque es un grado de potencia, lo que quiere decir que es una cantidad intensiva. Cuanto más apto el cuerpo para afectar y dejarse afectar, mayor es su potencia. Por lo que, "A mayor alegría, mayor perfección. La *alegría* es el paso del hombre de una menor a una mayor perfección" (*Op. Cit.,* De Spinoza, 171). La cantidad no tiene que ver con formas, divisiones o números, sino que está en un plano de relaciones intensivas. Por lo tanto no hay superioridad de Dios, ni del alma, sino que hay relaciones; en este sentido, el cuerpo tiene el estatus del alma, de lo divino. "Lo de Spinoza es una filosofía relacional, una filosofía de conexiones intensivas que se plasman en diversos planos a distintas velocidades y lentitudes de composición y descomposición. Es una cartografía universal que detalla las íntimas relaciones imperceptibles de la misma sustancia única y perfecta, un organizado juego cósmico del sí mismo" (*Op. Cit,* Diaz, 14).

Si el cuerpo está en el mismo plano de inmanencia que el alma, según Spinoza, es potestad del sujeto el *desujetarse* y devenir cuerpo sin órganos a la manera de Artaud, es decir, carne o un cuerpo sin sentido. Nadie sabe lo que puede un cuerpo. El asunto que presenta Spinoza desvía la pregunta del cuerpo hacia un lado alternativo al que ha construido el esquema corporal de occidente y que tiene que ver con relaciones, afecciones, movimientos y potencias. Las sedimentaciones, coagulaciones o acumulaciones son organizaciones que, como dice Deleuze, crean unas funciones jerárquicas que el poder utiliza. El cuerpo sin órganos, es decir, la carne es movimiento, circulación, nunca quietud.

Sin embargo, y a pesar de que en la Antigüedad en la mayoría de las culturas el cuerpo era parte del cosmos, que en Grecia y Roma los estoicos hablaban de que todos los

seres son corpóreos, reales, capaces de acción y de pasión, que incluso en el siglo XVII las tesis de Spinoza hablaran sobre la vitalidad y el poder del cuerpo, la modernidad relegó su movimiento y prefirió el estatismo. El estudio del cuerpo se volvió una sumatoria de órganos medibles, músculos, huesos, organizaciones y jerarquías. La orgía se apagó en el mutismo de la razón y se evitaron las emulaciones, conveniencias y analogías: todas las formas de la similitud que reinaron hasta el Renacimiento.

Con la aparición de la modernidad, también se impone un sujeto de la razón que se desvincula de la relación con el universo. El yo que sostiene al cuerpo, que lo piensa, es ajeno a la afección, su cualidad está en la capacidad de pensar: "Cogito ergo sum" que desafía la carne. Ni siquiera la contemporaneidad ha logrado deshacer esa tenencia. Es el mismo lenguaje el que aleja al hombre de la carne, porque da una intención de verdad en la que el sujeto es ante todo un ser de conocimiento y razón. Una gramática puesta al servicio del logocentrismo como lo expondrá Antonin Artaud en el texto El Teatro y su doble.

> Se trata, pues, para el teatro, de crear una metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión para rescatarlo de su servidumbre a la psicología y a los intereses humanos. Pero nada de esto servirá si detrás de ese esfuerzo no hay una suerte de inclinación metafísica real, una apelación a ciertas ideas insólitas que por su misma naturaleza son ilimitadas, y no pueden ser descritas formalmente. Estas ideas acerca de la Creación, el Devenir, el Caos, son todas de orden cósmico y nos permiten vislumbrar un dominio que el teatro desconoce hoy totalmente, y ellas permitirán crear una especie de apasionada ecuación entre el Hombre, la Sociedad, la Naturaleza y los Objetos. (*Op. Cit., Artaud,* 100)

Jorge Juanes López Filósofo y crítico de arte. Investigador de tiempo completo del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), dice a propósito de Artaud:

> Un soma fluido, más parecido al tuétano que al hueso, que recibe y transmite intensidades; ni fundamento, ni sujeto, ni yo, ni imagen de espejo; sencillamente

> una fuerza material entregada a un devenir que pugna por revelarse contra el cuerpo tachado, definido fuera de sí mismo por Dios y sucedáneos (Alma, Espíritu, Razón, Culpa, Verdad...) Esta rebelión no consiste en determinada escritura sobre *el* cuerpo, que nos haría seguir apresados en la gramática (y nada de interpretaciones; la hermenéutica está bien para ejercicios escolares), sino en experiencias corporales efectivas como las del teatro en que los participantes gritan, blasfeman, reptan o desafían al espacio: un silencio profundo y ponen en crisis el cuerpo representado; un arrebato de excitación y terminan alucinando; finalmente, el abismo, el asesinato de Dios perpetrado por la emergencia del cuerpo irrepresentable.
>
> Para Artaud, el cuerpo con órganos es también el cuerpo degradado, aprisionado en una cárcel muscular y apetente marcada por esclavitudes opresivas. Se requiere, por tanto, destronar también al cuerpo con órganos, dependiente, sometido a imperativos fisiológicos (alimentación, defecación) o sexuales (deseo, fetichismo falocéntrico...) Para acabar de una buena vez con el juicio de Dios: El cuerpo no es un organismo, los organismos son los enemigos del cuerpo [...] (Juanes, 2003, 38).

Si los organismos como lo presenta Artaud dependen de una estructura gramática, sometida a una jerarquía unívoca, monoteísta, su propuesta del cuerpo sin órganos creará no solamente una grieta artística, sino también una grieta epistemológica que pondrá en evidencia un pensamiento marcado por el orden, la mathesis y la categorización. Las consecuencias de la rebelión se marcarán profundamente en la piel del arte, los movimientos sociales que reivindican a minorías étnicas, sexuales, religiosas, que trabajan por los derechos de las mujeres, de los niños y viejos, la batalla contra una forma exclusiva de ver el mundo.

Por su parte, dice Foucault que la discontinuidad del pensamiento se abre sobre una erosión del exterior que acoge nuevas maneras de entendimiento, y esto hace que El Colectivo Artístico El *Cuerpo Habla* acepte la invitación a la fisura, a la disolución y se acerque a ese cuerpo de la celebración, de la masa, de la comunidad que deshace por

instantes el poder al que está sometida y se convierta en un convivio, la capacidad del olvido de sí para devenir en el otro y en lo otro en una metamorfosis continua.

Ir más allá del organismo, vincular los sentidos, despojar a los órganos de su función, abrir el yo al mundo, volverse carnes, intensidad, afecto, vital. Es un cuerpo que produce según lo describe Deleuze, variaciones alotrópicas, no representaciones. Es la sensación que rompe los límites del organismo, trazando una línea de fuga, "alcanzar un continuo de intensidades puras donde se deshacen todas las formas y todas las significaciones, significantes y significados, para que pueda aparecer una materia no formada, flujos, desterritorializados, signos a-significantes" (Deleuze y Guattari, 1985, 24), es decir, que aparezca la carne, la sensación que la alcanza es pura vibración, intensidad, no categoría; de hecho se deshace el sujeto y por ende toda representación. "La sensación es, entonces, el encuentro de la onda con fuerzas que accionan sobre el cuerpo generando un atletismo afectivo" (Deleuze, 2005, 52). Se vive en la orgía, un volver a su encuentro.

La Orgía, un cuerpo vuelto carne[22]

> Es un deslizamiento ciego hacia la pérdida, que es el momento decisivo de la religiosidad. Cuerpo comunitario y natural en el que no hay prácticas individuales del deseo y placer. Relación con el trabajo pero desde el nomadismo. Las herramientas suponen no una separación del hombre de la naturaleza, sino su continuidad vital. Continuidad de la vida consigo misma, lo que cambiará a la hora en que estas fuerzas vitales se inscriban en las territorializaciones del cuerpo, la cultura y el poder (Barrios, 2010, 50)[23].

[22] En este capítulo se retoman algunas ideas de la tesis de Maestría en Estética *El Halo de la fiesta o su pestilencia posterior* (Chaverra, 2007)

[23] Es Licenciado, Magíster y doctor en Filosofía. Es profesor de tiempo completo y coordinador de la Licenciatura en Filosofía en la Universidad Iberoamericana, también imparte clases de teoría del arte en la Universidad Nacional Autónoma de México. Director de CURARE

La orgía está emparentada con los espacios rituales de la carne, la magia, lo sagrado y lo mítico; propio según José Luis Barrios, de las sociedades agrarias y nómadas. Frenesí, canto, danza, vértigo, violencia, pérdida de sí, de la conciencia, exceso, saturnales, embriaguez, sensualidad, comilona, disfrute, sentidos al máximo. Por ello no hay límites corporales, ni individuos, sino una comunidad que danza al ritmo de la naturaleza y que se integra con su cosmogonía. La Orgía redime de toda diferenciación y articula al viandante en un universo; no hay un pensamiento de la diferencia, sino de la similitud. El mundo es un espejo, donde todos los seres se enlazan y se reflejan entre sí.

En la Antigüedad, dice Le Breton, no existía una palabra **que definiera lo que hoy se denomina cuerpo, ni despuntaban las diferencias entre este y el espíritu, ni siquiera entre él y otro. El cuerpo no estaba escindido, era parte del acontecimiento, de carácter oral, efímero y mortal; lugar del mito y del rito, que relacionaba a los humanos con los dioses, quienes eran la referencia a lo perfecto e inmortal. No se individualizaba; el cuerpo del celebrante estaba fusionado con la comunidad que participaba del acto ritual y se comunicaba con los dioses; el concepto de sujeto se fundía en los lazos que unían las culturas. El efecto estético por lo tanto no estaba separado de toda la celebración ya que en este espacio, cuerpo y mente eran uno mismo, no había una acción por fuera del ritual que tuviera la connotación de arte, ni el cuerpo estaba desprendido del universo. La carne despojada de la versión metafísica en que la sumió Platón, era digna de mostrarse y se cuidaba con el mismo esmero con que se cuidaba el intelecto. Es más, la escisión cuerpo-mente no era posible, surgió después de que el nacimiento de la "idea" filosófica (el mundo ininteligible) le ganara el juego a la tragedia y la cultura occidental declarara a la materia como engañosa, falsa y copia, como se ha profundizado en el capítulo anterior.**

Tanto para Le Breton como para Barrios, en las sociedades ancestrales no hay una escisión entre el hombre y el mundo, se está en él y se confunde con la comunidad, sus representaciones son comunitarias. No hay una individuación, "como mucho es una

singularidad dentro de la armonía diferencial del grupo" (*Op. Cit.,* Le Breton, 22). Ni existe una conciencia de la corporalidad, y la imagen de sí mismo, es la imagen del cuerpo de la mismidad, de la similitud y no de la diferencia que se da en la modernidad. Esto implica un acto de fidelidad, de prolongación de sí en el otro, de un pueblo que celebra unido en una naturaleza que se extiende en su carne, que alterna con ella. Es un acto especular, fruto de las semejanzas que se han descrito anteriormente, compuesto por los mismos materiales de la naturaleza, lo que lo emparienta con los dioses, las estrellas, los animales y, según Le Breton, esto hace "que se encuentren huellas activas en estas representaciones populares de curación" (*Ibíd.,22*).

> El hombre es sólo un reflejo. Obtiene su espesor, su consistencia, de la suma de vínculos con sus compañeros. Este rasgo, relativamente frecuente en las sociedades tradicionales, nos remite, por otra parte, a los trabajos de la sociología alemana de comienzos de siglo, en la oposición que establece, por ejemplo, Tonnies entre el vínculo comunitario y el vínculo societal. No se encuentra ni el sentido de persona, ni el cuerpo, no existe el cuerpo. El hombre sólo existe en una relación con otro, no por sí mismo (*Ibíd.,* 18).

Si el cuerpo estaba ligado a la comunidad, entonces la vida pública sobresalía sobre la privada y ello hacía que todo se pudiera mostrar en su desnudez, sin vergüenza. Muchos ciudadanos tenían gusto por la ciudad y estar en ella era un disfrute. El cuerpo no censurado constituyó la imagen de las grandes culturas. Sennett dice que "En la gran plaza central de la ciudad, el ágora, había pocos lugares que constituyeran territorio prohibido a la manera de la propiedad privada contemporánea" (1997, 44). Carne y arte eran del mismo principio, ya que era el lugar de la exhibición. Los torneos, los festejos a los dioses eran públicos, la presentación de las tragedias y las comedias.

Los hombres en estos actos se sentaban juntos, en una acción comunitaria que además trajo las ventajas y complejidades de estar reunidos: Eros y Thánatos: la imposibilidad de la armonía, la necesidad del sacrificio, de lo trágico, de lo mortífero y

efímero, pero a la vez, la comunión que da lo estético, el ritual expiatorio manifestado en la música, el teatro, las artes plásticas y la danza, juntos sin división, como lo expresa Sennett, y marcados por un sino trágico en el que se cosían con la misma hebra el placer y el dolor. En las celebraciones era común el componente agresivo y bélico, lúdico e imaginativo. Apolo y Dionisos, lo que Nietzsche va a llamar después el sino trágico. Ambos evocadores de los ritos, de la magia, del adorno. Según David Le Breton en pocas culturas se ha desligado lo ritual con el vino, las máscaras y el traje; tampoco con el sacrificio, la muerte y la guerra. En los actos públicos se daba una fusión con la divinidad, mas hubo en ellas una agresividad simulada en los actos punitivos y las actividades "artísticas". Los humanos se preparaban para las guerras y para las actividades festivas de la misma manera. Muchos rituales estaban emparentados con el chamanismo y la lucha. Sin las clasificaciones, muerte y vida pertenecían a la misma esencia.

La carne se ataviaba con adornos exagerados, se le daba mucha importancia al maquillaje y los tocados o penachos, los sombreros, los tatuajes, las máscaras, siempre un lugar de la virtualidad, del cambio, del artificio, la fascinación de la transformación, del ser siempre otro, nunca en busca de una individualidad sino el hecho de pertenecer a un universo cambiante. La vitalidad de la guerra, cuerpos sudorosos y vestidos para el triunfo, la sensualidad provocada por el contacto con una tierra fértil y llena de frutos; todo remitía a un vigor extremo, a lo propio de la tragedia: erotismo y muerte; el lugar del goce de un cuerpo que se sabe bello y efímero. Se recrean las carnes en los juegos sensuales y la naturaleza fecunda. Los cuerpos tenían como atmósferas los grandes trigales, viñedos, maizales también retratados en toda la parafernalia, música y danzas alusivos.

Las competencias y los juegos de lucha acrecentaban el reconocimiento social, tesoro muy apreciado en la Antigüedad. Todo dispuesto para la celebración: una comunidad reunida, una carne gloriosa y sin culpa, la naturaleza en su esplendor y los dioses a quienes rendirles los cantos, las competencias y las luchas. Arte, sensualidad, religión y ritualidad hablados con el mismo lenguaje. Los cuerpos mimetizados con los escenarios.

El cuerpo público y el público un solo cuerpo, una sexualidad más abierta, dioses traviesos, juguetones y malvados, los rituales paganos en los que los excesos eran fundamentales hicieron que se creara una solidaridad grupal, que influyó en la construcción de la polis y las decisiones políticas. Desde diversos estudios de antropólogos, historiadores, médicos, filósofos (Bajtín, Lévi Strauss, Maffesoli, Barrios, Sennett, Le Breton, entre otros) se observa como las culturas antiguas (e incluso todavía existen algunas tribus que lo hacen) tuvieron una relación de la carne con el cosmos, sin ninguna escisión, en su dinámica mortal, cambiante.

Se puede decir que en la Antigüedad, el cuerpo era carne. No había una diferencia entre el cuerpo y el alma, el cuerpo y el otro, el cuerpo y la mente. Las artes estaban relacionadas con la vida. Incluso en occidente no había una palabra exacta que definiera el arte y menos aún que lo clasificara en diferentes categorías. Todas las relaciones simbólicas estaban religadas, ligadas entre sí, sin una división entre la vida cotidiana y por decir las ritualidades, además las prácticas artísticas no eran independientes de las prácticas políticas, ni de la religión. Para Le Breton tanto como para Barrios o Maffesoli este es el lugar de la orgía:

> En las sociedades tradicionales el cuerpo no se distingue de la persona. Las materias primas que componen el espesor del hombre son las mismas que le dan consistencia al cosmos, a la naturaleza. Entre el hombre, el mundo y los otros, se teje un mismo paño, con motivos y colores diferentes que no modifican en nada la trama común (*Op. Cit.,* Le Breton, 8).

El nacimiento de un pensamiento filosófico que negaba la vida presente fue quien cambió esta cosmogonía desde tres condenas: la de la escritura, la del arte y la de la materia (cosa, cuerpo). Como se decía en el capítulo anterior, en su texto *La República*, Platón considera el arte como imitación de la realidad. No se vive en la verdad, sino en la representación. Desde esta medida el arte, por ser una imitación de la realidad, sería representación de la representación, es decir simulacro, engaño. Se hace el énfasis en esta

construcción del arte ya que repercute sobre la concepción de la carne y su división: alma, cuerpo.

Si ese es su destino, se puede pensar que el terreno del arte y de la realidad misma, se confiere desde un esquema virtual. Por fuera del mundo material está la idea que es la medida de todas las cosas, la verdad. Los cuerpos físicos no corresponden a esa verdad, sino a una representación, lo que los coloca como copias sin un modelo real, sino ideal, es decir apariencia, que está alejado de la verdad que lo sustenta.

La dialéctica y la metafísica instauradas por Platón, que van a extenderse hasta la Edad Media, dividen al sujeto en alma y cuerpo; este último es arrojado a la categoría de representación. Los cuerpos sufren alteraciones en su nueva designación: se ocultan, se despojan de su alegría para sumirse en la vergüenza que alcanzará su expresión más clara en la Edad Media, con la llegada de la cristiandad. Los rituales no se celebran más en nombre de Apolo y Dionisos, pues la división del mundo en la idea y la cosa, ha constreñido el cuerpo al lugar del pecado y por tanto se cubre tímido, arrojado del paraíso y puesto en una ciudad maldita:

> En el cambio hacia la ciudad estado, cambia el ritual de los excesos, y adquiere una doble función estético-política, antes de la Edad Media y Dios, se puede hablar de Grecia, en la que no se trata de reprimir o sublimar el cuerpo, sino de darles cabida en el ámbito de la existencia humana: ethos y polis. Nace allí el sistema de representación, espacio público, aparecen marcados la filosofía y la política, el placer (aphrodasia) no es una ontología de la carencia y el deseo, no es el de una naturaleza que fija la norma de los actos, es la de un afuera que asocia entre sí, placeres y deseos. De las relaciones de estos tres elementos se generan las éticas, estéticas y políticas, en torno al cuerpo y al deseo, lo que dará como resultado las formas y los usos específicos de representación (*Op. Cit.,* Barrios, 50, 51).

Este pensamiento escindido se va a radicalizar en la modernidad, en la cual se carga al cuerpo con toda la taxonomía reinante y se hace más visible la división entre este y la

carne. Según el trabajo de Barrios, el cuerpo pertenece al mundo de la voluntad y es parte de las discusiones éticas y estéticas del ser, servidor de una entidad que lo controla. La carne en cambio, está por fuera de todo significante. Es esa parte oscura y vil, que no está en la voluntad, que ni siquiera está en la posible redención. Este es el gran cambio que desde la filosofía se impuso. Un cuerpo alejado de la condición trágica y sumido en el engaño de la eternidad. Cuerpo escindido en un espíritu inmortal o en un sueño de inmortalidad y carne despojada de toda gracia divina, degradada y profana.

Bajtín, el investigador de la Edad Media y el Renacimiento, afirma que en la Edad Media, a pesar de toda la represión frente a la materia, hay todavía un residuo de comunidad a través de la redención de la carne, que se da en el carnaval. Barrios, corrobora esta mirada de Bajtín, diciendo que se pasa de la orgía de las comunidades ancestrales al carnaval de la Edad Media. La plaza, el parque, permiten la aparición de la risa, de lo grotesco, incluso de lo vulgar. Esto sostiene lo colectivo y rompe las divisiones. A pesar de toda la fundación del monoteísmo cristiano, el carnaval insiste en la comunidad. Si bien ya hay un desplazamiento del sujeto del cosmos, se guarda un residuo de semejanza en su alternancia con Dios. Dios es el modelo, la idea, la verdad y la belleza. El hombre ha sido creado a su imagen y semejanza como lo reza el Génesis. Este hombre dispone de la naturaleza y le da un nombre, se separa de ella, pero sigue interactuando a través de las señales divinas que debe descubrir en la Creación. Así el hombre a través de las marcas dadas por Dios, puede hacer uso del mundo y leerlo para su beneficio. El cuerpo que le es dado, todavía no corresponde a una unidad, es un contenedor del alma, que es lo que lo asemeja a Dios. Es un estorbo, malvado, lascivo y pecador. Por esto se niega. Sin embargo, la carne insiste en salir y a través del carnaval logra su liberación:

> En ese sentido, la carne inscribe el sistema de control a partir del código de representación de la nobleza y la Iglesia, mientras que el cuerpo pertenece al ámbito de la comunidad vital. La carne para el sistema de poder se entiende como el territorio abandonado por el espíritu donde se generan las relaciones entre el

> dolor, el castigo y lo monstruoso. Carne y bestiarios son el territorio de la caída. El rostro queda como absoluto y escinde el cuerpo hasta convertirlo en carne (*Ibíd.,* 6).

Los excesos sexuales son disimulados en los actos punitivos de flagelación y anorexia. Los sátiros son reemplazados por santos que marchan en hombros de la multitud arrepentida. "Reducidos a su parte emergida, estor seres eran desposeídos de su carne. Sus cuerpos no eran más que símbolos, representaciones y figuras; sus actos, solo sucesiones, sacramentos, batallas, acontecimientos" (Montoya, 2001, 37). Se cambia la mirada del cosmos, de la riqueza terrenal hacia un lugar despojado de carne y de sensualidad:

> La dinámica de la sociedad y de la civilización medievales es el resultado de una serie de tensiones: tensión entre Dios y el hombre, tensión entre el hombre y la mujer, tensión entre la ciudad y el campo, tensión entre lo alto y lo bajo, tensión entre la riqueza y la pobreza, tensión entre la razón y la fe, tensión entre la violencia y la paz. Pero una de las principales tensiones es la que se produce entre el cuerpo y el alma. Y más todavía en el interior del cuerpo mismo. De un lado el cuerpo es despreciado, condenado, humillado. En la cristiandad, la salvación pasa por una penitencia corporal. En el umbral de la Edad Media, el Papa Gregorio Magno califica el cuerpo de "abominable vestimenta del alma". El modelo humano de la sociedad de la alta Edad Media, el monje, mortifica su cuerpo. Llevar un cilicio sobre la carne es el signo de una piedad superior. Abstinencia y continencia se hallan entre las virtudes más fuertes. La gula y la lujuria son los mayores pecados capitales. El pecado original, fuente de la desdicha (Basarte, 2011, 117)[24].

La cita ilustra el escenario neoplatónico que se vive en la Edad Media. Al referir Platón la idea (lo ininteligible) a la verdad y la belleza, la materia queda reducida a su engaño y copia; la sensualidad no cumple una utilidad dentro del mundo. La Edad Media prestó oídos a la dialéctica platónica (Plotino, Ficino, Pico della Mirandola, entre otros) y

[24] Ana Basarte Docente de Literatura Medieval en Universidad de Buenos Aires y Universidad Nacional de San Martín en Argentina.

convirtió el cuerpo en una prisión; mortificarlo era privilegiar el alma, aunque en el acto masoquista se escapara la carne (como se lee en las múltiples referencias a la vida de los santos, que a través del ayuno y del castigo de la carne, expiaban sus pecados y tentaciones, pero por allí se escapaba algo del goce de la carne). Esta siguió fluyendo en el pecado, ya que fue su destino. Bataille dice que la crueldad puede derivar hasta el erotismo "La carne es el enemigo nato de aquellos a quienes atormenta la prohibición del cristianismo […]. El placer está vinculado a la transgresión, pero el mal no es la transgresión, es la transgresión condenada lo que es el pecado" (Bataille, 2007, 68).

Por su parte, Le Goff afirma que es la época de la gran renuncia del cuerpo: "desaparecen estadios, termas, teatros y circos (asociados al culto a la gimnasia y el deporte típicos de la Antigüedad grecorromana)" (*Op. Cit.,* 31), mientras se impone el ascetismo monástico y caballeresco medieval. "Sin embargo, la persistencia del paganismo sigue encumbrando las delicias profanas de la carne" (*Ibid*.,). A pesar de todas las imposiciones, en la tortura se filtraba el cuerpo de una manera escondida. Estos autores muestran cómo la necesidad de explorar la carne se camufla bajo el régimen feudal y aparecen todas las vejaciones que estimulan la relación con él, aunque sea bajo la apariencia del castigo. Diferentes estudios dan cuenta de todas las maneras de goce de un cuerpo que ha sido reprimido por la religión, pero que rehúsa a abandonar su carne plenamente y sigue en el juego a través de la flagelación, de los castigos, de los ayunos prolongados, de la miseria corporal: San Francisco de Asís, San Nicolás de Tolentino, Santa Catalina de Génova y muchos más.

Le Goff afirma que sobre esta paradoja central, descansa toda la vida cotidiana medieval: el pecado original (transformado en pecado sexual) y la reencarnación. Dice que el año se fracciona entre el periodo del ayuno "Cuaresma" y Carnaval (la cultura de la "anticivilización"). A su vez el célebre trabajo de Mijaíl Bajtín sobre Rabelais sostiene que todo lo que la Iglesia reprime durante la Cuaresma se invierte como sátira durante el Carnaval.

En esta misma dirección, David Le Breton muestra como incluso la Edad Media aporta mucho a esta contemporaneidad, ya que el cristianismo cambió la concepción y las prácticas corporales:

> La Edad Media aparece, más que cualquier otra época -incluso si decidimos que termina a finales del siglo XV-, como la matriz de nuestro presente.
> Por ejemplo las actitudes en relación con el cuerpo, pese a que se produjeron dos giros mayores en el siglo XIX (con el resurgimiento del deporte) y en el XX (en el terreno de la sexualidad). En efecto, en la Edad Media se instala este elemento fundamental de nuestra identidad colectiva, el cristianismo, atormentado por la cuestión del cuerpo, a la vez glorificado y reprimido, exaltado y rechazado, (*Op. Cit.,* Le Bretón*,* 29.)

Se puede decir que así como en la contemporaneidad el cuerpo se debate entre el ser sujeto y objeto, lo sagrado y lo profano, entre la carne y el cuerpo, entre la paradoja, de la salud, la belleza, la publicidad, la Edad Media también se debatía en un cuerpo cristalizado en la apariencia de Cristo y en el grotesco del carnaval. La cuaresma reprime los excesos, a través de un cuerpo entregado a Dios, desprovisto de toda humanidad, inmoral y encarcelado, pero el carnaval permite la exageración, la sexualidad, la risa. Como dice el refrán el que peca y reza empata.

Por esto, a pesar de la enfermedad, del cuerpo de la pus y maloliente, se condenarán la sangre y la esperma como las manchas del pecado. Dice el mismo autor que aparece el término de la carne (karo) como una censura del cuerpo del carnaval, frente al otro cuerpo inmaculado*, "*la naturaleza humana designada por el término de caro, se sexualiza de este modo y abrirá la puerta al pecado contra natura", (*Ibíd.,* 39). Serán castigadas la sodomía (homosexualidad), la lujuria y las maneras perversas de la sexualidad. Se dividirá al cuerpo: la razón con la cabeza, lo superior, lo masculino; la parte inferior del cuerpo, femenina y sucia, carne. Ese paralelo geográfico, permite decir que la carne que aparece ahora en la performance se carga de lo femenino, sin oposición a lo masculino; es la declaración de lo

escondido tanto tiempo; por eso la necesidad de algunos artistas de llamar a esta actividad, *La* performance, en su sentido femenino, para hacerla mucho más contundente.

Es la carne la que se asocia con el pecado y el exceso, el sexo, la comida, la gula, el carnaval. El martes de la grasa (Mardi Gras)[25] víspera del miércoles de ceniza, es el día último de la carne. La cuaresma implica el ayuno tanto de la carne para comer, como de la carne para pecar. En Colombia es muy clara esta herencia en los carnavales de Barranquilla, que se extienden hasta la víspera de la cuaresma. La carne del carnaval se resiste al poder, a negarse, por esto tiene que festejar en comunidad.

En la cuaresma, la risa se destierra. Un ejemplo contundente sucede en la Abadía Benedictina de la novela de Umberto Eco *El nombre de la rosa;* la censura a la sonrisa. Dice el padre Jorge que la risa es una mueca del demonio, en cambio las lágrimas son el gesto de la limpieza y el arrepentimiento. Toda la trama de la novela gira en torno al Segundo libro de *La Poética* de Aristóteles sobre la risa y la necesidad de esconderlo, para que esta no se contagie:

> La risa es signo de estulticia. El que ríe no cree en aquello de lo que ríe, pero tampoco lo odia. Por tanto, reírse del mal significa no estar dispuesto a combatirlo, y reírse del bien significa desconocer la fuerza del bien, que se difunde por Sí solo. Por eso la Regla dice: "Decimus humilitatis gradus est si non sit facilis ac promptus in risu, quia scriptum est: stultus in risu exaltat vocem suam (Eco, 2013, 107).

En esta misma dirección, el cuerpo está separado en la Edad Media: unas partes nobles, otras innobles. Las nobles del corazón hacia arriba, innobles del corazón hacia abajo, por lo tanto la risa que viene del vientre es innoble. En el carnaval, la risa se suelta,

[25] El carnaval, que no coincidía con ningún hecho de la vida sacra, con ninguna fiesta santa, se desarrollaba durante los últimos días que precedían a la gran cuaresma (de allí los nombres franceses de *Mardi gras* o *Carême-prenant* y, en los países germánicos, de *Fastnacht)* [....]. El tema de la profusión de bienes materiales está asociado al *mardi gras* (martes de carnaval), día en el que se sala la carne; el ambiente de Carnestolendas influye en el episodio, unificándolo en el nudo grotesco de la matanza, el despedazamiento y el destripamiento de la res, la vida corporal, la abundancia, la grasa, el festín, las gozosas libertades y también el alumbramiento (*Op. Cit.,* Bajtín, 2003, 9, 179).

los cuerpos se liberan y quieren recobrar la unidad perdida, el mito de la alianza, un instante de eternidad, que es paradójicamente efímero:

> El espacio público de la plaza es transformado en un espacio de libre intercambio de impulsos vitales; de ahí que los excesos tengan la función de crear una masa, donde no hay escena sino acción. Se trata de liberar los distintos tipos de fluidos vitales para crear una masa informe donde la risa circule libremente y donde la fiesta, es la voz del tiempo que habla, ante todo del porvenir (*Op. Cit.,* Barrios, 35).

Los humanos se libran de la maldición divina en una celebración social; sin embargo, esos cuerpos a pesar de su carnalidad son sucios, grotescos, enfermos e inmundos, llenos de granos y pústulas tal como lo plantea Espinoza: "El cuerpo se ve rebajado a mero atuendo de circunstancias, un disfraz esclavizado al tiempo y al espacio, es decir, a la muerte" (Espinoza, 2001, 35).

Así mismo, para Bajtín, el cuerpo de la Edad Media no es reconocido por el sujeto (de hecho el sujeto no existe todavía como tal), sino a modo de la cárcel del alma, formado por protuberancias y salientes, alejado de lo bello. Se mezcla con todos, está en contacto con la enfermedad, desbordado porque no conoce el límite, inacabado; es un cuerpo en partes, separado de su visión como totalidad, hecho de pedazos, que no puede mirarse al espejo. Aún lejos del concepto cuerpo, es la carne, que aun no puede nombrarse como unidad, cuerpo, yo.

Desde la división metafísica de la edad clásica griega, hasta la Edad Media, en la cual los postulados de San Agustín y demás pensadores le dieron a la carne un lugar tan ínfimo, que por la misma dinámica de su propia represión, a la manera que lo plantea el psicoanálisis, esa materia, aparece como negación y enfermedad. Bajtín señala que, el cuerpo solamente se reconoce en el sacrificio, en el dolor; sin embargo, en la fiesta es donde todo se confunde y ello no permite que se pueda documentar tan fácilmente, por lo tanto no se puede hablar de cuerpo. La lectura que se tiene de este espacio es compleja y paradójica, porque por un lado los juegos de la carne se dan como propuesta de

vaciamiento, por otra hay siempre una culpa. Hay un reconocimiento del cuerpo en el dolor, en el goce, pero un vaciamiento en el carnaval, por su misma desvergüenza. Le Breton complementa esta postura:

> El acento está puesto en las partes del cuerpo en que este está, o bien abierto al mundo exterior, o bien en el mundo, es decir, en los orificios, en las protuberancias, en todas las ramificaciones y excrecencias: bocas abiertas, órganos genitales, senos, falos, vientres, narices. Es decir, los órganos que avergüenzan en la cultura burguesa (*Op. Cit.,* Le Breton, 31).

Así, la consecuencia final del conflicto maniqueo será la división entre la carne y el cuerpo. Aquella desde la marginalidad, el cuerpo como una representación oficial del poder de la religión y la política sobre el goce. Este quedará escindido. Se evocará la divinidad a través de un cuerpo, que según Barrios, se reduce al rostro. Todo lo demás queda subyugado a su mínima expresión. El rostro se eleva hacia Dios, la carne queda en la tierra, por fuera de la tecnología de la representación oficial. Se territorializa el rostro y será la metonimia del cuerpo; se desterritorializa el cuerpo, será como un desecho, será carne. El cuerpo colectivo queda redimido a través del carnaval, en el que la risa, lo vulgar, todavía ostenta una posición en la vida pública. La orgía gozosa se cambia por la fiesta cárnica, en la que aun hay una presencia de la carne y un asomo de lo público:

> A diferencia de la orgía, el carnaval nace en el momento de la separación de clase que trae consigo la sociedad feudal y pone en operación una dinámica que tiende a suspender los límites de la representación y de las tecnologías del poder. El cuerpo, como cuerpo social, no responde a la lógica ni a los sistemas de simbolización del cuerpo, ni siquiera se le opone. Más bien funciona en la lógica de lo inmediato. Ya la plaza no funciona como espacio político, este se ha perdido, sino como espacio vital donde se dan las continuidades del cuerpo a través de la risa (*Op. Cit.,* Barrios, 59).

El arte aún no aparece oficialmente, la distancia entre la representación y el espectador no existe, lo que niega el arte como se entiende en la modernidad; la colectividad está por fuera de los códigos de la contemplación de la obra. El carnaval no da lugar a la división de roles, es la forma de celebración, la cual no crea fronteras entre unos y otros, conectada con el cosmos y la comunidad. Es el carnaval el que va a ubicarse en el lugar entre el mundo pagano y la cristiandad anterior a la representación artística y por tanto simbólica. "Antes del teatro, ejerce la risa erótica y alimenticia contra el amor cortés, contra la espiritualización, la afirmación del cuerpo" (*Ibíd.,* 60).

El carnaval liberaría la carne y ocuparía en ese instante efímero el lugar del poder, creando una colectividad vital. Esto lo pondría en un escenario análogo en la contemporaneidad con la performance, por ello la necesidad de abrir las fronteras del arte. Barrios dice que esto no significa que la risa o el cuerpo se instalen como resistencia, sino como "lugar originario de la vida que de vez en vez irrumpe en el espacio público de una ciudad precaria y anárquica" (*Ibíd.,* 60).

Sin embargo acabado el carnaval, el cuerpo estará lleno de vergüenza y división: una parte animal, bestial, que contradice toda la espiritualidad del alma y niega todo apetito sexual. El castigo es tan mortífero como el instinto. Un superyo que avasalla al ello, según una mirada que hace el psicoanálisis de la historia del cuerpo. "El espíritu no es, en tal contexto, más que la negación del apetito sexual. Es decir violencia moral contra violencia natural" (*Op. Cit.,*Espinoza, 36).

Foucault dice que el cuerpo se separará, en la Edad Media, del dominio de la carne, porque allí está la concupiscencia. Es una descalificación del cuerpo como carne, esa parte del ello, la prohibida, será desde ese momento olvidada como la carne. El cuerpo representará a la divinidad, sometido al control cristiano. Barrios amplía esta afirmación al decir "La distancia entre la carne y el cuerpo no significa otra cosa que el dualismo de la cultura cristiana medieval, donde el cuerpo será negado hasta convertirse en carne y la carne será el lugar simbólico del pecado (*Op. Cit.,* Barrios, 61). Serán la evidencia del poder que separa la vida y la representación del sistema. El pueblo aun mantendrá en su

imaginario una violación a ese control a través del cuerpo, pero la carne se vuelve una evidencia, un registro de ese sistema de poder, dirá el autor. A su vez dirá Basarte que:

> El cuerpo en la cultura medieval no es aún considerado en la dimensión de lo individual, como una frontera de la subjetividad, sino, por el contrario, como una suerte de extensión de un todo mayor e integrado. A su vez, es concebido como un microcosmos, una réplica del mundo del cual forma parte y con el que se halla en estrecha comunión (*Op. Cit.,* Basarte, 113).

Una relación que desde ahora será ambigua, que exalta, pero condena, que desprecia, pero que a la vez sabe que la carne idealizada en la pureza, en la virtud y en la belleza es la manera de la salvación; por ello la representación que da lugar a la modernidad del cuerpo se dará desde una zona de la asepsia, de lo limpio y sin ninguna sensualidad. Lo monstruoso queda en su versión carnal, lejos de cualquier figura en esta carne redimida a través de la oración, la flagelación y la abstinencia.

Lo monstruoso, es decir, esa carne censurada, será ya la metáfora de lo exterior. En la Edad Media se convertirá en burla, comicidad y crueldad hacia el otro. La belleza alejada de todo carnaval, de toda sexualidad, será la capacidad de la acción de Dios. Por algo en el texto *Las palabras y las cosas*, de Michel Foucault, la Edad Media coincidiría con la episteme de la similitud, en una esfera especular. Se es el reflejo de Dios, a través del cuerpo y sus partes (como el rostro), y, a su vez, los demás seres serán el reflejo del hombre, en una escala de perfección. Por lo tanto, lo que se tiene de divino es la capacidad de renunciar a lo monstruoso, a lo cómico, a la sensualidad, a toda actividad carnal y mundana, para acceder a la gracia de la espiritualidad. Y con este atropello a lo grotesco, su denuncia y condena, que despojaría al humano hasta del carnaval, surge el panorama en el que aparece la modernidad.

Es en el nacimiento de la modernidad, la categorización del individuo, la instalación de la subjetividad y la objetividad cartesianas, lo que aleja al cuerpo del goce y lo inscribe en una tecnología de representación oficial. El cuerpo será marginado así, se negará la

carne. Poder político y social que da cuenta de una racionalización del goce y de una exigencia de un deber ser.

- **La unidad: cuerpo moderno.**

> A la inversa, el aislamiento del cuerpo en las sociedades occidentales nos habla de una trama social en la que el hombre está separado del cosmos, de los otros y de sí mismo. El cuerpo, factor de individuación en el plano social y en el de las representaciones, está disociado del sujeto y es percibido como uno de sus atributos. Las sociedades occidentales hicieron del cuerpo una posesión más que una cepa de identidad (*Op. Cit.,* Le Breton, 22).

La modernidad es el advenimiento de la racionalidad y la separación definitiva de la relación de la carne y el cuerpo. La carne es domesticada por la ciencia y la razón; aparece el concepto de representación (re-presentar: volver a presentar una cosa pero a través del filtro de la razón); no ya de la idea como lo planteó Platón, sino una representación del conocimiento a través de la razón. *Cogito ergo sum,* razón de la cual el cuerpo es meramente una representación, una virtualidad dada desde una verdad que la razón argumenta. Si la duda metódica permite crear un método para la identificación de la verdad, el cuerpo por lo tanto solo podrá ser racionalizado, porque los sentidos se pueden equivocar. El cuerpo es la posesión de una razón, es un cuerpo perdido para la sensación.

> Ya en el siglo XVI, en las capas más formadas de la sociedad, se insinúa el cuerpo racional que prefigura las representaciones actuales, el que marca la frontera entre un individuo y otro, la clausura del sujeto. Es un cuerpo liso, moral, sin asperezas, limitado, reticente a toda transformación eventual. Un cuerpo aislado, separado de los demás, en posición de exterioridad respecto del mundo, encerrado en sí mismo. Los órganos y las funciones carnavalescas serán despreciadas poco a poco, se

> convertirán en objeto de pudor, se harán privados. Las fiestas serán más ordenadas, basadas más en la separación que en la confusión.
>
> La burguesía y los reformados son los propagadores más fogosos de la naciente visión del mundo que coloca al individuo en el centro y mira al mundo con ojos más racionales (*Ibíd.,* 33).

Le Breton dice que a partir de todas las disecciones logradas en el Renacimiento y hasta nuestros días, la carne se despide del sujeto, lo que se traduce en una mutación ontológica para inventar un cuerpo asociado al poseer y no al ser. La anatomía lo pesa, lo ubica, lo divide, lo categoriza; la carne será parte del cadáver, no de la vitalidad. Se cambia la geografía del cuerpo, la boca pasa a ser censurada por el sistema "pensar para hablar", "en boca cerrada no entran moscas", y los ojos pasan a ser el centro, que serán testigos de la verdad, los observadores silenciosos. "La boca deja de estar abierta, glotona, sitio del apetito insaciable o de los gritos de la plaza pública. Ahora adquiere significación psicológica, expresiva, del mismo modo que otras partes del rostro" (*Ibíd.,* 43).

Se cambia el ingerir, gritar, cantar, tragar, hablar del carnaval por el ver, mirar, leer. "La mirada, sentido menor para los hombres de la Edad Media e incluso para los del Renacimiento, está llamada a tener cada vez más suerte en los siglos futuros. Sentido de la distancia, se convirtió en el sentido clave de la modernidad puesto que permite la comunicación bajo su juicio" (*Ibíd.,* 43).

El cuerpo del cogito, análogo al de la Edad Media, estorba; pero no por el asunto del pecado, sino porque el cuerpo se convierte en un límite para el conocimiento. Es un resto, un dejo o accesorio de la razón. Le Breton dice que el hombre se aparta del cosmos, de los otros y de sí mismo. El cuerpo es el caparazón, el límite con el otro, la distancia, una perspectiva de sí mismo pero en su propia soledad, desligado de cualquier encanto social. Si el hombre, ya no el mundo, ya no la comunidad, es la medida de todas las cosas, es porque es capaz de dejar lo ilusorio de las sensaciones y centrarse en él mismo, como

fuerza, máquina, mecanismo que tiene una cabeza desde donde se maneja. Una metáfora perfecta de la modernidad: la máquina.

> La invención del cuerpo en el pensamiento occidental responde a una triple sustracción: el hombre es separado de él mismo (distinción entre hombre y cuerpo, alma y cuerpo, espíritu y cuerpo, etc.), separado de los otros (paso de una estructura social de tipo comunitario a una estructura de tipo individualista), separado del universo (los saberes de la carne no provienen de una homología entre el hombre y el cosmos, sino que son singulares, le pertenecen sólo a la definición intrínseca del cuerpo) (*Ibíd.,* 178).

Lo que se pretende decir es que la metafísica no se ha anulado, ha adquirido otra dimensión, ya no en la relación con Dios, sino consigo mismo; en el *texto Imágenes del hombre* de José Jiménez y en el texto de Le Breton, se señala que hay un repliegue del hombre sobre sí.

> La unidad de la persona se rompe y esta fractura designa al cuerpo como a una realidad accidental, indigna del pensamiento. El hombre de Descartes es un collage en el que conviven un alma que adquiere sentido al pensar y un cuerpo, o más bien una máquina corporal, reductible sólo a su extensión.
>
> La caracterización individualista de muchos sectores de la sociedad occidental permite que los sujetos sean relativamente libres en sus elecciones, de este modo se instrumenta la sumisión formal a una serie de reglas. Todo esto tiene consecuencias en la manera en que los sujetos se representan el cuerpo. El universo racionalizado es "inhabitable" cuando falta la dimensión simbólica. El mundo desencantado aspira a nuevas espiritualidades: se ejerce un proceso de re-simbolización que a menudo funciona como un simulacro, objeto de una considerable inversión psicológica y que está basado en un amplio abanico de representaciones del cuerpo desarraigadas de su suelo original, de la filosofía y de los modos de vida que le otorgaban sentido,

> simplificadas, a veces, hasta llegar a la caricatura, transformadas en procedimientos técnicos... A través de la revalorización del cuerpo, el imaginario se toma la revancha. La ruptura epistemológica galileana unió el destino del cuerpo y del imaginario al considerar igualmente indignos a ambos. Se liberan con un mismo movimiento (*Op. Cit.,* Le Breton, 69, 89).

Con la llegada de la episteme de la representación[26] (la modernidad) los cánones de belleza cambiaron y el cuerpo adquirió una dimensión distinta a lo grotesco de la época anterior: pasando por el colador de un ideal perfecto que impuso medidas universales. La escultura y la pintura dieron cuenta de ello. La anatomía humana se tornó un tema de investigación; casos concretos Rembrandt, Leonardo Da Vinci, Pollaiuolo, los trabajos de disección realizados por Vesalio. El foco no fue la muerte o lo grotesco como en la Edad Media, sino la vida, la mirada hacia Grecia y hacia los ideales dados por la razón; el cuerpo asumió estas características. Un cuerpo racionalizado.

Le Breton dice que los anatomistas, sobre todo los del Renacimiento, siglo XVI, van a hurgar en la espesura invisible del cuerpo (*Ibíd.,* 196), eludiendo la piel y la carne, abriendo a la mirada la noche del cuerpo. Vesalio propone una nueva manera de estudiar a través de la muerte, de la autopsia, las imperfecciones, anomalías y enfermedades. "Pero se trata siempre de la muerte." (*Ibíd.,* 197).

El centro lo ocupó el hombre, lo que implicó que el cuerpo fuera parte de él. Si bien no se abandonó el concepto de Dios, el hombre empezó a entender que su perfección era de otro orden de estudio y buscó la armonía y el equilibrio, pero también la disciplina a través de prácticas de castigo, alejados de la tragedia antigua en la que la simpatía y antipatía[27] construían un equilibrio del mundo. Las cárceles, los sanatorios, hospitales, lugares de

[26] Una serie de acontecimientos que fueron poco a poco fundando el proyecto moderno: El descubrimiento de América, el arraigamiento del conocimiento científico, el racionalismo, la imprenta, en fin. Sin embargo algunos autores afirman que no se puede situar en una fecha exacta, sino que es un movimiento que empieza a nacer en el renacimiento, cuando emergen otras fuerzas, que van menguando las tradiciones clericales de la Edad Media y van delineando un nuevo proyecto cultural.

[27] Foucault en su texto *Las palabras y las cosas* habla cómo el equilibrio del mundo en la episteme de la semejanza se daba por la simpatía y antipatía de los elementos y de los seres.

reclusión, serán las nuevas formas de someter el cuerpo ante las estructuras de poder que se implantan y que se registran; así queda abierto a formas de saber, lo que quiere decir que la razón hace una voluntad de la identidad y la diferencia: los idénticos pueden permanecer en el mismo espacio, los diferentes son confinados. Nace el panóptico. Michel Foucault en sus textos *Vigilar y Castigar* e *Historia de la sexualidad* da cuenta de los escenarios de reclusión a que fueron sometidos los cuerpos que se distanciaban de las normas establecidas y como eso creó una manera de sometimiento de la carne a la exclusión. Todos estos espacios e increíblemente las escuelas son hechas a partir de una arquitectura en la que los "pacientes" o "reos" están constantemente vigilados. Además estas construcciones se alejan del centro de las urbes y se instalan en las periferias.

El cuerpo se encerró en los límites de la piel, pero esta también se abandonó a las leyes de la ciencia y desconfió de sí misma. "Los sentidos son engañosos", por esto la importancia de someterlos a los juicios de la razón. Es la primera etapa de la modernidad, que recrea a partir de la comparación las diferencias y las identidades. La inquietud de la representación en los inicios de esta época habló de un cuerpo que no se conectaba con él, sino que debía pasar por los filtros de la representación, de un discurso de la verdad que le creó un lugar en el espacio, en el tiempo, bajo unos códigos de la visibilidad.

Los cuerpos de las celebraciones y la festividad, como en otrora, trataron de acortar distancias y suprimir las diferencias. Sin embargo, la suplantación de lo grotesco con la belleza, no encajaba en la cotidianidad; la armonía idealizada de Grecia sólo trazó una ruta dada desde las ciencias, pero no en el día a día, que no logró vincular a su estructura la forma y la idea de la perfección. Aún cuando la mirada fue hacia atrás, a la época clásica de la civilización griega, la representación se encontró con que la razón medió entre el cuerpo y la naturaleza y este siguió condenado a la metafísica, la división de su deber ser y su ser, incluso con mayor fuerza. Sólo una clase dominante pudo entrar a esta clasificación y taxonomía para seguir la ruta de una idealización: aquí aparece el arte como concepto, en la lógica de una belleza dada desde unos parámetros clásicos y el nacimiento de la estética como disciplina.

La individuación, aquello no divisible por dos (in-divi-duo) fue aceptado dentro de la comunidad. La necesidad de crear las diferencias; que los límites y la masa amorfa de los ancestros se definiera en ese presente por categorías y reglas establecidas, a través de un método que abrió la distancia entre lo pensado y lo sido, fueron los paradigmas de la modernidad. Es decir un cuerpo independiente de la razón, aunque conectado a través de ella.

No obstante las personas de la comunidad no lograron en realidad crear la distancia impuesta por la episteme de la representación, sino que en el sentido en que Michel Foucault propone las similitudes de finales de la Edad Media, los hombres comunes siguieron en correspondencia con los animales y la naturaleza, codificada en la participación, la continuidad con lo que los rodeaba. Sin embargo todo el pensamiento clásico, la ilustración, el barroco, lograron sembrar nuevos imaginarios y la individualización formó espacios de soledad. Por esta razón, una división de clases marcó las diferencias entre un pensamiento racional y otro del vulgo, puesto que en el pueblo hay todavía un acuerdo tácito entre el hombre y el mundo, un tratamiento más cosmogónico sin fracturas. Es la "cultura erudita" la que produce la división y el individualismo. "Con el advenimiento de la Modernidad, el cuerpo es objeto de relaciones de poder que operan sobre él, que lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos." (Foucault, 1997,18). De esta forma para Michel Foucault, el cuerpo se ha convertido en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido. La razón, lejos de reconocer el cuerpo como un lugar del deseo, del placer, lo apartó. Descartes afirma "No soy, de ningún modo -dice- ese ajuste de miembros al que se denomina cuerpo humano".

En este camino de la razón es importante mencionar a Kant y cómo la ilustración continúa la censura de la espesura de la carne versus el realce de la virtud de la belleza idealizada. Su filosofía crítica se basa en saber los límites de la razón y en la capacidad del hombre de juzgarse así mismo: "vuelve a colocar el fundamento de lo bello y lo sublime fuera de la esfera teórica, en la conciencia de un sentimiento de la belleza y la dignidad de la naturaleza humana." (Abbagnano, 1996, 284). La mayoría de edad que él planteó, se

recupera cuando el cuerpo se cambia por el lugar del juicio, la facultad de juzgar, en la necesidad de confiar en la luz del conocimiento. Su estética trascendental desparece el mito y un arte relacionado con la vida, pues es necesario limitar la sensibilidad. "Para vivir moralmente, el hombre debe trascender la sensibilidad. Ello implica no sólo sustraerse a los impulsos sensibles, sino también evitar de asumir como regla para la acción todo objeto de deseo" (*Ibíd.,* 290).

Lo sublime kantiano creó una categoría que desdeñaba lo grotesco del pasado, la carne. Barrios dice que lo sublime es una necesidad de sistematizar una experiencia humana que se antoja irracional. Lo sublime no puede ser informe, niega lo vital y orgiástico, es en palabras del mismo autor, un discurso idealista que supone un traspaso de los límites del hombre y su razón, sin llegar a lo inmoral, más allá de lo corporal, en el cual la contemplación controla el deseo en sistemas de representación artística bien definidos. Expulsa el asco y lo monstruoso, moralizando el deseo. Lo que quiere decir una necesidad de alejarse de cualquier asomo de la carne. Se comprende entonces cómo las vanguardias del siglo XX y algunas manifestaciones contemporáneas son una especie de subversión contra lo sublime heredado desde el siglo XVIII.

Si el asco no tiene cabida para Kant, la carne tampoco, porque ellos se vuelven en el límite de lo estético, están por fuera de lo bello y la belleza en este momento es el nacimiento de una categoría artística definida. El arte niega una reacción inmediata del sujeto. "El principio de representación se confunde con la reacción inmediata ante el objeto. El sujeto reacciona inmediatamente. El asco le devuelve al sujeto la materialidad cruda del mundo y de sí mismo y pone en crisis el propio sistema de conocimiento kantiano" (*Op. Cit.,* Barrios, 41).

El asco sería inmediato, una respuesta antiestética, intrascendental e ilógica, que cuestionaría el lugar del conocimiento. Lo animal cancela la racionalidad y la razón cancelaría lo animal, así en la modernidad, el hombre es un animal racional. Esta postura separa de manera tajante, la carne y el cuerpo. Cuerpo exhibido en su forma racional, bella,

estética, desprovista de todo asco, de fluidos, de enfermedades y de vida. La pintura, principal manifestación artística de toda la modernidad, trascendería las fronteras de la piel y su impecable presentación desdeñaría cualquier acto vital desde su lugar de representación, no de creación. Lo real se separa, para quedar plasmado en un lienzo, que no tocaría de ninguna manera la carne, a pesar de que en algunos casos la represente.

Si lo animal rompe la razón, según el dominio de Kant, habría que tener algo que se pudiera poner en el lugar de lo irracional sin caer en lo grotesco ni lo monstruoso, ya que según Barrios, para Kant lo monstruoso está más allá de lo impensable y aniquila el fin que constituye su concepto (*Ibíd.,* 41). Esto daría como resultado el caos, el desorden, la desproporción; por ello un concepto como lo sublime, "sería la infinita magnitud dada como la condición categorial de la intuición intelectual de lo sublime. El sujeto lo puede aseptizar por vía intelectual (*Ibíd.,* 43).

Este nuevo concepto de subjetividad, elimina de su voluntad y razón, el asco, lo monstruoso. El sujeto se representa a sí mismo como un sujeto capaz de representar. Se es un sujeto-objeto, el sujeto se puede estudiar a sí mismo, puede alejarse de su mismidad y representarse. Está apartado de su real, de la carne. Sujeto convertido en su propio objeto. Voluntad que pone en escena el ejercicio práctico de la razón. Una secularización, una adquisición de una conciencia que hace frente a la muerte, la lenta y dolorosa pérdida de la inocencia en un descubrimiento de la fisura entre él y el mundo.

"La modernidad será un desgarramiento de la religión como metarrelato donde el horror y la melancolía serán el acontecimiento afectivo de una sociedad que vive la tensión entre el paganismo y el cristianismo, entre la ciencia y la alquimia, el racionalismo y la religión" (*Op. Cit.,* Barrios, 67). La risa se retira hasta de la esfera de lo popular, aparece lo serio, lo cuadrado taxonómico, el cuerpo como lugar de la culpa, del dolor, el pecado, de la perversión y el sadismo, el alma será la forma del cuerpo, nacerá la condición política de la imagen.

Lo que propone la modernidad y el nacimiento del sujeto será una identidad y una diferencia. Lo que es uniforme se establece como norma y universalidad, lo que es diferente se margina en hospitales y cárceles. Se pasa de una comunidad a una sociedad, de la solidaridad con la vida, al nacimiento de la institución panóptica y policiva. El poder y la verdad están en la ciencia, el arte tiene el don de inscribir lo informe en la representación. El control del pathos social definirá el paso de la exageración barroca a la asepsia de la ilustración. El exceso y el goce se cambiarán por la razón:

> Se pone visible la muerte, del dolor y la melancolía, aparece el primer síntoma de la muerte de dios, afección del fin como lugar de la representación.
>
> El carnaval asumía el cuerpo informe como alegría de la vida, el Renacimiento abrió el espacio de la perspectiva como lugar del sueño erótico y la pulsión pagana de pertenencia de lo humano al cosmos, en el Barroco se inscribe la ambigüedad de una pérdida: la del goce. La tecnología de la representación barroca habrá que comprenderla en la zona de colapso y de indiscernibilidad: en el vértice donde el goce cae hasta la muerte o se eleva al espíritu y donde la imagen habrá de funcionar en la lógica de la teatralidad, en la estética de la afección, en la política del miedo y en el deseo y en la ética de la compasión. En síntesis el barroco inscribe la teatralización como lugar afectivo de la desilusión y como territorio ideológico de los afectos. Deja de haber una revelación, para ser alegoría, retórica. El placer se escinde del cuerpo, y esto también se da en el arte. Engaño, teatralización, representación. Lo que desvía al goce al territorio de una ambigüedad (*Ibíd.,* 69).

Los sentimientos según la modernidad, se definen por una pureza del sujeto en cuanto a su juicio práctico, ético y estético. La verdad al lado del bien, la belleza y la razón, lo que pone límites al cuerpo, a las maneras de celebración y al arte mismo, ya que el distanciamiento mantiene el conocimiento y el sujeto no se involucra. Puede crear una distancia entre él mismo y el objeto. La representación resguarda el sentido, por esto dice Barrios que en el carnaval no hay representación, no hay puesta en escena sino

acontecimiento vital y se cancela el juicio, el sentido, el territorio, el sujeto y la identidad. Los límites de las sensaciones pueden abrir la imaginación y el sentido común.

En las construcciones más complejas del hombre, se sucede lo sublime, para dejar por fuera lo demás y convertir esto en una experiencia estética que borra el deseo y obviamente al sujeto del deseo, ya que el deseo es ambiguo, paradójico y el lugar de la razón es lineal y lógico. Esto hace que el deseo escoja un territorio, que tenga una definición clara a través de la representación, lo que le crea al hombre un imaginario de sí mismo, una narración de su propia condición que va a volverse el lugar de la historia y un cuerpo de la ficción, ilusorio.

Se produce una nueva tecnología de la representación dada, según Barrios, por la escisión Dios, hombre y mundo. La representación produce una nueva versión del poder. El deseo y la vida adquieren otra dimensión y se territorializan. De ahora en adelante la categoría de sujeto se medirá por la manera de proceder, "lo que crea el cuerpo de ficción y un espacio de ilusión donde la imagen es al mismo tiempo narración y subversión: censura y transgresión de la imagen y del significante" (*Ibíd.,* 58).

El cuerpo ya no será el encuentro con el otro, sino la separación del otro; no será el refugio y el espacio que asegura la idea del yo, sino el tiempo. Se creerá que el sujeto domina al cuerpo, que la razón es el amo y que el cuerpo obedecerá, pero es claro que toda esta represión tendrá formas de resistencia en algunas manifestaciones artísticas, en la cotidianidad, en las formas sociales. Sin embargo el control será muy fuerte, tanto que hasta la sexualidad se nombra como discurso en el siglo XIX:

> Estos son los orígenes del borramiento ritualizado del cuerpo, tan típico de la modernidad. Desvalorizado por los sectores sociales privilegiados de los siglos XVI y XVII. En las capas populares el cuerpo sigue ocupando un lugar central, pivote del arraigo del hombre al tejido del mundo. Aparecen, por lo tanto, dos visiones del cuerpo opuestas: una lo desprecia, se distancia de él y lo caracteriza como algo de materia diferente a la del hombre al que encarna; se trata, entonces, de poseer un

> cuerpo; la otra mantiene la identidad de sustancia entre el hombre y el cuerpo; se trata, entonces, de ser el cuerpo. El saber anatómico vuelve plano al cuerpo y lo toma a la letra de explicaciones que surgen del escalpelo. Se rompe la correspondencia entre la carne del hombre y la carne del mundo. El cuerpo sólo remite a sí mismo. El hombre está ontológicamente separado del propio cuerpo que parece tener (por supuesto que clavado al hombre) su aventura singular. No es casual que la filosofía del cogito confiese su fascinación por la anatomía (*Ibíd.,* 61).

- ## El Cuerpo en Colombia

> Fue en el siglo XVII, cuando la vida y las experiencias de las religiosas ofrecieron un conjunto de elementos significativos para una historia del cuerpo. Jaime Borja ha encontrado en varios textos la exposición que el mundo barroco hizo del cuerpo como un escenario determinante para comprender el sentido de la vida religiosa, en particular en su afán místico y de santidad. El conjunto de sus publicaciones hechas entre 2002 y 2012 conforman el principal aporte para rastrear el surgimiento de las expresiones del cuerpo moderno en la Nueva Granada. (Cabra. Escobar, 2014, 84)[28]

El cuerpo del que se tiene conocimiento en Colombia a partir de investigaciones como la de Cabra y Escobar, aparece desligado de su carne, por la acción de higienización de todo el proceso evangelizador en la época de conquista y de la colonia. Se parte de que las sociedades ancestrales tenían una relación cosmogónica con su cuerpo, ligado a la naturaleza, al otro. Una integración política, económica, social, estética sin divisiones. Sus representaciones corporales tenían que ver con los dioses en una dinámica colectiva, como se ha referido en capítulos anteriores. Incluso algunas sociedades indígenas aún guardan la conexión del cuerpo con la tierra y con el universo.

[28] Investigación en torno al panorama de los estudios sobre el cuerpo en Colombia

> De los tiempos más remotos, aquellos que la razón no vislumbra, se idealizan en un estado mágico, donde el mito cumplía su función integradora y los habitantes danzaban alrededor de una hoguera ungidos con los aceites que derramaban sus dioses, rodeados de banquetes recolectados en tiempos de cosecha y vestidos con pieles y máscaras, productos de pactos con la naturaleza en el trajín de las cacerías. Las formas de celebración, los carnavales y fiestas precolombinas son registradas en muchos jeroglíficos o en las tallas de piedras, maderas y metales en innumerables relatos de autores, quienes desde investigaciones o suposiciones sin rigurosos estudios, cuentan la relación de indígenas con el sol, el oro, los rituales de iniciación, de guerra, las cosechas, los bailes y los vestuarios. Antes de los tiempos de la historia, la fiesta estaba integrada con el arte, el mito con la ciencia y la religiosidad con las prácticas profilácticas y las sanaciones. Ello queda en la memoria inconsciente de las generaciones venideras. Con los relatos traídos del otro lado del mar, se construyen los cuentos modernos y las prácticas contemporáneas. (Chaverra 2007; 172)

La modernidad europea se genera por varios acontecimientos y uno de ellos es el choque cultural con las culturas americanas, la aparición de nuevos productos para sus despensas, los cambios de rutas lo cual implica otros itinerarios, la modificación en las construcciones geográficas, históricas y epistemológicas, la necesidad de imponer a las nuevas culturas un pensamiento fijado desde la razón y la religión, así como el contacto con cuerpos desconocidos, con vestuarios y sensualidades exóticas.

El Concilio de Trento, según Cabra y Escobar obligó a los misioneros a crear maneras de imponer la religión, lo que se hizo a través de discursos, catecismos, pero también de recursos como el arte plástico. Las imágenes fueron una forma de presentar a Dios, una "persuación de los sentimientos" (*Ibíd.*, 85). Según el texto en mención, la herencia barroca, en la cual se encuentra el primer "espacio de autorrepresentación del sujeto" (*Ibíd,.* 85), se trae a estas tierras.

Un cuerpo impuesto desde las vidas ejemplares de los diversos santos europeos, que se fijan como modelos en un extraño continente. La narración, los discursos que se imponen, alejan del escenario los cuerpos celebrantes, para invocar un cuerpo sufriente, que paradójicamente aun se mantiene y que convive con el cuerpo festivo de maneras que resultan singulares.

> Los relatos autobiográficos permiten comprender que los modelos espirituales que guiaron las vidas ejemplares de las religiosas debían encarnarse por vías de una teatralización representada, en primer lugar, en la vida enfermiza, en la devoción a los santos de preferencia de cada religiosa y a la identificación e inspiración en ellos. La narración de ese modelo, espiritual y corporal a la vez, es modelo de santidad y representación. El cuerpo es individual y social, místico y eclesial, siempre y cuando sea un cuerpo sufriente y aislado. (*Ibíd.,* 89)

El cuerpo se convierte en una teatralidad, para vivir acorde a unos códigos impuestos desde afuera, a unos espacios y a unos tiempos. Es decir, toda una puesta en escena para la mortificación y el éxtasis religioso. El arte sirvió a este propósito, a través de la pintura de imágenes religiosas, de las puestas en escena de pasajes de la Biblia, de cantos y liturgias; las hagiografías se convirtieron en los textos por excelencia, lo que crea toda un escenario para una corporalidad mística en la que según el texto, sobresalen dos formas de expresión: el asco y el gusto. El asco incluso del propio cuerpo; él está plagado de sensualidad y debe ser castigado, y el gusto por aquellas cosas que lo acercan a Dios. Dos poderes en la misma carne, disputándose el sitio de honor. Se sabe que muchas veces el grito de la carne, terminaba por opacar las virtudes y el cuerpo pecador se sometía a una serie de lavados, purgaciones y torturas para borrar las huellas sensuales. Es claro que esta postura mística estaba más establecida en los descendientes de los españoles, en la comunidad criolla que en los esclavos o indígenas.

> Los negros y los pobres por otro lado, carecían de los prejuicios en cuanto a la etiqueta y tenían mejor destino sus celebraciones, ya que los excesos eran vistos

> como propios de una naturaleza primitiva y por lo tanto más alejada de dios. Cuentan que incluso sus bailoteos y brincos despertaban la curiosidad de los amos y algunos y algunas se escondían tras los matorrales, para ser partícipes desde el anonimato, de la sensualidad que se desbordaba en las danzas del pasillo, de los bundes y los valses. Muchas de las mujeres, terminaban amoratadas y manchadas de jugos diversos, ya que para sentir el calor del que allí se disfrutaba, exponían partes de sus cuerpos desde las malezas. Los amos a través de los pagos a sus criadas, podían gozar un poco de la fiesta.(*Op. Cit*.,Chaverra, 176)

El infringimiento del dolor también era una celebración social, ya que se rememoraba el acto cristiano de morir por los otros y se mermaba la caída en la desgracia del pecado. La templanza, la humildad y el control de las afectaciones, de las sensaciones a la manera platónica y a la posición cartesiana en la cual los sentidos son engañosos, eran prácticas políticas. "En conclusión, los gestos y la apariencia deben corresponder al cuerpo sumiso, mortificado y sacrificado para configurar el cuerpo social." (*Op. Cit.*, Cabra y Escobar, 93)

La aparición del paradigma histórico, la productividad, la presencia de la esclavitud y con ella, el abuso, el poder, el cuerpo como mercancía, crearon una particularidades en la forma de concebir el cuerpo en la colonia. La esclavitud como fuerza que extrae el trabajo del otro, implicó la muerte, el sufrimiento, el dolor y la enfermedad, desde una perspectiva diferente a la religión y al cuerpo entregado al ayuno y sacrificio por voluntad propia. Los esclavos sufrieron toda una serie de vejaciones en las que se ostentaban maneras de dominación y sumisión.

A su vez en ese ejercicio biopolítico, se asoman tecnologías del yo, que tienen que ver con los estudios del clima, de la anatomía, la raza que se establece entre los nacidos en la naciente república, los negros, los españoles, los indígenas; la higiene, la educación y el cambio de paradigmas que se dan en la Europa del siglo XVIII, y XIX a la par con los conceptos de libertad, fraternidad, igualdad, derechos humanos; la revolución francesa, el

fortalecimiento de la medicina como disciplina y la concepción de la fuerza de trabajo y del cuidado, lo que termina por configurar el cuerpo como mercancía.

La naciente burguesía criolla y los anhelos de libertad, crean una ética corporal, relacionada con la geografía del territorio, la educación que aunque equivalente a los paradigmas europeos se busca en su singularidad, la higiene corporal como respuesta a las inclemencias del trópico, la educación en las buenas maneras, que sirven ya más que a la religión, a la urbe que crece y empieza a independizarse de España. Se produce una particularidad en la corporalidad republicana, "el cultivo de una comunidad señorial cultivada en el ámbito privado del hogar y exhibida y reconocida en el entorno público de sociabilidad que, a lo largo de varias décadas, parece confundirse con el escenario de la ciudadanía " (*Ibíd.,* 98)

La moral de la sociedad se vinculó fuertemente con las prácticas de higiene tanto en el hogar como en la escuela, la fábrica; se creó la metáfora de la ciudad y el cuerpo, de lo privado y lo público en un país que se industrializaba e industrializaba los cuerpos y los socializaba a través de un discurso ético que implementó la exclusión, lo que permitió con mayor ahínco el dominio de la población. "La higiene moderna implica un cambio en la función semántica del cuerpo, que deja de ser el reflejo del alma para "devenir signo". El cuerpo comporta "un organismo, cuyas interacciones ocurren en el plano fisiológico" (*Ibíd.,* 101)

La higiene para el siglo XX, se mantiene y le da indentidad a la sociedad colombiana; sin embargo el fortalecimiento del capitalismo así como el florecimiento del urbanismo, hacen que el cuerpo se uniforme acorde con los dictámenes de las grandes capitales mundiales. Esto crea otra forma de exclusión que tendrá que ver con las maneras en que se asumen pautas en la moda, en el consumo e incluso en la educación y en el arte. Es importante señalar como la exposición del cuerpo determinaba rangos sociales, incluso la forma y la manera de vestir crearon juicios estéticos y éticos.

Sin embargo, toda la construcción de una corporalidad en Colombia se ha visto atravesada por el fenómeno de la violencia, que ha marcado la historia del país desde la época de la conquista con la muerte y sumisión de los indígenas por parte de los españoles en la colonia, las formas de abuso y explotación de las negritudes, y en la época de la república, las guerras por el poder, la corrupción política. Si bien todo el fenómeno de la conquista y la campaña libertadora es un cuadro de muertes, la ocurrencia de la guerra no ha parado: La guerra de los mil días a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, la masacre de las bananeras en 1928, todo el fenómeno del paramilitarismo surgido a diferencia de lo que muchos creen, en la mitad del siglo XX, por acción de un ejército conservador: los chulavitas, apoyado por el gobierno. Las masacres campesinas, indígenas, la insurgencia, aparición de la guerrilla, el narcotráfico, la delincuencia común, los grupos de limpieza social, las autodefensas, las bombas en las ciudades, la guerra entre bandas, en fin, toda una historia de horror, de torturas perpetradas por estos grupos, pero también por los gobiernos de turno; la desaparición forzada, la tortura, el secuestro, el desplazamiento, el desmembramiento, la violencia contra las mujeres, los niños y los grupos marginados como los homosexuales, discapacitados, los negros, los indígenas, los campesinos.

> Elsa Blair apunta que: el ejercicio de la violencia sobre los cuerpos en el marco de las guerras contemporáneas (en particular en el caso colombiano), es la expresión de una economía del poder (Foucault, 1999, pp. 98-103) que necesita unos cuerpos ajustados a ciertas concepciones del orden social y político o, en nuestras palabras, unos determinados órdenes del cuerpo. Sobre esta base, se desarrollan e implementan diversos dispositivos o tecnologías corporales para controlar y dominar los cuerpos en distintos ámbitos de la vida social, pero, en el ámbito de la guerra, los cuerpos no ajustados a dichos órdenes son 'castigados': mutilados, violados, desaparecidos, asesinados, torturados. (*Ibíd., 1*24).

Dice el texto que así el cuerpo se convierte en el territorio perfecto para perpetuar el miedo, el poder; es una guerra que a diferencia de otras en el mundo, no tiene fin, se vive en la zozobra, y el cuerpo aprende a convivir con el terror, a crear actos de resistencia

aunque sean pequeños, imperceptibles, pero también aprende a odiar, a reponer, pero no a olvidar. Las maneras de resistencia frente a estos estados de dolor se dan también en el arte; allí se intenta revivir y sublimar, nombrar, señalar, denunciar. Son contundentes algunas posiciones de artistas plásticos como Ethel Gilmour, Alejandro Restrepo, Juan Manuel Echavarría, Erika Diettes, Doris Salcedo, Fernando Pertuz, Oscar Muñoz, Gabriel Posada y Yorlady Ruiz, entre otros. En el teatro, La Candelaria y muchas de sus obras: *Guadalupe años 50*, *La trasescena, La Trifulca;* El TEC: Teatro Experimental de Cali, Víctor Viviescas, Mapa Teatro con su montaje *Los santos inocentes,* Teatro de Occidente con *Homo Sacer*, el Teatro Nacional con el *Deber de Fenster*, de quienes se vale Camila Aschner Restrepo para hacer su tesis de Doctorado en Filosofía y enfrentar diferentes estéticas y lenguajes en la construcción de un teatro que denuncia las diferentes formas de violencia en Colombia. Al respecto dice la autora

> Theather has the unique ability to show that the only real memory is that which is incribed on the body, and the only way to transmit it is through transferring it from one body to an another, in the space of the performance. In the case of these three plays, those memories are effectively inscribed due in great part to the recreation of the excess that I discuss in the first section. (Aschner, 2010, 25)

En un escenario tan difícil, urge una disposición de las entidades gubernamentales, de los docentes, los intelectuales, los artistas, de crear maneras de resistencia contra la muerte, la exclusión y el maltrato. Generar espacios de reflexión frente a cómo esta historia de violencia ha marcado los cuerpos, los ha sumido en el olvido o los ha explotado de acuerdo a las prácticas sociales en las que prima la violencia, el capitalismo salvaje, la desaparición. Resulta sorprendente ver como muchas de las luchas de las mujeres desde el siglo XX, se ven opacadas por el fenómeno del narcotráfico que pone en escena un cuerpo marcado por las cirugías plásticas, la silicona, las exageraciones, las prótesis. En Medellín es cotidiano ver adolescentes con aumento de senos, nalgas, labios, jóvenes que se someten a tratamientos invasivos, dietas extenuantes, abusos en su alimentación o en sus rutinas de ejercicio, con la idea de conseguir un cuerpo acorde a la demanda del mercado. En

contraste surgen grupos y espacios que intentan crear un discurso y unas prácticas diferentes, en las que prime el cuidado de sí, el cuidado del otro, la ruptura de una estética impuesta, la mirada hacia el cuerpo como territorio, campo político y de resistencia.

- **La reaparición de la carne**

> Que un cuadro duerma, se despierte , sufra, reaccione, se niegue, se transforme o se ruborice como el rostro de una amante cuando se siente observada por el amado; esto es todo lo que puede esperarse de la eficacia de una imagen, y Frenhoer no peseguía otra cosa….
>
> No es casualidad que Merleau Ponty, cuando se coupa de la noción de carne, lo haga precisamente a través de los aspectos del nudo y de la trama, de la vuelta y del fondo, del tránsito y de la abertura (*béance*), del tacto y de la distancia, del tejido y de la diferencia; no fue causalidad que tal página ejemplar en todo ese proceso, concerniera también al color rojo. (Didi-Huberman, 2007, 31, 51)

En el texto de Didi-Huberman se puede ver claramente cuando la pintura desgarra la imagen para que aparezca la carne. En el cuento de Honorato de Balzac, Frenhoer descubre su cuadro antes los ansiosos espectadores y éstos no pueden ver nada. El autor evidencia la tiranía de la imagen sobre el gesto que ha sido una de las premisas del arte de occidente. Su libro marca un paso hacia la deconstrucción de la imagen que será el eslogan de las vanguardias y lo que se intenta demostrar en esta tesis.

El manierismo de la desgarradura que propone Huberman, se da cuando la pintura en este caso, deja de ser imagen y se vuelve grito, gesto. Se vitaliza la pintura y se asiste a una experiencia que duele. El artista se vuelca en el cuadro, se expone en ella, hay un aliento. La representación como mímesis no se da, puesto que hay una deconstrucción de la forma. ¿Una anamorfosis tal vez como lo plantea Lacan?, una mancha que aparece sin

sentido, pero que se abre a todos los sentidos. Sin embargo todavía está la obra, todavía está la preponderancia del cuadro, el artista aún se debate entre el modelo y el original. Dice Didi Huberman que la carne es lo absoluto, lo informe, el interior de un cuerpo por contraste con la blanca superficie y en el caso de Frenhofer es claro su desgarramiento, pero todavía hay una distancia entre el sujeto y el objeto. Si bien su obra es una extensión de sí, aún prima el lugar del cuadro, de la pintura. La performance lo que logra, es borrar el objeto, poner la propia carne en el lugar de ese objeto perdido. Dice la psicoanalista colombiana Amanda Oliveros que es el cuerpo el que ocupa el lugar de la obra. "En la acción performática el objeto se consume literalmente, se oblitera y el artista pone su cuerpo como objeto en el orificio que deja el objeto evaporado." (Oliveros, 2003, 188).

Y es en este cuerpo que se pone en vez del objeto que reaparece la carne con todos sus fluídos, confiscando el lugar de lo bello, para abrirse paso a su indecencia, a su mortalidad.

> Desde la literatura de Bataille, pasando por la de Genet, Burroughs, desde la estética de la *performance* y el *body art*, hasta las estéticas nacidas de la tecnología de la imagen movimiento y los *cyborgs*, buena parte del espacio de la representación artística del siglo XX, profundizará en lo informe para subvertir los usos ideológicos de lo bello y lo sublime tal y como los construyó el discurso analítico de la Modernidad que, al mismo tiempo, se convertirá en su propia aporía estética: franquear el límite de la representación subvierte y regula a la vez el espacio social; lo informe transgrede y ocupa un lugar bien definido en el sistema de control social. (*Op. Cit.,* Barrios, 104).

Todo este panorama permite vislumbrar cómo los sistemas de control han operado sobre la carne desligándola del cuerpo desde la modernidad hasta el siglo XXI. El psicoanálisis, que aparece a finales del siglo XIX, pone el problema de nuevo en la escena a través de la pregunta por el cuerpo, desde el estudio que hace Freud de la histeria en la clínica de Charcot en París. Sus descubrimientos lo acercan a toda una teoría sexual, en la

cual el soma se analiza en los síntomas de sus pacientes. Para Freud, el reconocimiento de una unidad corporal depende del otro, en el nombramiento, en el aseguramiento de la palabra. Para él, cuerpo y palabra están sujetos y esto define el ser humano. A través del lenguaje, de la mirada del otro, se construye una subjetividad. El cuerpo es una construcción. No se nace con un cuerpo, dice el psicoanálisis, se nace con un organismo que deviene cuerpo en la imagen de una unidad y la unidad se logra a partir de la experiencia con otro que observa y atiende. El cuerpo está atravesado por lo simbólico, imaginario y real. Real desde el organismo vivo en el que se nutre, simbólico dado su carácter de artificio e imaginario porque siempre es la re-presentación de otro en mí y de la sensibilidad, exclusivo material de relaciones y depositario de todos los afectos e imaginarios desde la construcción especular que hace de nuestro cuerpo un significante.

Es importante señalar que a pesar de toda la crítica que se le ha hecho, el psicoanálisis obliga a un giro del discurso. El inconsciente, la palabra, los actos fallidos, lo psicosomático, los sueños, presentan una ruptura del problema de la individualidad, de la subjetividad, del cuerpo y de la enfermedad. Esto permite que se hable de una complejidad en la construcción del ser humano. De lugares escondidos, en los que el ello busca su salida a la consciencia y grita por su presencia. Se detecta en el síntoma, en la corporalidad que cada persona fabrica, no sólo desde una herencia genética, sino simbólica, de toda su historia personal, de los significantes con los que se arma. El grito del cuerpo como lo propone el psicoanalista Juan David Nasio es diferente para cada uno, pero todos los cuerpos gritan: “El cuerpo de la contemporaneidad no es el mismo cuerpo de otras épocas, ya que los significantes determinan las legislaciones del mismo […]. Es que el cambio de las visiones del cuerpo ha modificado su realidad concreta, carnal, material” (Nasio, 1997*,* 9*)*. Y el grito que se escucha, desborda la razón, cambia la epistemología occidental y muestra que se ha dejado un resto por el que se asoma la carne. El psicoanálisis no sólo como teoría y práctica terapéutica, sino como un saber que hizo tambalear los postulados clásicos humanistas de la voluntad y la consciencia, evidenció la carne en el sujeto, creó una pregunta a la filosofía, la medicina y en general a la mirada que se tiene de la ciencia,

del objeto, del sujeto. Sentó las bases para que las vanguardias artísticas del siglo XX pensaran el arte, el cuerpo y el otro.

La noción de *Das Ding* (cosa), del *Objeto a*, estudiada por Jacques Lacan daría cuenta de la ruptura de la significación y del cuestionamiento a la metafísica, ya que estas dos instancias remiten a lo real, a eso innombrable y semióticamente indescifrable. *Das Ding* como un *acting out*[29]. Si la cosa se nombra está en el mundo de lo simbólico; pensar la cosa es imposible porque el nombre la refiere, pero a pesar del lenguaje, hay un vacío que se cuela a través del significante, que el psicoanálisis lo llamó el goce, lo abyecto, lo real, el dolor, el exceso o el defecto absoluto.

> **Nos vemos llevados así a una especie de intersección de lo simbólico y lo real que podemos llamar inmediata, en la medida en que se opera sin intermediario imaginario, pero que se mediatiza, aunque es precisamente bajo una forma que reniega de sí misma, por lo que quedó excluido en el tiempo primero de la simbolización. Pues esta estructuración, llamada también intelectual, está hecha para traducir bajo forma de desconocimiento lo que esa primera simbolización debe a la muerte** (Lacan, 2009, 365).

La *cosa* psicoanalítica tiene que ver con lo real que se presenta y se aparece como efímero e inmediato, no pasado por lo imaginario; en este caso, no pasado por la representación. Se repite pero no por falta de sentido, sino por exceso de sentido, que igual, da una pérdida. Para entenderla si se puede decir eso, habría que salir del campo significante; el sujeto se desharía, se callaría, porque la ley fundamental no está escrita, es un interdicto, hablada, olvidada. "*Objeto* ***a:*** resto, desecho y marca en el sujeto de la inscripción de la falta. El resto que queda del significante" (*Ibíd.,* 365).

Das ding da cuenta de un objeto mítico originario, de un tiempo olvidado, que pierde su calidad de cosa y queda como inscripción a la manera como José Luis Pardo en su texto *A cualquier cosa llaman arte*, habla de la obra de arte: inscripción, huella, retorno. El

[29] Es decir un paso al acto, acciones de carácter casi impulsivo, según el *Diccionario de psicoanálisis*.

eterno retorno, según el psicoanálisis se vuelve un *acting out*, es decir una alucinación, un paso al acontecimiento, que se olvida en las palabras que lo explican, pero queda como resto, impronta, índex.

Es lo que se asoma en algunas posturas del arte de la contemporaneidad a través de las acciones: un *acting out*, que está atravesado por el azar, pero también por el eterno retorno como lo propone Nietzsche. El performista está rebasado de significantes, de sentidos, de otredades y alteridades, de su carne, del espacio como un no-espacio, que se sacraliza y desacraliza, del tiempo como un no-tiempo en las figuras ancestrales de Aión y Kairós. Todo ello hace que aparezca ese lugar de la deconstrucción de sentido por exceso, que vuelve carne su cuerpo y por lo tanto mortal, atravesada por los acontecimientos que al mismo tiempo pasan allí: la mirada del otro, su propia mirada, todo se diseña para que no haya una seguridad en la que su yo florezca, sino por el contrario en la que su yo se disuelva y quede el resto, una palabra vaciada de significado y un cuerpo desestructurado, por fuera del ámbito de la consciencia más cerca de un olvido de sí mismo, sin llegar a ser otro, precisamente para no ser, para dejar el cuerpo a un lado y surgir la carne, que se aleja de la esencia y se muestra como la carne festiva, comunitaria, el más allá del cuerpo de la identidad.

Amanda Oliveros[30] dice que en la acción performática el objeto se consume y "el artista pone su cuerpo como objeto en el orificio que deja el objeto evaporado" (2003, 188). Según ella, esta invisibilización del objeto se da por la ruptura de la representación en el arte contemporáneo, que pasa por la presentación, desgarra el estatus de lo imaginario y "bordea los restos, las excrecencias como residuo, los deshechos de la cadena simbólica" (*Ibíd.,* 188), lo que tiene consecuencias más allá del arte, es decir, en todo el discurso epistemológico, en la palabra del amo occidental que se afincó más profundamente en el proyecto de la Ilustración y en los ideales humanistas.

[30] Amanda Oliveros: profesora externa del posgrado en Artes de la Universidad Nacional. Psicoanalista.

La presentación del objeto se reemplaza por los restos de la acción performática, residuo efímero y fugaz de la obra, que hace que el artista, según ella, sea un enunciado sin enunciación, "el cuerpo sustituye al sujeto y la acción fugaz performática intenta escribir la nueva noción del tiempo" (*Ibíd.,* 188). La carne es el soporte de la obra y la imagen, que creaba el límite entre el artista y el mundo, se orada. Se muestra la piel, a veces "despellejada como residuo suelto de la cadena simbólica" (*Ibíd.,* 188), lo que permite que se exponga no la imagen sino su envés en su imposibilidad.

Julia Kristeva, también psicoanalista, lleva el problema del cuerpo más lejos, a través del término de la abyección. Esta irrupción pretende oponerse al yo, perder el sentido, no desde la represión, no desde el deseo, sino desde una ruptura más allá del sistema, lo que lo perturba, desordena, caotiza, hurgando sus límites y jugando con las reglas que lo presionan. La carne puesta por algunos artistas contemporáneos, según lo que propone la autora, es abyecta. Carne y abyección son términos que se tocan, se besan en muchas propuestas artísticas de hoy. Se entendería dado la necesidad de los performistas y de algunos otros, de presentar a la sociedad su mierda, su sangre, su semen, su podredumbre, debido a la represión del cuerpo en occidente.

El problema que deviene en este contexto, es el cuestionamiento de los conceptos de armonía, sublime, belleza y cuerpo, que se tienen desde la modernidad. Lo que grita la performance es la vida misma desde su abyección, sin disimular nada y ofreciendo a cambio de un cuerpo de la consciencia, una carne suculenta. Pere Salabert dice que en este universo, el origen está en la carne y el final también. "Lo que permite concluir que la espiritualidad no se obtiene por lo divino, sino por lo carnal, entonces el amante platónico no puede renunciar a la carne, porque esta es la base de la fortaleza para ascender, de allí que la inversión platónica es posible en esta contemporaneidad a partir precisamente de la afirmación de la materia, de la cosa, del cuerpo" (*Op. Cit.,* Salabert, 2003, 156).
Por su parte afirma Kristeva:

> Lo abyecto no es del inconsciente porque este se hizo cargo de sus derechos para transformar en significantes las demarcaciones fluidas de los territorios aún inestables donde un yo en formación no cesa de extraviarse... No es del inconsciente sino el límite de la represión primaria que encontró una marca intrínsecamente corporal... Efervescencia del objeto y del signo que no son del deseo, sino de una significancia intolerable y que si se balancean entre el no sentido y lo real imposible, se presentan a pesar del yo (*moi*) que no es, como abyección.
>
> Lo abyecto nos confronta con esos estados frágiles en donde el hombre erra en los territorios de lo animal. De esta manera con la abyección las sociedades primitivas marcaron una zona precisa de su cultura para desprenderla del mundo amenazador del animal o de la animalidad, imaginados como representantes del asesinato o del sexo (Kristeva, 2010, 20- 21).

Es la violencia de un objeto perdido, que además nunca fue, ni nunca se tuvo, ni siquiera se pudo reprimir, porque la represión, ya ubica una entidad de lo subjetivo. Kristeva dice que la figura del artista sería una figura socializada de lo abyecto, porque si bien se está adherido a la ley, el artista desvía esa interdicción, la descamina y corrompe, emparentándose con la perversión. Es una ruptura de toda la imagen de la religión, por esto se pensaría que la abyección en este caso del artista es una forma de carnaval, cárnico, que no alcanza la orgía, pero sí una ruptura frente a la condición del mundo, en la que se asoma la carne, por ello es impuro, no sublime, contaminado de paganismo. “Las diversas modalidades de purificación de lo abyecto constituyen la historia de las religiones, sobretodo en el arte, arraigada en lo abyecto que dice y al decirlo purifica, aparece como el componente esencial de la religiosidad” (*Ibíd.,* 27).

Aun se tiene un goce perverso que significa que se continúa en la racionalidad, es decir que el goce está sujeto al poder, a la ley, lo que impide deshacerse. Si bien está atravesado por una a-significancia, un antes de la identidad, hay una necesidad de violar las reglas, de infringir la ley, de desobedecer, porque el quebrantar valida el poder y la norma.

En la orgía, le ley no se infringe, más bien se hace mofa de ella, se juega con ella, incluso se disuelve, pertenece al escenario de lo lúdico.

Para Barrios el ejemplo de lo perverso y, por ende, de lo abyecto sería Sade, cuando dice que el exceso no se entiende en términos del ahorro o gasto, sino como condición ética y ontológica de la libertad soberana del sujeto; "este goce en lo que a lo estético se refiere, inscribe un sentido de lo grotesco perverso donde lo informe pasa a ser el lugar en el que la fantasía se realiza" (*Op. Cit.,* Barrios, 86). A diferencia del topos corporal de lo grotesco en el carnaval, el no-lugar nace de un acto de dislocación y fragmentación del otro y de un desbordamiento del sujeto soberano en una hipérbole de la propia racionalidad que asume el principio de goce como ejercicio mismo de la libertad (*Ibíd.*, 86). El otro deviene cosa a partir de una tecnología de poder: tortura, (*Ibíd.,* 87). Este no es un ejercicio colectivo, sino individual; Sade es el lado obsceno de la racionalidad ilustrada. Es la contraparte del cristianismo. "Juliette desmonta el sistema moral a la hora de reducir todo discurso al deseo de poseerla." (*Ibíd.,* 87).

En este sentido, se podría decir que la seducción del barroco es la teatralización, la histeria, la conquista del otro para destruirlo, donde "se inscribe la fantasía en un objeto cancelando, o más bien proyectando la lógica del poder y la lógica del placer en la posesión y destrucción del otro" (*Ibíd.,* 87). Lo que hace Sade es el uso perverso y político del goce, la seducción se da al poder y no a la vida. Su juego se da para mostrar la otra cara del sujeto moderno: la que tiene que ver con el delirio de la razón a la hora en que intenta conciliar la libertad y la vida a partir del poder... La secularización radical de lo informe y lo monstruoso se dará en el romanticismo... Lo monstruoso como su legitimación, secularización y democratización (*Ibíd.,* 88).

Kristeva dice que la abyección se ancla en el superyo, se opone al yo y desafía al amo, perturba a un sistema, viola los límites, es tenebrosa, inmoral, turbia. El sujeto se ofrece como un no-objeto precioso y se da una revelación de sí mismo. Es un juego con el gran Otro en el que este no deja zozobrar al yo, volviéndolo repulsivo. "Ahora se comprende porque tantas víctimas de lo abyecto son víctimas fascinadas, cuando no

dóciles y complacientes" (*Op. Cit.,* Kristeva, 18). El Otro se instala además en el lugar del yo, por lo tanto ese yo se pierde, porque el otro lo invade, lo posee y lo precede. Esto quiere decir que lo abyecto se da antes del surgimiento del yo, antes del inconsciente, pero se da por una represión originaria, un lugar del padre. Por estar del lado del superyo, puede estar relacionado con la catarsis y lo sublime, pero también con lo animal. "Lo abyecto nos confronta con esos estados frágiles, donde el hombre erra en los territorios de lo animal (*Ibíd.,* 21). Al estar emparentado con el superyo y la catarsis, permite derivar en la historia de las religiones, dice la autora, y por ende también del arte de la catarsis, la tragedia, la purificación en la persona del héroe como lo escribe Aristóteles. Sin embargo ella dice que en la contemporaneidad la abyección encuentra resonancias más arcaicas, incluso antes del pecado. La abyección recurre al no yo, a la negación para poder enfrentarse a la muerte, ya que el yo le da un impulso de vida. El yo se vuelve otro, incluso al precio de la muerte. Es un límite de la propia vida. Por esto se deja el estatuto de cuerpo; el horror, el asco, la muerte obligan al cuerpo a derivar en otra cosa.

Lo abyecto parecería negar la teoría del inconsciente, porque el inconsciente se forma de una represión originaria y aquí esa represión parece no existir. La oposición pareciera entre el adentro y el afuera.

> Constructor de territorios, de lenguas, de obras, el *arrojado* no cesa de delimitar su universo, cuyos confines fluidos -estando constituídos por un no-objeto, lo abyecto- cuestiona constantemente su solidez y lo inducen a empezar de nuevo. Constructor infatigable, el arrojado es un *extraviado.* Un viajero en una noche de huidizo fin. Tiene el sentido del peligro, de la pérdida que representa el pseudo-objeto que lo atrae, pero no puede dejar de arriesgarse en el mismo momento en que toma distancia de aquel (*Ibíd.,* 16).

Intenta alejarse de lo que se entiende por identidad, para hacer el ejercicio de encontrar lo imposible de sí mismo, devenir otros, en tiempos que no son definibles, tal como propone Julia Kristeva; lo que acontece es un olvido de sí mismo y estalla una revelación. Se encarna porque se olvida la objetividad, la subjetividad, el entendimiento y

aparece el límite, la frontera; el tiempo que se sucede es espiral rompiendo la línea para generar un goce en el que se tambalean los preceptos. Por esto, es importante entender que lo abyecto y el goce se construyen antes de la construcción de identidad, análogo al *objeto a*, un resto, *Das Ding*, pre-signo, porque al estar por fuera del sentido, la cadena significante es imposible.

Para una postura contemporánea, alejada del sentido de la modernidad, el asco si es estético, epistemológico y moral. Dice Barrios que es epistemológico porque la atadura de la imaginación a lo sensible y el reconocimiento de resistencia de la materialidad del mundo a la representación, pone en crisis la idea misma de conocimiento científico y rompe la categorización de los datos sensibles. Es un asunto ético porque pone en duda la condición trascendental de la voluntad pura, esto es, el deseo y el goce supondrían una duda radical de la incondicionalidad del juicio estético. (*Op. Cit.,* Barrios, 42)

Por estas razones, en esta contemporaneidad se puede pensar que muchos artistas tocan lo abyecto y que hay en ello una exhibición de la carne, un goce, pero aún está presente la figura del gran Otro, para avasallar al sujeto. Un ejemplo sería el artista español Nebreda.[31] "El Cuerpo Habla", si bien cruza esa frontera no se detiene allí, juega en sus límites y encuentra posibilidades de deconstrucción, de exhibición de la carne, de las escarificaciones, pero también se aleja del goce, del padre y el superyo, para deshacer por un instante esas instancias del poder, del horror. Hay un sentido de lo político y colectivo que no lo deja sucumbir en la seducción de la dialéctica de la impureza y lo sublime,

[31] Fotógrafo español, licenciado en Bellas Artes. A la corta edad de 19 años los médicos le diagnosticaron esquizofrenia. Vive encerrado en un piso de Madrid con apenas dos habitaciones donde ha realizado la totalidad de su obra fotográfica, sin tomar medicación, sin comunicación con el exterior, sin radio, prensa, libros ni televisión. Vegetariano desde los 20 años, practica la abstinencia sexual, y se somete a severos ayunos que le mantienen un estado de delgadez extrema. Sus imágenes llegaron a las manos del galerista Renos Xippas quien le dedicó una exposición en su galería de París, fue allí donde Léo Scheer descubrió su obra, impresionado por su fuerza decidió hacerse editor para poder divulgar su obra. Ha publicado ya dos libros de fotos. Autodidacta dentro de la fotografía, sorprende por su sabia utilización de la técnica, el dominio de la luz y los claroscuros de sus fotografías, no manipula el positivado aunque si utiliza la doble exposición. Su obra es casi desconocida en España, en Francia ha sido promocionada por gente de la categoría del antes citado Léo Sheer, filósofo crítico y uno de los promotores de Canal + Francia, e incluso ha sido objeto de un artículo de Jean Baudrillard. El único referente cercano a su obra puede ser la del artista Joel-Peter Witkin, aunque el busca sus modelos en personas ajenas o en cadáveres, no como Nebreda que basa todo su trabajo en su propia persona (Copiado del *facebook* del artista).

porque lo abyecto está rodeado de lo sublime que lo liga a la religión; a los píos que vomitan su cuerpo en la presencia del gran Otro que es Dios y persiste como exclusión o tabú. "Lo sublime es un *además* que nos infla, nos excede y nos hace estar a la vez *aquí*, arrojados, y *allí* distintos y brillantes. Desvío, clausura imposible. Todo fallido, alegría: fascinación" (*Op. Cit.*, Kristeva, *21*).

Sin embargo es muy paradójico con toda la herencia del pensamiento moderno, los movimientos sociales que se viven en la contemporaneidad: una exacerbación y negación de la carne. Por un lado el veganismo, el vegetarianismo, todo el asunto de la salud, del cuidado de sí que se ve ahora. La carne es sucia, daña el ecosistema, el humano debe encontrar la armonía con el cosmos, pero no desde la orgía como lo plantea Barrios, sino desde el mutismo, la meditación, toda la inclusión de una mirada oriental que además es ajena a toda la dinámica occidental; por otro lado un ejercicio de la técnica muy puesto en el arte de la danza, del teatro. Una mirada que se dirige hacia una mecanización del cuerpo, la capacidad de moverse de maneras que parecerían imposibles, los circos, los deportes extremos, las prácticas de grupos sociales, el teatro de Grotowsky por ejemplo. Pero también una puesta en escena de la carne, de la gula, del sexo sin límites, de la carne explayada, de la fiesta, la rumba y el exceso. Cierta línea de la medicina alternativa y tradicional que procuran la duración de la máquina. Y un cuerpo de la virtualidad, la tecnología, el Internet, las medicinas plásticas donde se es lo que se quiera, donde se roban identidades. Esta visión del ahora todavía sostiene el cuerpo como máquina que soporta y que hay que mantener. Es una tenencia, no una fusión. Le Breton dice que a través de la máquina se le otorgaría al cuerpo una dignidad que no tiene el ser solo de carne. El cuerpo, como el arte, necesitaría una justificación de su carnalidad. Desde Platón se ha necesitado justificar el arte, desde la modernidad se necesita justificar la carne. Porque en esa condena de la religión y luego de la razón, se obligó al cuerpo y al arte a tener una razón válida para su existencia, muy lejos de su sensibilidad, de su relación con los sentidos:

> La ciencia mantiene una relación sorprendentemente ambivalente con el cuerpo: este es su anti-modelo, aquella que lo rodea, intenta desembarazarse de él, al mismo

> tiempo que intenta, sin cesar, duplicarlo con sus propios medios y torpemente. Posiblemente la historia de la ciencia no sea más que la historia de-las correcciones operadas sobre las insuficiencias (a su entender) del cuerpo, de las incontables tachaduras para escapar de su precariedad, de sus límites. Tentación demiúrgica de imitar, de actuar mediante la técnica sobre él (*Op. Cit.,* Le Breton, 81).

La carne exhibida es la nueva carne, alejada de los conceptos de la Edad Media y la modernidad, en la cual se conquista a la comunidad, porque en ella los cuerpos se tocan, se juntan, crean colectividad, lo que permite que las diferencias, como lugares de la identidad, se disuelvan; al debilitarse la identidad en la comunidad, también se debilitan las diferencias. La ruptura por la que se cuela la carne es anterior al inconsciente, el cual está estructurado como un lenguaje, es pre- anterior. Ni signo, ni objeto; el objeto es exterior e implica una significación de la exterioridad, objeto por fuera del *self*. Por ello en la contemporaneidad, las prótesis se colocan en la carne como extensiones. Se puede entender por qué ahora afloran los fluidos corporales como una forma de desobediencia y de protesta contra toda la concepción aséptica de cierto tipo de arte burgués.

Es claro que esta nueva carne está marcada por diferentes posturas epistemológicas, prácticas diversas, encuentros y desencuentros; porque es precisamente en este vaivén, en esta multiplicidad en que no hay un establecimiento de una verdad única, sino diálogos que interactúan y que se conectan y desconectan siempre en un movimiento rizomático, que se puede hablar de lo efímero, de la performance, de un arte que cuestiona los preceptos y las posturas hegemónicas. Como lo propone Gonzalo Montenegro[32] hay resonancias que pueden ser muy sutiles entre diversos autores, pero que visualizan caminos alternativos y divergentes.

Es el caso de Merleau Ponty y de Deleuze, de quienes el colectivo *El Cuerpo Habla* ha hecho eco. Ponty dice que hay que volver al mundo, quiasmo cuerpo mundo, ser in-mundo, confundido con el mundo, un ser repleto de pliegues, los cuales no terminan de

[32] Gonzalo Montenegro: Doctor en Filosofía por la Universidad de Chile. Profesor en la Escuela de Psicología de la Universidad Miguel de Cervantes, Chile.

desplegarse, abriendo cada vez horizontes nuevos. Para Deleuze es un pulular constante, intensidades, encuentros de series intensivas que producen sensaciones, perceptos y afectos. Causa de causa, sin identidades, acontecimientos y devenires que abren varios mundos alternos multiplicándose. Más allá de una posición única, que se instala en una verdad, se intenta entender por encima de las diferencias, hallando las reverberaciones, resonancias que los autores hacen en la carne del mundo. Se cuestionan las maneras de análisis en las que priman las categorías, analogías y diferencias, el hecho de derivar similitudes como puntos de comparación. Se agudizan las miradas y se ponen en escena entrecruzamientos que son incomposibles. Por una lado intensidades, entidades larvarias; por otro percepción y un hacer y deshacer que deja entrever la porosidad del mundo.

La carne es para Ponty la capacidad de vivir la porosidad del mundo, la potencia de la percepción del mundo, la cosa en tanto permeable que abre nuevos horizontes del mundo.

> Eso quiere decir que mi cuerpo está hecho de la misma carne que el mundo (es un percibido), y que además esta carne de mi cuerpo es partícipe del mundo, él la *refleja,* él la invade y ella lo invade a él (lo sentido colma de subjetividad y a la vez colma de materialidad), están en relación de transgresión o de traspaso - Esto quiere decir también: mi cuerpo no es sólo un percibido entre los percibidos, es modelo de todos, *Nullpunkt* de todas las dimensiones del mundo (Merleau-Ponty, 2010, 220)

"En la percepción resuena así la potencia de presentación misma del mundo que es la carne" (Montenegro, 2010, 48). Dice el autor, que hay un deslizamiento, una percepción como un pensamiento interrogativo, que dejar ser al mundo percibido, en vez de efectuar su posición. "La carne es una capacidad para percibir-se conforme a la cual una cosa resuena en los interrogantes que la descubren como confirmación del asombro, nunca como respuesta" (*Ibíd.,* 48). Cada percepción es también un percibir-se y por esto, Merleau Ponty dice Montenegro, pone de manifiesto su pertenencia al mundo en tanto cada sensación equivale a otras múltiples sensaciones. Para él es tiempo magma, armonía temporal en el que coinciden varios tiempos, pero en su diferencia.

> Una vez más, la carne de la que hablamos no es la materia. Es el enroscamiento de lo visible sobre el cuerpo vidente, de lo tangible sobre el cuerpo tocante, que se evidencia especialmente cuando el cuerpo se ve, se toca viendo y tocando las cosas, de manera que, simultáneamente, *como* tangible, desciende entre ellas, *como* tocante, las domina todas y extrae de él mismo esa relación, e incluso esa doble relación, por dehiscencia o fisión de su masa.(*Op.Cit.,* Merleau-Ponty, 132).,

Deleuze en cambio no piensa en el origen, sino en la forma pura en la que cohabitan pasado y futuro. Coexistencia virtual de todos los planos, de todos los tiempos en el tiempo Aión. No hay sucesiones "La sucesión se suspende y emerge una instancia de indiscernibilidad que borra las fronteras, pero no porque vuelva todo indiferente o indistinguible, sino porque hace coexistir todos los mundos de una vez bajo la forma pura del tiempo, aquella que define también a partir de la insistencia de pasado y futuro a la vez Aión" (*Op. Cit.,* Montenegro, 49-50).

Esto quiere decir que las intensidades cabalgan sobre muchos mundos, que tal vez nunca sean, pero que rompen la serie de regularidades, se mueven como larvas en un caldo de cultivo. Se dan millones de tendencias, que fragmentarían la mirada unívoca de la causa y el efecto, cambiándolo solo por causa, causa de causa; las intensidades se presentan como condiciones del mundo y por esto no pueden ser sentidas, pero el encuentro de estas intensidades, llevadas al límite, crean afectos, deshaciendo las series, los estándares y las sucesiones, los cuales se cambian por azares; se asiste a la incomposibilidad de los mundos. Esto rompe la lógica aristotélica con la que se ha movido el mundo occidental. "Las intensidades van a su límite y se encuentran unas con otras, hasta permitir lo sensible. De ahí que lo sensible corresponda a la integración de infinitas intensidades llevadas al límite" (*Ibíd.,* 52).

Se pensaría en la performance como ese lugar de intensidades en los que se producen encuentros que se proyectan en sensibilidades, cuerpos que resuenan en otros cuerpos; el sentir es el encuentro de intensidades, lo que deforma el cuerpo y lo convierte en un cuerpo deforme, es decir, carne. Se destruye el principio de actualización de la forma

para "desplegar en el cuerpo una zona dispuesta para encuentros y experiencias inéditos" (*Ibíd.,* 52). Esto es lo que El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* llama la carne. Una virtualización[33] del cuerpo que se da por la pérdida de su organización y forma. Un cuerpo sin órganos a la manera de Deleuze y Antonin Artaud. "La deformación del cuerpo como su salida hacia la carne. Cuerpo sin órganos es igual a carne"... "Con carne Deleuze designa el campo de fuerzas indomables que despliegan toda suerte de tentativas sobre el cuerpo para obligarlo a salir de sí, perder su forma, y a experimentar el encuentro característico de la sensación" (*Ibíd.,* 53). Lo que haría el arte es hacer que esas fuerzas o intensidades insensibles, se vuelvan sensibles.

Ponty en cambio piensa la carne como una potencia del sentir que es el reverso de la sensibilidad, una "potencia invisible de la visibilidad" (*Ibíd.,* 53). El filósofo cree en la percepción de las formas pero actualizadas y esto es el sentir. Las cosas en el mundo, encarnadas pueden sentirse, se dan gracias a su forma. "El mundo se despliega sobre sí y la posibilidad del sentir que como tal hace concurrir al mundo a su mutua presentación" (*Ibíd.,* 53).

– A fín de cuentas, es por la carne del mundo que uno puede comprender el cuerpo propio. La carne del mundo es Ser-visto, *i. e. es* un Ser que es *eminentemente percipi,* y por ella es que se puede comprender el *percipere:* ese percibido que uno llama mi cuerpo al aplicarse al resto de lo percibido *i. e.* al tratarse él mismo como un percibido por sí mismo y por lo tanto como un percibidor, todo eso no es posible y no quiere decir algo, a fín de cuentas, sino porque *hay* Ser, no el Ser-en-sí, idéntico a sí mismo, en la noche, sino el Ser que contiene también su negación, su *percipi (Op. Cit.,* Merleau-Ponty, 221*)*

La carne para Ponty es la potencia de la actualización de la forma; para Deleuze disolución; sin embargo ambos coinciden en deshacer la distancia entre la razón y la

[33] "Como se verá a lo largo de este libro, lo virtual, en un sentido estricto, tiene poca afinidad con lo falso, lo ilusorio o lo imaginario. Lo virtual no es, en modo alguno, lo opuesto a lo real, sino una forma de ser fecunda y potente que favorece los procesos de creación, abre horizontes, cava pozos llenos de sentido bajo la superficialidad de la presencia física inmediata" (Levy, 1999, 13).

sensación, para que el sentido (los sentidos, el sin-sentido) emerjan a partir de la ruptura de la rectoría del entendimiento. Lo que se ve es la necesidad de una reinterpretación del mundo, para crear otras posibilidades lo que abre tareas para la pedagogía, el arte y la vida.

En tanto que incomposibles, los planteamientos de Ponty y Deleuze "no cesan de resonar unos en otros, refrendando la apertura de un campo problemático que los dota en su diferencia de una íntima contemporaneidad, cual si se tratase de la contemporaneidad de los tiempos que uno y otro tratan de dilucidar ante la perplejidad del mundo" (*Op. Cit.,* Montenegro, 52).

La carne es un cuerpo liberado del espejo de sí, de su representación y entregado a todas las formas de seducción. Dice Baudrillard: "¿Y qué seducción más violenta que la de cambiar de especie, transfigurarse en lo animal, lo vegetal, incluso lo mineral y lo inanimado? (Baudrillard, 2012, 2). La fuerza de la transformación es propia de la carne, que rompe las fronteras de la metáfora, que se desliza de un sentido a otro: "Cuerpo no psicológico, no sexual, cuerpo liberado de cualquier subjetividad y que recupera la felinidad animal del objeto puro, del movimiento puro, de una pura transparición gestual." (*Ibíd.,* 2).

Baudrillard dice que el cuerpo psicologizado es un cuerpo inhibido, neurotizado, atrapado por su propia imagen; atrapado en la imagen, por lo tanto ya no es pagano ni mítico, sino cristiano, metafórico, del deseo y no de la fábula. La gran revolución sería devolverle su carácter orgiástico, febril, desaforado, carne de la metamorfosis y la seducción. Desterritorializar el cuerpo para que el sentido que lo ha atravesado se multiplique hacia el infinito, hacia el poder de la multiplicidad. Y este acoso tendrá que desdibujar lo objetivo, la ciencia, la verdad y la trascendencia. Hoy todo se juega en la inmanencia, pero esto no quiere decir fracaso o desorden o el accidente puro, sino que combina encadenamientos y desencadenamientos. Hace y deshace.

Se puede decir, para resumir, que en la contemporaneidad y muy especialmente en artistas de la performance, caso María José Arjona, Fernando Pertuz, Regina José Galindo,

Ron Athey en sus diferentes propuestas, como se puede entrever en este capítulo, se da un despliegue del concepto de cuerpo, para mostrar que la carne es la que realmente aparece. Primero porque el lugar de la representación del sujeto se ha desvanecido y por lo tanto, la identidad, la subjetividad, la catarsis; el performista fractura la identificación del público con él haciendo una alteración de lo que es el arte para Aristóteles, para transformar el encuentro en una provocación o seducción al otro, disminuyendo la connotación de superioridad que implica la catarsis. No hay sujeto, por consiguiente, no hay con quien compararse.



Performance Vadear. Medellín
Archivo fotográfico "El Cuerpo Habla

Capítulo III

Fábula y resistencia

> Por ello, el pueblo siempre falta, puesto que el valorar del que saldrá constituido como pueblo está más allá de lo que el pueblo pueda poner sobre el tapete en el que se encuentran tanto este como cualquier valorar. Es por eso, también que la fabulación es inmediatamente política. La fabulación es creación de valores en sociedades que no los presuponían, definiendo lo que la sociedad puede esperar de sí misma, sin que en el momento en que se defina se tenga por dado el valor. La fabulación es un acto de resistencia que establece una relación no racional entre la ética como axiología y la política como modos de existencia de los pueblos. La resistencia es un acto de fabulación, en el que interviene el pueblo y algo que lo sobrepasa, así sea el colonizador o la potencia que lo oprime, puesto que en la fabulación, como hemos visto, la identidad está siempre en la encrucijada de lo que no tiene valor aún y que quizá lo obtendrá en lo imposible de una gesta que está siempre más allá de la esencia que pueda definir a un pueblo. La resistencia es fabulación (Barragán, 2012, 6)[34].

[34] Oscar Barragán Martínez: Profesor de la Universidad Autónoma de Colombia.



Performance Molé que molé. Medellín

Archivo Fotográfico El Cuerpo Habla

Fabular es el concepto presentado en este capítulo, ligado a la carne, a la colectividad, al juego de armar mundos paralelos al que se conoce. Se conecta con los capítulos anteriores debido a su condición de simultaneidad, de multiplicidad, de divergencia, pero especialmente por su acercamiento a la colectividad. El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* ha puesto su interés en desplegarlo, dado que como muchas nociones, ha sido interpretado principalmente desde la mirada aristotélica y se han desconocido otras acotaciones que le permiten expandir su alcance.

Se indagaron varios autores como Deleuze, Pabón, Pellejero, Bergson, Nietzsche, Vattimo, Baudrillard, Ricoeur y otros, para dar cuenta del mismo; se tomaron ideas de los capítulos anteriores, lo que permitió esbozar una arqueología del concepto para atender al giro (epistemológico, lingüístico, artístico, etc.) dado en esta contemporaneidad. Si bien este proyecto no es una tesis filosófica, sino una propuesta de un proceso, que cobija una dinámica ética, estética y pedagógica, es necesario tener una apertura de referentes, los cuales aporten a nuestra práctica artística, a la vida y a enfrentar los retos productos de esta discusión y que deriven en nuevas investigaciones, sobre todo si se tiene en cuenta que la performatividad recoge diferentes saberes.

La apertura del concepto fabular se conoció a través de la filósofa e investigadora del arte Consuelo Pabón en su propuesta "Actos de fabulación" producto de la investigación, creación artística y circulación del "Proyecto Pentágono", realizada por diferentes curadores e investigadores en varias ciudades de Colombia en el año 2000, el cual recogió entre otros a "un grupo de artistas a nivel nacional que se han interesado por la temática del cuerpo." En el texto que consigna esta investigación la autora invita al ejercicio de hacer actos de fabulación y presenta un panorama de este término, lo que lleva a indagar a aquellos enumerados anteriormente, quienes muestran otros caminos por los que el concepto se ha movido en occidente para deconstruir su carácter de sentido único y presentar otras posibilidades más móviles, ese lugar de lo efímero tan particular de la contemporaneidad.

> El simulacro alzó los soñolientos párpados y vio formas y colores que no entendió, perdidos en rumores y ensayó temerosos movimientos" (Borges 2000, 27).

La tarea es hacer una indagación del término para entender su origen y las transformaciones que ha tenido. Por qué El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* se lo apropia y lo adopta como uno de sus referentes más importantes en la puesta en escena y en la justificación de sus proyectos. Llevar hasta buen puerto esta tentativa implica mirar hacia atrás y aprender de la historia, y muy especialmente la de la Grecia clásica, un tiempo en que se desvincula de la tragedia ancestral, de la orgía y del teatro de Dionisos, para poner en su lugar un teatro de la razón y el logos. Si bien se ha trabajado extensamente en otros capítulos este suceder, se retoma y se hace énfasis en ello, con el fin de ubicar la particularidad del concepto de fábula en *La Poética* de Aristóteles, entender sus transformaciones con los postulados de Bergson y Nietzsche y el porqué en la contemporaneidad este giro implica un acto no solamente estético, sino epistemológico y político. Este capítulo está vinculado con los anteriores, sin embargo refiere a un tema que se ha dejado de lado en la escena artística clásica, pero que empieza a tener una vigencia en el arte actual.

> Eurípides sacó a Diónysos fuera de la escena. Un poder demoníaco se había apoderado de su alma, y se expresaba a través de él. Ese poder demoníaco era el daimon de Sócrates. El espíritu socrático derrumbó el arte griego. Lo apolíneo mismo se desfiguró en el orto del racionalismo y, al echar a Diónysos fuera del camino, Eurípides fue también olvidado por Apolo (Angel, S.M.D., 5).

Porque en definitiva, construir la tragedia a la luz de una moral, de un arte, de una idea del mundo y de una vivencia no dionisíaca, fue lo que la arrastró hacia el fin de su concepto mítico. Colocar en su lugar una figura del arte centralizada en el texto dramatúrgico más que en el acontecer, tal como lo denuncia Artaud, aleja el teatro de la vida**.** "Nos es imposible seguir concibiendo un teatro basado en la preponderancia del texto,

y de un texto cada vez más verbal, difuso y agobiador, al que ha de someterse la estética de la escena" (Artaud, 2001, 115).

El establecimiento del lugar de la fábula dentro de la visión histórica de occidente tiene sus antecedentes en Sócrates, Platón y muy especialmente en Aristóteles, quien la presenta en el texto *La Poética*, al cual se ha hecho alusión a lo largo de este escrito y la que se retomará de nuevo para encuadrar el término al que se hace referencia, dada su importancia en todo el arte de occidente.

Como se decía en el primer capítulo, en los escritos de Platón se evidencian dos formas de arte: el verdadero y el engañoso o simulacro, el primero es de parte de la intuición noética, que es la capacidad de evidenciar la realidad arquetípica o paradigmática del mundo inteligible. Desde esta perspectiva, el artista es el que participa de ese mundo inteligible, gracias a la inspiración divina. Es un don otorgado al artista, para que poseído por este toque celestial, imite la realidad y la idea suprema de bien, belleza y verdad, a través de una fábula. El artista, en ese estado de alienación, no sería el autor de la obra propiamente, sino el medio a través del cual la divinidad se expresa. Se podría afirmar que en el platonismo el origen de la obra de arte es divino y el artista es el recurso. La relación mimética para Platón es aquella entre lo que es en sí mismo y se asemeja en el mundo de la *doxa* (en el mundo de las cosas).

Hay una tercera clase de delirio y de posesión que es la inspirada por las musas; cuando se apodera de un alma inocente y virgen aún la trasporta y le inspira odas y otros poemas que sirven para la enseñanza de las generaciones nuevas, celebrando las proezas de los antiguos héroes. Pero todo el que intente aproximarse al santuario de la poesía, sin estar agitado por este delirio que viene de las musas, o que crea que el arte sólo basta para hacerle poeta, estará muy distante de la perfección; y la poesía de los sabios se verá siempre eclipsada por los cantos que respiran un éxtasis divino:

> Tales son las ventajas maravillosas que procura a los mortales el delirio inspirado por los dioses, y podría citar otras muchas. Por lo que guardémonos de temerle, y no

> nos dejemos alucinar por ese tímido discurso, que pretende que se prefiera un amigo frío al amante agitado por la pasión (Platón, 95).

El segundo lugar del arte sería una mera imitación de la realidad, la que a su vez es una imitación del mundo ininteligible, o sea una imitación de una imitación (copia de la copia) en la que se ha perdido la semejanza con lo divino. Platón llamó a este lugar el simulacro, alejado de una inspiración divina, porque no guarda con ella una relación de similitud, sino de engaño, sofisma; su objetivo es seducir; comparado con un espejo porque intenta provocar con algo que no es ni se entiende, un icono infinitamente degradado e impuro, el cual ha perdido la semejanza con la idea. La paradoja de la representación: "La copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro una imagen sin semejanza" (Deleuze, 2005, 183):

> Bien lejos, pues, de lo verdadero está el arte imitativo; y según parece, la razón de que lo produzca todo está en que no alcanza sino muy poco de cada cosa y en que este poco es un mero fantasma. Así, decimos que el pintor nos pintará a un zapatero, a un carpintero y a los demás artesanos sin entender nada de las artes de estos hombres; y no obstante, si es buen pintor podrá, pintando a un carpintero y mostrándolo desde lejos, engañar a niños y hombres necios con la ilusión de que es un carpintero de verdad (*Op. Cit.,* Platón, 300).

- **La fábula según Aristóteles**

> Mediante el mito queda fijada la esencia de una situación cósmica o de una estructura de lo real. Pero como el modo de fijarla es un relato, hay que encontrar un modo de indicar al auditor o lector más lúcido que el tiempo en que se desenvuelven los hechos es un falso tiempo, hay que saber incitarlo a que busque, más allá de este tiempo en que lo relatado parece discurrir, lo arquetípico, lo siempre presente, lo que no transcurre (Echeverría. S.M.D., 5).

La fábula es uno de los componentes más importantes de la tragedia, enfatiza Aristóteles. Su trabajo sobre este concepto está ilustrado en su texto *La Poética*, en el cual equipara la fábula con el mito y le da una función como componente del arte, y al arte como una representación de la realidad. La Grecia clásica logra oponer el mito y la razón. Esta separación va a categorizar las miradas del arte, del pensamiento, de la filosofía, del hombre, del cuerpo, con preponderancia de la razón. Razón y mito, en principio juntos, se separaran durante los inicios de la historia de occidente, lo que permite deducir por qué una de las tareas más importantes en el giro epistemológico de la contemporaneidad es evidenciar su carácter indisoluble: re-unirlos. Más adelante se volverá sobre este tema ya que es fundamental entender el fabular en consonancia con el mito.

La fábula en Aristóteles reemplaza al mito y esta deja su halo mágico para volverse texto. Lo que sucede es el alejamiento de la tesitura dionisiaca y apolínea que cubrió la tragedia en sus inicios, para ahora definirse desde el logos. La fábula despojada del mito se ordena, clasifica y organiza de acuerdo a la razón donde prima su sentido mimético, su capacidad de imitar la realidad lógicamente antes que su sucesión en el escenario y su corporalidad escénica. Es decir, se privilegia el texto (el logos) sobre el cuerpo.

Para Aristóteles, a diferencia de Platón, la realidad se conoce primero por los sentidos y las sustancias móviles que son el objeto de las ciencias. Hay también sustancias inmóviles, las cuales escapan a los sentidos; son perfectas, divinas y constituyen el objeto de estudio de la teología que a su vez es una parte de la metafísica; el hombre se acerca brevemente a ellas a través de la inteligencia, una capacidad exclusiva de los humanos, mientras la sensibilidad es propia del hombre, pero también de los animales. Si bien Aristóteles pareciera concederle un mejor lugar al arte que su antecesor Platón, no lo despoja de su carácter de representación; más bien le otorga a la tragedia la tarea de ayudar a entender y mejorar la realidad que se presenta como un "modelo" imperfecto al que se le puede dar soluciones, pero que siempre, y a pesar de su carácter defectuoso, se asume como la verdad.

En este sentido el arte estaría al servicio de la realidad y la realidad estaría despojada de su cualidad fabulada, pues la realidad es la verdad y como tal no puede tener dobles sentidos, la verdad es una. Desde la división hecha por Aristóteles, el arte está en el lugar de lo intelectivo o dianoética. El autor analiza el mito como si se tratase de un texto y lo desvía de su carácter original; esta fisura entre el mito y el logos, aparta a la fábula de su carácter mítico y la encierra en el logos, dándole la supremacía del arte a la razón y al texto:

> Es la cultura griega la única en la que se sometió al mito a un largo y penetrante análisis, del cual salió radicalmente "desmitificado". El nacimiento del racionalismo jónico coincide con una crítica cada vez más corrosiva de la mitología "clásica", tal como se encontraba expresada en las obras de Homero y Hesíodo. Si en todas las lenguas indoeuropeas el vocablo "mito" denota una "ficción", es porque los griegos lo proclamaron así hace ya veinticinco siglos (Eliade, 2006, 143).

Mircea Eliade dice que en los orígenes el mito no era opuesto al logos, ambos se complementaban, sin divisiones y fue la voz platónica, o lo que Eliade llama la Ilustración (muy apropiadamente) del término o sea de los siglos IV y V A.C., la causante del cambio que afectó toda la dimensión del pensamiento y el arte. El logos se impondrá sobre el mito y las formas artísticas, que estaban relacionadas con este último, pasarán a un segundo plano. Las consecuencias de este acto tendrán repercusión en toda la historia de occidente y ayudan a esclarecer el porqué de la "inversión platónica" que proclama Nietzsche; porqué términos como fabulación y mito reclaman una apertura en la contemporaneidad, se expanden hacia la multiplicidad y la polivalencia, y propenden por la deconstrucción de su fijeza conceptual.

Desde este momento, la fábula estuvo condenada a una opacidad, fruto de la división entre verdad y mito. Jean Pierre Vernant también se refiere a cómo en Aristóteles, como se verá en su texto de *La Poética*, la fábula y el mito se colocan en el lugar de textos filosóficos y se impide toda su capacidad de trascendencia y diálogo con el cosmos:

> Entre mythos y logos la separación es ahora tal que la comunicación ya no existe; el diálogo es imposible, la ruptura está consumada. Incluso cuando parecen contemplar el mismo objeto, apuntar en la misma dirección, los dos géneros de discurso permanecen mutuamente impermeables. Escoger un tipo de lenguaje es desde ahora despedirse del otro (Vernant, 2003, 177).

El filósofo Hans George Gadamer describe cómo en una concepción, que desligó al mito del logos, se le exigió al arte una legitimidad para justificar su existencia; se le juzgó sospechoso y ajeno a la verdad; por lo tanto, aparece como una instancia que necesita de un asidero en el discurso de la razón. Gadamer también refiere la manera en la cual el mito se convierte en fábula siempre que su verdad no sea alcanzada por el logos:

> Me parece muy significativo que el problema de la justificación del arte no se haya planteado sólo en nuestros días, sino que se trate de un tema muy antiguo. Yo mismo dediqué mis primeros estudios a esta cuestión, publicando un escrito titulado *Plato und die Dichter* (*Platón y los poetas*) (1934). De hecho, fue desde la nueva mentalidad filosófica y las nuevas exigencias de saber planteadas por el socratismo cuando, por primera vez en la historia de Occidente, que sepamos, se le exigió al arte una legitimación. En ese momento, dejó de ser evidente por sí mismo que la transmisión, en forma narrativa o figurativa, de contenidos tradicionales vagamente aceptados e interpretados posea el derecho a la verdad que reivindica. Así que se trata, de hecho, de un tema viejo y serio, que se plantea cada vez que una nueva pretensión de verdad se opone a la forma tradicional que se sigue expresando en la invención poética o en el lenguaje artístico (Gadamer, 2005, 29).

Esta mirada de los filósofos griegos Sócrates, Platón y Aristóteles, si bien es la culminación de una serie de acontecimientos sociales que irán debilitando al mito en favor del logos, también producen un cambio en lo económico, lo social, la ética, las formas de organización política, la homogeneización y la representación universal, porque la hegemonía de la razón se convierte en el eje por el que el mundo se mueve. Basta saber que

esta disposición de la supremacía del logos tiene consecuencias como la aparición de la moneda, la cual crea un espíritu de representación de valor universal, una correspondencia y el sueño de matematizar el mundo.

Al crearse este discurso de verdad y de homogenización universal, hay que relegar lo que está por fuera de la comprobación, de la matemática y de la realidad:

> Esta posibilidad de comprobación que permite el logos está presuponiendo -por contraste- la falsedad del mythos -en tanto que incomprobable- y, por tanto, define a los mitos en virtud, no de lo que son, sino de lo que no son, en una doble oposición: frente a la realidad, el mito es lo imaginario, la ficción; frente a lo racional, el mito es lo absurdo *(Op. Cit.,* Echeverría S:M.D. 5).

Y en ese cambio epistemológico se cuece lo que va a ser la fábula en el arte. La fábula para Aristóteles es una trama o argumentos de historias no personales que elimina la invectiva[35] se usa en la tragedia y la comedia para imitar la realidad desde el arte. Para Aristóteles son imitaciones de temas serios. "La acción de lo que fue hecho se representa en el drama por la fábula o la trama" (Aristóteles, 11), y de las seis partes en que se divide la tragedia, es la más importante, porque según él, está relacionada con la acción y con su propósito. Significa la estructuración de los hechos y debe ser verosímil y lógica; debe tener una causa, un efecto, una estructura clara. La fábula es la "imitación" de una acción, las peripecias y los reconocimientos:

> La verdad es que así como en las otras artes imitativas una imitación es siempre de una cosa, de igual modo en la poesía, la fábula, como imitación de la acción, debe representar una acción, un todo completo, con sus diversos incidentes tan íntimamente relacionados que la transposición o eliminación de cualquiera de ellos distorsiona o disloca el conjunto. Por tal causa aquello que por su presencia o

[35] Discurso o escrito acre y violento contra alguien o algo.

> ausencia no provoca ninguna diferencia perceptible no constituye ninguna parte real del todo (*Ibíd.,* 13).

Como imitación de la acción debe tener principio, medio y desenlace y orientado en esta secuencia, para garantizar que el fin se ubique en el lugar correcto. Debe también estar regida por la belleza, el orden, la correcta magnitud, la prudencia; que no sea ni muy larga ni muy corta, ni muy pequeña, ni muy grande. "Una extensión que permite al héroe pasar por una serie de probables o necesarias etapas de la desdicha a la felicidad o de la felicidad a la desdicha" (*Ibíd.,* 12).

La fábula, según Aristóteles, debe guardar una historia, la cual no consiste en hablar del héroe como en algunos escritos griegos antiguos; su propósito es centrarse en lo que pudo haber ocurrido, no exactamente en lo que ocurrió, dado su carácter de imitación. Debe seguir una dirección de una única acción, sin desviarse en acciones secundarias y al tener un hombre como héroe se pueden presentar una serie de acontecimientos que no forman una unidad. Para él, hay fábulas simples, episódicas. Esto quiere decir que no existe ni "probabilidad ni necesidad en la secuencia de los episodios" (*Ibíd.,* 14.). "Un buen poeta a menudo estruja una fábula más allá de sus aptitudes y se ve así obligado a retorcer las secuencias de sus accidentes (*Ibíd.,* 15).

La fábula además de acciones, debe crear incidentes que provoquen piedad y temor en el público asistente; los cuales han de tener efecto sobre la mente de los espectadores cuando ocurran de manera inesperada y al mismo tiempo sucederse unos a otros. "En efecto, hasta los hechos ocasionales parecen más asombrosos cuando tienen la semejanza de haber sido realizados a designio" (*Ibíd.,* 15).

Para Aristóteles, la fábula puede basarse en hechos reales, inventados, que pertenezcan o no a la tradición, siempre que satisfagan las exigencias de la tragedia y que contengan sufrimiento y nobleza por parte de sus héroes. Si es una reconstrucción de los hechos tradicionales, el poeta no puede inventar nada porque el conocimiento está en la

memoria de los habitantes; sin embargo el valor de la tragedia no depende del mito, sino de la capacidad del poeta de crear una tragedia creíble. La tipicidad es creada como el resultado que arroja la actividad mimética del poeta.

La fábula puede ser simple o compuesta, puesto que las acciones que representan obedecen naturalmente a esta doble descripción. La simple se da cuando el cambio en la fortuna del héroe se realiza sin peripecia ni reconocimiento, y compleja, cuando ella encierra una u otra de estas desventuras (o ambas), tiene peripecia y/o agnición. Alguna de estas condiciones debe surgir de la estructura de la fábula, de manera que resulte ser la consecuencia necesaria o probable de los antecedentes. Es decir una lógica entre causa y efecto verosímiles.

La peripecia es la forma más refinada de conocimiento, lo que suscitará piedad o temor en los espectadores y deriva de las acciones que la tragedia está preparada para representar. La peripecia es el cambio en las condiciones del héroe y la agnición es el paso de la ignorancia al conocimiento. Las dos partes de la fábula, la peripecia y el reconocimiento, representan tales incidentes como consecuencia de los antecedentes. Una tercera parte es el sufrimiento, que se puede definir como una acción de naturaleza destructiva o patética.

Para la forma más bella de tragedia, la fábula debe ser compleja y no simple. Hay tres fábulas que deben evitarse: un hombre excelente que pase de la felicidad a la desdicha, porque no inspira ni dicha ni temor, sino que se vuelve odiosa; un hombre malo que pase de la desdicha a la felicidad porque no tiene los elementos necesarios de la tragedia y un hombre malo en extremo, que se deslice de la felicidad a la miseria, porque esto igualmente no llevará a la piedad ni al temor.

La fábula perfecta debe poseer un interés simple no doble, y su punto de quiebre será la *hamartía,* la cual es un error de juicio, inconsciente la mayoría de las veces en el que incurre el héroe o algún personaje importante dentro de la tragedia y que el coro evidencia.

Por este argumento ocurre la tragedia. Para Aristóteles la *hamartía* es una ofensa cometida por ignorancia o por un conocimiento incompleto. Pero es ella la causa de la tragedia y hace que el público entre en el estado de la catarsis, puesto que el público no condena al héroe, sino que lo compadece[36].

El hecho de la *hamartía,* es decir, el cometer un error por ignorancia y su descubrimiento, debe ser creíble, congruente y probable. El desenlace debe surgir de la fábula misma y llevar a un sentimiento superior, porque si la tragedia, como dice Aristóteles, es una imitación de personajes mejores del término medio de los hombres, se debe seguir el ejemplo de los buenos pintores de retratos, los cuales reproducen los rasgos distintivos de un hombre, y al mismo tiempo, sin perder la semejanza, pintarlos mejores de lo que son. Es decir, la tragedia pintaría una realidad que no existe; su imitación sería en el plano de lo ideal, porque se percibe mejor de lo que sucede en el mundo real. "De igual modo el poeta, al representar a los hombres rápidos o lentos en su ira, o con similar debilidad de carácter, deben saber cómo dibujarlos como tales, y a la vez como hombres excelentes, según Agatón y Homero han representado a Aquiles." (Aristóteles, 23).

La fábula según el texto aristotélico, requiere de un orden estricto, para que aun si no se asiste al espectáculo, pueda leerse u oírse, entenderse y se logre el horror o la piedad. "Por otra parte, la tragedia puede cumplir sus efectos aun sin movimiento ni acción, de la misma manera que la poesía épica, pues su cualidad puede juzgarse por la simple lectura." (*Ibíd.,* 42):

> El espectáculo, aunque una atracción, es lo menos artístico de todas las partes, y tiene escasa relación con el arte de la poesía. El efecto trágico es por completo posible sin una función pública y sin actores, y además la puesta en escena del

[36] El psicoanálisis ha trabajado el problema de la *hamartía*, que tiene que ver con el acto fallido e inconsciente que se convierte en la tragedia del sujeto, como un paralelo a la tragedia del héroe con la que el público se identifica para lograr la catarsis. Para un pensamiento contemporáneo, el asunto de la *hamartía* es de otro talante, que es lo que se tratará de evidenciar en este capítulo. Porque para algunos pensadores, en el arte de hoy no hay una imitación de la realidad, sino que se construye una realidad paralela, y si lo que se pretende es armar comunidad, no hay héroe y mucho menos es el artista. Si no hay un sujeto desde lo que pretende el teatro aristotélico, mucho menos hay una *hamartía* que permita una identificación con el héroe.

> espectáculo es más un problema de la técnica escenográfica que de los poetas (*Ibíd.,* 11).

El texto, en este sentido, se vuelve incluso más importante que el espectáculo, prevalece el logos sobre la celebración. Este es uno de los puntos que marca la ruptura de Artaud con la concepción de la fábula presentada por Aristóteles. Para Artaud, el texto debe abolirse y crear una primacía de la acción; es decir privilegiar el acontecimiento, el trabajo del actor sobre la dramaturgia, mientras que Aristóteles concede mayor importancia al texto dramático que al actor. En la concepción de fábula de Aristóteles, el espectáculo es menos artístico y requiere la ayuda escenográfica. La tragedia debe exigir el placer de su propio texto. Para Artaud en cambio, el papel del dramaturgo es secundario, la acción prima sobre la palabra y es el cuerpo el que sostiene la escena, no el texto. Dice Aristóteles:

> El placer trágico es de piedad y temor y el poeta debe producirlo mediante una tarea de imitación. Nos producen estos sentimientos cuando el hecho se produce en una familia, no entre enemigos. Las historias tradicionales deben quedar como son, pero hay una tercera opción del que medita una "injuria mortal contra otro en ignorancia de su relación, pero que logra hacer el reconocimiento para detenerse a tiempo." (Aristóteles, 21).

Además, Aristóteles dice que el poeta, antes de construir sus fábulas, debe recordar las verdaderas escenas para poder crearlas adecuadamente; esto implica simplificarlas y reducirlas a una forma universal antes de ampliarlas mediante la inserción de los episodios, lo cual lo obliga a ejecutar una tarea en la que no haya incoherencias. En este sentido el artista mejora el modelo de lo real, lo modifica en un orden de manera que se vuelvan artísticas "Una historia tiene que tratar no con una acción, sino con un período y todo lo que aconteció en él a una o más personas, por desconcertantes que hayan sido los diversos sucesos." (*Ibíd.,* 37).

> Las fábulas no deben constituirse de incidentes irracionales; todo lo irracional tiene que ser excluido en cuanto es posible, o sino mantenido fuera del relato, por lo menos. De modo que sería ridículo decir que una fábula quedaría destruida sin estos incidentes, puesto que es fundamentalmente erróneo hacer estas fábulas. (*Ibíd.,* 38).

La fábula además de ser una parte de la tragedia, se divide ella misma en tres partes: la primera es la peripecia, que como se dijo anteriormente es la capacidad de cambiar el sentido de lo que se espera, la cual se producirá de un modo forzoso, pero verosímil. La mejor peripecia, según Aristóteles, es la que lleva al héroe de la felicidad a la desgracia por haber caído en la *hamartía*. La resolución de la tragedia se convertirá en un modelo general de la condición humana. Según Aristóteles, no es un paso de la dicha a la desdicha; más bien se trata que el héroe busque la dicha, y en su intento de lograrla, encuentre la desdicha. Esa desgracia final debe estar motivada por un sentido que reside en la *hamartía* y la *hybris*. La *hybris* puede traducirse como desmesura.

En orden seguiría la anagnórisis, la cual está relacionada con el reconocimiento de la propia ignorancia y el paso hacia el conocimiento. De la anagnórisis depende la peripecia. Por último el *pathos* que obedece al proceso de comprensión y constituye el desarrollo de la fábula por un paralogismo o falsa ilación de los espectadores. El *pathos* es la parte esencial de cualquier fábula, pues la peripecia y la anagnórisis solo se dan en las fábulas complejas, es decir, puede haber tragedia sin la peripecia y la anagnórisis, pero no sin el *pathos.* Este se entiende como el sufrimiento ya sea físico o moral, producido más por la inminencia de un mal que por el mal en sí mismo. El *pathos* se da casi siempre entre amigos o familiares, porque para Aristóteles la familia es el círculo trágico por antonomasia.

Si para Platón el arte verdadero implica un arrebato, una privación de la razón, una fuerza divina que es la condición inspiradora del arte, la fábula sería una inspiración divina, no mimética, porque no pretende recrear la realidad; Aristóteles en cambio va a analizar la fábula como si se tratase de un texto, en el que la razón juega un papel principal y la

mímesis, como estrategia, permite una relación de coherencia con la realidad. El arte es el lugar de los sentidos, pero vinculados con la razón y sujetos a una realidad. "Como vemos, Aristóteles analiza el mito como si se tratase de un texto filosófico, esto es, buscando la coherencia interna del mismo, y es a él a quien debemos la radicalización y consumación del hiato entre mythos y lógos." (*Op. Cit.,* Echeverría, 4).

Por último se puede decir que para Aristóteles el mejor autor trágico es Eurípides, porque logra la verosimilitud de la tragedia y hace que los hombres sean los mayores protagonistas; es decir, que lo cotidiano entre a la escena y se separe un poco de los dioses. Diferente opinión tienen Nietzsche y Artaud, para los cuales es precisamente la inocencia de la *hamartía,* el destino trágico del héroe y la acción de los dioses, el *pathos,* lo que le va a dar a la tragedia su capacidad de conmover:

> Quien haya visto cuál es la materia de que los trágicos prometeicos anteriores a Eurípides formaban a sus héroes, y cuán lejos de ellos estaba el propósito de llevar a la escena la máscara fiel de la realidad, ese estará enterado también de la tendencia completamente divergente de Eurípides. Gracias a él el hombre de la vida cotidiana dejó el espacio reservado a los espectadores e invadió la escena, el espejo en el que antes se manifestaban tan sólo los rasgos grandes y audaces mostró ahora aquella meticulosa fidelidad que reproduce concienzudamente también las líneas mal trazadas de la naturaleza (Nietzsche, 1999, 45).

- **La fábula en la contemporaneidad: otra mirada**

¿No sería la mentira acaso algo divino?
¿No reside acaso el valor de todas las cosas precisamente en que son falsas?
Nietzsche

El intento de algunos escenarios del arte contemporáneo, como en este caso la performance, es recobrar el lugar dionisiaco para las prácticas artísticas, con el propósito de restablecer el contacto con la tierra y la vida. Aristóteles le niega al arte su carnalidad, los sentidos que no están sometidos a la razón, el caos y la mortalidad. Muchos artistas comprometidos con las vanguardias históricas (John Cage, Cunninghan, Duchamp, Bauhaus, accionismo vienes y otros), la depresión de la posguerra, enuncian cómo el arte occidental se desliga de su contexto; por lo tanto, se vuelve necesario generar textos, acciones e iniciativas artísticas, que aunque aparentemente se dislocan, contradicen, pierden el orden y generan alteridades, multiplicidades y discursos absurdos, se ligan con la vida en su condición mortal y contradictoria. Manifiestos como el surrealista, ponen en la escena un hastío frente a toda esa parafernalia artística; artistas y teóricos se pronuncian contra los postulados de un arte idealista en Platón y Aristóteles.

Nietzsche, al igual que autores como Henri Bergson, premio Nobel de literatura, de tendencia vitalista, le dan un giro a la construcción de fábula presentada por los clásicos griegos y la desacomodan de su lugar. Para Bergson la fábula va más allá de su papel artístico desplegado en occidente y la equipara con la vida. Este autor muestra cómo la fábula es el acto por el cual se produce la representación fantástica como una reacción ante un peligro, que da como consecuencia la conservación de un todo social. Por esta razón, se vuelve fundamental para la existencia, pues guarda en sí un instinto de conservación. Según él, la evolución creadora tiene dos puntos culminantes: el instinto y la inteligencia, pero esta última puede perjudicar lo social por el egoísmo que lleva implícito y entonces se hace necesaria una resistencia como oposición al riesgo que implica la inteligencia, y esta sería la función fabuladora: La inteligencia está caracterizada por una incomprensión natural de la vida. (Bergson, 1963, 581)

> Ahora bien, cuando la inteligencia aborda el estudio de la vida, necesariamente trata lo vivo como inerte, aplicando a este nuevo objeto las mismas formas, transportando a este nuevo dominio los mismos hábitos que tanto éxito le proporcionaron

> anteriormente....De hecho, en la humanidad de que formamos parte, la intuición está poco menos que sacrificada a la inteligencia.(*Ibíd.*, 607, 668)

Dice el profesor Hernández a propósito de Bergson que la inteligencia amenaza romper la cohesión social de ciertas maneras, lo cual obliga a crear un contrapeso a la inteligencia para salvaguardar a la sociedad. El contrapeso no puede ser el instinto, ya que su lugar está ocupado por la inteligencia. "Es necesario que una virtualidad del instinto, o si se prefiere el residuo del instinto que subyace alrededor de la inteligencia, produzca el mismo efecto" (Hernández, 2001, 95) el insitnto no obrará directamente, pero puesto que la inteligencia trabaja por representaciones, "suscitará representaciones imaginarias que contrapesen la representación de lo real y que logren, por medio de la propia inteligencia, contrarrestar el trabajo intelectual. Así puede explicarse la función fabuladora" (*Ibíd.*).

La función fabuladora preservaría a la sociedad del peligro de una inteligencia regida por percepciones presentes y que desconoce los movimientos sociales; es menester, para su conservación, que se evoquen percepciones ilusorias, de tal manera que la inteligencia las tenga en cuenta y pueda contribuir a crear un todo social.

Oscar Barragán, profesor colombiano, presenta una mirada de la fabulación en Bergson y Nietzsche. Muestra cómo Bergson asume la posición tomada por la filosofía como paradójica, porque antepone la inteligencia sobre la fabulación. Para él, la inteligencia debe estar al servicio de la acción fabuladora, lo que implica poner en jaque a la inteligencia y cambiar su perspectiva; en otras palabras, Bergson sitúa la inteligencia a favor de la fábula, la cual abre potencias insospechadas, fuerzas vitales que son fundamentalmente sociales. Bergson ve en la fabulación una puerta a dimensiones sorprendentes en las que lo social se oferta al conocimiento, expande su horizonte y se religa con la vida. En ese sentido, como lo expondrá Nietzsche y después Deleuze, la fabulación se propone como un lugar en el cual se privilegia lo social sobre lo individual, abriendo la mirada aristotélica. El deseo y la fabulación se conjugan para armar ese pueblo que le hace falta al arte. La apuesta de ambos vitalistas cuestiona una forma de ser del

pensamiento que se detiene con mayor énfasis en lo individual y racional, los cuales atentan o ponen en peligro la vida y el instinto. Dice Nietzsche que el conocimiento "racional" puede llegar a ser muy fuerte, inflarse como un globo y entonces estallar y matar. Es contradictorio que un conocimiento violente la vida:

> El ser inteligente no vive sólo en el presente; no hay reflexión sin previsión, no hay previsión sin inquietud, no hay inquietud sin un relajamiento momentáneo de la viculación a la vida. Sobre todo, no hay humanidad sin sociedad, y la sociedad exige al individuo un desinterés que el insecto, en su automatismo, lleva hasta el olvido completo de sí mismo. No hay que contar con la reflexión para sostener este desinterés. A menos de ser la de un sutil filósofo utilitario, la inteligencia aconsejaría mejor el egoísmo. (Deleuze, 1977, 146)

Hay un desliz entre la inteligencia y se acomoda a una realidad presupuesta y a la imagen provocada por la fabulación, dice Barragán, lo que permite que surja una imagen virtual que opera sobre lo que la instrumentalidad de la inteligencia no alcanza. "Esta imagen virtual, dada en la explotación de la imagen-tiempo sobre la verdad, es una dehiscencia de la palabra que se disjunta de la imagen visual y cobra una potencia inusitada de fabulación como reacción defensiva de la naturaleza contra el poder disolvente de la inteligencia, como diría Bergson." (Barragán, 2012, 6).

En este mismo sentido dice Nietzsche, que al romperse el mundo que se ha dado por verdadero, también en su caída arrasa al mundo falso, por lo tanto queda solamente un simulacro. Lo verdadero es una ficción como también lo falso, lo que según él deja terreno a la posibilidad de la simulación, la cual no necesita una verificación porque se sabe por fuera de la verdad absoluta, se reconoce efímera, cambiante. Carece de la necesidad de la duda metódica, la comprobación y la verificación cartesiana o la ilustrada. Se evidencia en estrategias, en la capacidad de fabular, de crear mundos alternos, sin que ninguno sea el verdadero; propone la movilidad, la creatividad, la dinámica de la alternancia. El mundo considerado "real" está en continuo cambio; se aparta de las categorías únicas y de los

sentidos unidireccionales. Siempre al acecho, a la expectativa y en la superficie. Lejos de la sujeción causa-efecto.

Vattimo, lector incansable de Nietzsche, dice que "Si bien Nietzsche agrega que de esa manera la fábula ya no es tal porque no hay ninguna verdad que la revele como apariencia e ilusión, la noción de fábula no pierde todo su sentido. En efecto, la fábula impide atribuir a las apariencias que la componen la fuerza contundente que correspondía al *ontos on* en metafísica" (Vattimo, 1987, 28).

No se puede negar el carácter romántico de Nietzsche y la exageración que a veces impregna sus textos, sin embargo, se atisba una pasión conmovedora, despliegues de genialidad que abren caminos insospechados, los cuales recrean en esta contemporaneidad maneras de percibir y hacer arte desde perspectivas diferentes. Su obra permite una reflexión que dialoga con muchos autores para enfatizar la necesidad del arte, y por qué no decirlo, del conocimiento, de generar otras prácticas, estrategias y razones. Así, el arte de vanguardia de finales del siglo XIX y muy especialmente de principios del siglo XX, se rebela contra ese brillo de ciertas posiciones clásicas que negaban la vida, contra la censura de la carne, contra la visión de la mujer en su rol de modelo y su pobre papel en el mundo del arte, contra la exclusión de otras posibilidades artísticas. Contra la supremacía del arte pictórico, contra un Dios y una verdad que constriñen otra interpretación del mundo. La carne aparece en escena como respuesta a ese movimiento transgresor, para revelarnos la necesidad de crear comunidad y debilitar una verdad basada en el individuo y el logocentrismo:

> ¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han

> vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal...
>
> Gracias solamente al hecho de que el hombre se olvida de sí mismo como sujeto y, por cierto, como sujeto artísticamente creador, vive con cierta calma, seguridad y consecuencia; si pudiera salir, aunque sólo fuese un instante, fuera de los muros de esa creencia que lo tiene prisionero, se terminaría en el acto su "conciencia de sí mismo". Le cuesta trabajo reconocer ante sí mismo que el insecto o el pájaro perciben otro mundo completamente diferente al del hombre y que la cuestión de cuál de las dos percepciones del mundo es la correcta carece totalmente de sentido, ya que para decidir sobre ello tendríamos que medir con la medida de la percepción correcta, es decir, con una medida de la que no se dispone.
> En el hombre este arte de la simulación llega a su cumbre: aquí el engaño, la adulación, la mentira, el fraude, el hablar a espaldas de otro, el representar, el vivir de brillos prestados, el estar enmascarado… en una palabra, el incesante revolotear alrededor de esa única llama, la vanidad, es hasta tal punto la regla […] (Nietzsche, 2004, 22, 29, 10-11).

La invitación de Vattimo es a realizar una lectura de Nietzsche, con el cuidado de no glorificar la fábula, ya que de volverla la única verdad posible, caería en lo que se critica. La "verdad" o eso a lo cual se llama verdad, es una construcción social, por lo tanto está lejos de ser absoluta, deviene al ritmo que la sociedad decide. En esa medida la fabulación es una verdad construida socialmente, la cual cambia, transmuta, es decir es una obra siempre en edificación. No hay una sola verdad como no hay una sola sociedad, así que en una sociedad pueden convivir diversas verdades; estas verdades cambian por la acción de los acontecimientos, de los movimientos históricos y por ende, de las propuestas artísticas. Así la "verdad" es una fábula y puede alternar con otras. "El mundo en que la verdad se convirtió en fábula es efectivamente el lugar de una experiencia que no es "ya auténtica", que no es la experiencia que ofrece la metafísica. Esta experiencia no es ya

auténtica, porque la autenticidad -lo propio, la reapropiación- ha perecido ella misma con la muerte de Dios" (Vattimo, *Op cit*. 29).

Dice Vattimo que liberar lo dionisíaco es perder el miedo a la verdad, buscar por las simulaciones y los fingimientos que son aceptables como el mito y el arte, los cuales a diferencia de la razón puede engañar sin perjuicio, porque son los maestros del disimulo. Libre de la esclavitud de la razón -que es la que dicta los preceptos "verdaderos"- se rige por la intuición y se acepta como tal. Convoca a la celebración, al canto al amor, al mythos. La fábula refigura la trama del mito[37]. "Si el arte es una forma de hacer llevadero el horror de la existencia, con él entonces nos adentramos en la alegoría del camello, que trae Nietzsche en Así hablaba Zaratustra, pues el arte nos ayudaría a sobrellevar la carga pesada de existir que hemos de soportar en nuestro camino por el desierto de la vida…" (*Ibíd.,* 85).

Si la filosofía ha creado un mundo fabulado, si se habían creado metáforas para hablar de lo engañoso, a la vez que se habían creado conceptos no engañosos para evidenciar a través de un método comparativo los conceptos engañosos, la única salida, después de la destrucción del mundo falso y el verdadero, es hacer fábulas. Nietzsche, afirma Vattimo, invita a usar una fábula para hablar sin temor a equivocarse del error de una fábula. Es la manera como una fábula desplaza a otra fábula, pero esta última se sabe fábula y comprende que la verdad se ha perdido completamente, pero su intención no es buscarla.

Todo este movimiento se torna en una gran paradoja contemporánea que va más allá de la ironía moderna o de la melancolía romántica, argumentada por una capacidad de desfachatez, como lo presenta Chantal Maillard en su texto *La razón estética*. En él promueve la salvación por la ironía. La posibilidad de dar como simulación el mundo verdadero. Fábula y simulación se tornan como estrategias de vida, de creación de universos. No es vivir en la mentira como podría pensarse, es el movimiento que invita a la deconstrucción, vivir al borde, en el abismo, en el riesgo y saber que las verdades absolutas

[37] Algunos autores traducen la palabra griega Mythos como fábula.

son un espejismo; las verdades son movibles, construidas bajo lo que algunos autores como Deleuze o Edgar Garavito llaman la imagen pensamiento, las dinámicas sociales, las apuestas estéticas, que sin anclajes, se revelan en una construcción-deconstrucción constante, como heterotopías:

> Al ironista posmoderno no le quedan valores absolutos, así que se distancia de la razón y de toda verdad que ella pretenda establecer. Solo le queda la constancia de una existencia que se le presenta tan ineludible como gratuita. El hombre irónico tensa la cuerda, y baila. Se permite jugar, en circunstancias ordinariamente trágicas, metaforizando (Maillard, 1998, 47).

Paul Ricoeur recuerda que se debe ver en esta noción una mezcla inestable entre fabulación y experiencia viva. Apunta que hay que recurrir a la ficción en la vida porque esta es un entretejido constante de memoria y olvido. El autor halla en la ficción un medio adecuado por el cual el sujeto se refigura mediante un proceso circular productivo. La capacidad de fabular es volverse uno con el mundo, de convertirse siempre en otro, sabiendo que la propia vida es una fábula.

Este autor actualiza a Aristóteles en sus textos y dice que es el filósofo griego quien teoriza sobre el arte de componer y de crear a partir de la realidad, o sea el imitar. Desde Sócrates es tarea del poeta crear ficciones, pero Aristóteles es quien lo consigna. Ricoeur siguiendo esa línea aristotélica, pero haciendo una extrapolación, en la que designa para la palabra Mito la acción, o sea los hechos de la vida sean conocidos o no, y fábula para la acción imitativa, afirma el vínculo entre la fábula y el mito. Desde esta perspectiva el mito sería la materia prima para el poeta y la transformaría en fábula a través de toda su capacidad imaginativa, pero elaborándola conforme a las leyes de verosimilitud y necesidad. “La teoría de la metáfora-enunciado, es más apta para mostrar, el parentesco profundo, en el plano de los enunciados entre metáfora, alegoría, parábola y fábula.” (Ricoeur, 1980, 231)

Ricoeur afirma que el poeta pone palabras en el lugar del pensamiento. El lenguaje es donde el ser se expresa. Dice Castro al respecto (2006, 79), que la elocución poética es el enunciado de los pensamientos a través de una interpretación en términos de lenguaje, lo que permite afirmar que la *léxis* es hacer aparecer por palabras dichas los pensamientos, es decir, para Ricoeur es el ejercicio de fabular propiamente dicho. La metáfora es un poema en miniatura, dirá el autor. "Recordamos como Aristóteles unía *mímesis y mythos* en su concepto de la poiesis clásica. La poesía -decía- es una imitación de las acciones humanas; pero esta mímesis pasa por la creación de una trama, de una fábula que presenta rasgos de composición y de orden, que faltan en la trama de la vida diaria." (*Op. Cit.,* Ricoeur*,* 322)

Castro dice que Ricoeur recorre un sendero con la metáfora, que lo lleva a la poesía en tanto que poiesis,

> Por lo que se puede afirmar que la metáfora desdoblada es así la fábula o mythos, trama o narración, que contiene en sí la referencia desdoblada de lo real posible, propia de los enunciados metafóricos, y que lo mismo pasa con el poema. El lenguaje poético "liberado de todos los constreñimientos prosaicos, [se encuentra más apto, por esta razón, para celebrarse a sí mismo en su libertad poética y a [estar] más disponible para intentar expresar el secreto de las cosas. [Es precisamente este] (...) lenguaje poético, imitando la teoría de los modelos [el que] contribuyó, bajo el punto de vista ricoeruano, a la "refiguración" de la realidad" (*Op. Cit.,* Castro*,* 5).

Pero visto de esta forma, el arte todavía tendría la tarea de adornar o de hacer la vida más bella y todavía estaría sumido en la ocupación de re-crear la realidad más que de fundar mundos. En algunos escenarios del arte contemporáneo, se opta por una visión en la que el arte sea equiparado con la vida. Abrir el problema hacia los significados y los escenarios de construcción y entendimiento del arte, de la poética, la fabulación, la ficción, lo real y lo virtual permite que estos conceptos se desplieguen en nuevas dimensiones que posibilitan viajes mucho más versátiles e integran maneras novedosas de vivir la práctica artística. Se quiere invertir el lugar del arte en el texto *La Poética*, para des-componerlo, re-

acomodarlo y expandirlo hacia un discurso que se aleje de lo bello como la única tarea del arte.

El arte tendría en sí la capacidad de seducción, el entramado que permite la locura, entrar y salir de sí como forma de la fabulación, el arrebatamiento. Si el arte es, en palabras de Aristóteles, la mímesis, es decir, la representación de una realidad sobrenatural, divina, el arte que proponen otros artistas en la actualidad es mundanal, in-mundo, pero no como copia, sino como fabulación, es decir, creación, desligado de la imitación. Desligado de su condición mimética, tendría la capacidad de invertir, disolver, caminar en la superficie; fabular en el sentido de crear otras realidades, sin el recurso de la verosimilitud o de justificar su presencia; bastaría su posibilidad de provocar, de poiesis. La semejanza deja de ser prioridad en el arte despojado de la verdad y entendería su razón de caminar en la superficie.

La fabulación tanto como la metáfora y la alegoría, reclaman una traducción inusual, que transgrede el si o no absolutos por el del si/no (juntos) tanto de lo que se dice como de lo que se hace, en el sentido de que el *sentido* va por un lado y por el otro, viaja en dos direcciones: en la razón y en la locura y, solamente el arte, el juego, la celebración y el mythos pueden andarlo sin problemas. “Finjo, pero no finjo que finjo; de hecho finjo para revelar verdades, al menos alguna verdad. Finjo para liberar la verdad por medio de la creación artística. El fingir de la metáfora es un modo de configurar una verdad que queda en suspenso”(César, 2012, 89).

Se trata de entender los regímenes de identificación por los que ha transitado el arte, afirma Jairo Montoya, sus modos de visibilización y cómo se ha pasado del régimen mimético -que significó el confinamiento del arte al ícono y el alejamiento de lo indexical, para crear un artificio parecido con lo real (o la fabulación que se ha llamado real), subordinado a su potencial significativo y a su efectividad con la cosa; se puede hablar en este régimen más del poder de la imagen que del arte, la cual se juzga desde su verdad intrínseca y la preeminencia de lo alegórico, artesanal y simbólico- al régimen de

representación -el régimen de la forma para evidenciar su esplendor y autonomía en un juego libre de la imaginación, la exhibición y el decorado. Se teatraliza el mundo y se da la emergencia de las instituciones para legalizar su hacer: historia, filosofía, estética-, hasta la consolidación en esta contemporaneidad de otro régimen, en el cual prima lo indexical, el trayecto más que el proyecto, la huella, la cartografía, incluso el nombre mismo de la obra se disuelve en una implosión que permite un encuentro con el otro, en una dinámica relacional, transaccional e interactiva. La relación con el espectador se cambia, volviéndose más activa. Ya no prima el texto de la naturaleza o el texto sagrado, sino la sociedad. Hay nuevas narrativas y pluralidad de memorias y escrituras que generan multiplicidad de sentidos.

- **La construcción de un pueblo**

> Dice Deleuze: Como dice Virilio, en su riguroso análisis de la despoblación del pueblo y de la desterritorialización de la tierra, el problema es el siguiente: "¿Habitar como poeta o como asesino?". Asesino es aquel que bombardea el pueblo existente, con poblaciones moleculares que no cesan de cerrar de nuevo todos los agenciamientos, de precipitarlos en un agujero negro cada vez más amplio y profundo. Poeta, por el contrario, es aquel que lanza poblaciones moleculares con la esperanza de que siembren o incluso engendren el pueblo futuro, pasen a un pueblo futuro, abran un cosmos. (...) Así, pues, el problema del artista es que la despoblación moderna del pueblo desemboque en una tierra abierta, y que esto se lleve a cabo con los medios del arte, o con los medios a los que el arte contribuye (Deleuze, 2002, 426).

El Cuerpo Habla se ha pensado desde lo colectivo, dimensión que permite indagar por el devenir de la fabulación, la cual emerge en las rupturas y fragmentaciones de toda universalidad discursiva; su aparición es la evidencia de mundos alternos en la imaginación, la cotidianidad y el acontecimiento. Deleuze nombra "el pueblo" y este es el

formato en el que aparece la fábula como acontecimiento social, como alternativa para reinventar realidades y como territorio de alteridad. Paul Klee se refiere al pueblo como una ausencia: "ustedes saben, falta el pueblo". Estas formas de nombrar el pueblo se alejan del sentido de la fábula aristotélica[38], desligándola de cualquier interpretación mimética y desplegando su fuerza interpretativa en el acontecimiento.

El proyecto moderno evidencia crisis en: la pérdida del aura artística anunciada por el poeta Baudelaire y luego mostrada en detalle por Walter Benjamin; la ruptura del sentido histórico lineal; las miradas hacia África, Asia y Oceanía surgidas en la posguerra; la incapacidad de sostener el proyecto de la razón sin evidenciar el hambre y la violencia; la fuerza de la mujer que deja su lugar tradicional en la familia, para volverse tejedora de su propia historia; los modelos educativos diseñados para la renta y la capacidad de algunas minorías para exigir sus derechos a partir de: la sexualidad, la raza, la etnia, religión o condición laboral. Todos estos aspectos ligados incluso a otros que no se incluyen en esta cartografía, por estar en campos económicos, jurídicos y científicos, hacen parte del debilitamiento de los preceptos históricos, éticos, estéticos y racionales hegemónicos que en su fragmentación provocan un impensable despliegue de la fabulación, que en el proyecto de El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* se convierten en un amplio territorio de indagaciones.

La consecuencia de todo este panorama es la pregunta por la función del arte, sus límites, expansiones y referentes; su relación con la historia, la crítica y la estética. Se trata de una mirada al arte en la que se comprenda su perspectiva política, a través de las luchas, sueños y acciones de las personas. En este horizonte, múltiples alternativas aparecen en la contemporaneidad; muchas de ellas ligadas a los nuevos entornos mediáticos, otras a las perspectivas urbanas de inclusión y a la vez de segregación, otras al incesante despliegue de la productividad económica que desgarra la serialidad industrial; cada una crea esfuerzos por justificar el arte y darle sentido. Pero hay una que llama poderosamente la atención, que tiene que ver con los trayectos del arte en lo ético y lo político y que se rastrea en autores

[38] La fábula, en nuestro presente sentido del término, es simplemente esto: la combinación de los incidentes, o sucesos acaecidos en la historia (Aristóteles, *La Poética,* 10).

como Bergson, Nietzsche, Benjamin, Ranciere y Deleuze; en ellos de diversa manera el arte debe ser tenido en cuenta porque se despoja del egoísmo, de la inteligencia personal, de la vanidad que da la razón del sujeto, para transformarse en una propuesta social, una resistencia que permita "la pérdida del aura", la inserción de la obra de arte en la masa; también porque en estos autores aparecen matices del arte como ritual y como proceso de transformación.

En su texto Vélez (*Op. Cit.,*187) expone como desde Benjamin el arte debe revisarse desde su dimensión política, ritual, mágica que permita que las clases dominantes no sean las que se apropien de los valores del arte. El arte tiene una función dentro de la sociedad. Para Benjamin el arte, "Debía ocupar su sitio haciendo uso de sus cualidades "críticas y furtivas". (*Ibíd.,* 189). Si el arte carece de importancia en una sociedad, se vuelve una sociedad sometida, sin participación ni crítica. Por ello, un arte debe crear las condiciones para que los moradores puedan abrir horizontes, abrir mundos, fabular, ritualizar sus cotidianidades. "Es por eso que Benjamin puede parecer contradictorio, porque intenta restaurar la existencia simultánea de la Modernidad y el mito sobre la base de un proyecto político revolucionario" (*Ibíd.,* 191).

El tema de lo político, toma como referencia toda la proposición de la inversión platónica, que invita a deshacer el mundo de las ideas, el modelo, el mundo verdadero, bello, bueno, y por consiguiente, el mundo falso de la copia, para quedarse en los simulacros, las paradojas y las fábulas. La fábula como gran condensador de una propuesta artística se presenta como una estrategia que se da en la capacidad de llamar a un pueblo con todas las fuerzas, de crear las condiciones para reunir a la sociedad en torno de una apuesta social, un devenir manada[39], de gritar con todas las fuerzas a ese pueblo para que este atienda el llamado. Fabular como la intención de armar mundos, de crear realidades paralelas y diferentes a la que ha establecido el poder para a través de ellas, deshacerlo.

Si en occidente el arte estuvo bajo el yugo de la realidad en su función de mejorarla y embellecerla, lo que pretenden algunas tendencias del arte contemporáneo en las que se

[39]Desterritorializar el concepto de familia, por el de estar juntos sin jerarquías, devenir niños.

retoman los planteamientos nietzscheanos, es abrir diversos y divergentes caminos para que el arte transite libremente, sin que ninguno sea mejor que otro; que la realidad que se ha construido bajo el yugo de la conciencia, de lo objetivo, pueda ser re-creada en realidades paralelas que tienen que ver con esa función fabuladora, despojadas de un sentido lineal. Es decir que una comunidad pueda expandir sus horizontes, aprender otras maneras de celebrar, de educar, de vivir su cotidianidad. Que tenga otros referentes a través de los cuales se enriquezcan las maneras como se concibe el mundo. Que el arte deje su papel ornamental y esté más presente con la vida, la comunión con la naturaleza, la capacidad de transformación de la cotidianidad, sin estar sumido a lo que dictan los regímenes, a unas legislaciones que han negado la carne, la celebración, las formas de expresión comunitarias y otras estéticas.

Nietzsche dice que el intelecto humano luce insignificante frente a las fuerzas demoledoras de la naturaleza. Se le ha dado mucho poder a la razón y con esto se ha destruido el mundo y se han fraguado guerras por doquier; en ese lugar, no hay un pueblo para el arte. Por esto el autor invita a lanzar el grito. "Y contra todo lo que tiene poder queremos nosotros elevar nuestros gritos" (Nietzsche, 2010, 58). "Y la historia la inventa el hombre para acomodar su finitud a una medida, inflada, de grandeza, en la cual incluso la naturaleza estaría a su servicio" (*Op.Cit*., Barragán, 3).

El poder del pueblo al que el artista llama, se da en la creación de nuevas posibilidades que rompen con todo *statu quo* o plan establecido. El conocimiento es útil para la conservación del individuo, dice Nietzsche; sin embargo, con la construcción individual que se ha creado en occidente, desligada de toda conciencia colectiva, sostenida en un vacío que no tiene interacción con el medio[40], esa potencia subjetiva separa al hombre del mito y de lo social. La gran verdad occidental se acomoda sobre el desplazamiento del pueblo en la necesidad de engrandecer la soledad del individuo. Frente a un panorama, donde el hombre fue separado de todas las fuerzas y devenires y acomodado en categorías

[40] No es sino ver los manuales de anatomía, las descripciones de las ciencias que ubican al individuo por fuera de un contexto.

fijas, es la oportunidad de la contemporaneidad de volverse a pensar como comunidad y no como individuos.

Se podría decir que Freud y posteriormente Lacan ya habían intentado también hacerlo con su discurso del inconsciente, en el que se muestra el deseo como deseo de otro y de la influencia del medio y de los otros en la construcción de la subjetividad. El deseo siempre es deseo del otro, siempre el deseo tiene que ver con la construcción de una alteridad, en la presencia de un Otro, que se sitúa como garante de la subjetividad, y por ende, del deseo.

Para Deleuze, el arte "moderno" lo que logra más allá de presentarnos en carne y hueso al pueblo, es su capacidad de "mostrar" que el pueblo falta.

> Y qué relación hay entre la lucha de los hombres y la obra de arte? La relación más estrecha y, para mí, la más misteriosa; exactamente eso que Paul Klee quería decir cuando decía: "ustedes saben, falta el pueblo". El pueblo falta y al mismo tiempo no falta. El pueblo falta, esto quiere decir que esta afinidad fundamental entre la obra de arte y un pueblo que todavía no existe no es clara ni lo será jamás. No hay obra de arte que no haga un llamado a un pueblo que no existe todavía. (Deleuze, 1978, 5)

> El artista o el filósofo son del todo incapaces de crear un pueblo, solo pueden llamarlo con todas sus fuerzas. Un pueblo solo puede crearse con sufrimientos abominables, y ya no puede ocuparse más de arte o de filosofía. Pero los libros de filosofía y las obras de arte también contienen su suma inimaginable de sufrimiento que hace presentir el advenimiento de un pueblo. Tienen en común la resistencia, la resistencia a la muerte, a la servidumbre, a lo intolerable, a la vergüenza, al presente (Deleuze, 2001, 90).

Argumenta Deleuze que los pueblos no existen porque reciben su ser de un modo esencial, sino que precisamente se fundan en los actos de habla, (también en las acciones),

Se entiende por acción fabuladora lo que estipula qué es lo que supera al pueblo para que el mismo, lo alcance con sus esfuerzos. "Es necesaria la producción o invención de un sentido no presupuesto que atine a un *telos* social, quizá imposible de alcanzar". Dice el autor qu este es el equivalente bergsoniano de la valoración nietzscheana (Barragán, *Op. Cit.*, 5).

Los actos de habla se conectan con la fabulación, de una manera diferente, ya no se dan desde la metáfora, sino que dan cuenta de algo fabuloso, la grieta, lo real mismo hablando y por ello, busca diferentes lenguas, lenguas extranjeras como el gruñir del animal, el gesto de Artaud o de Kandisky. Si bien la metáfora ocurre en lo imaginario, se monta desde una escena que implica producir el sentido correcto, es decir la relación unívoca de un significante con un significado.[41]

Si los actos de habla fundan los pueblos, la llamada a estos, es una estrategia política y de vida, se desvincula del método, al plantear la quiebra de los universales y comprometerse con los con los actos de habla de cada sociedad. Si haciendo eco de las palabras de Paul Klee, el pueblo siempre falta, su llamado supondría la acción donde se conflagra esta ausencia y de allí se intuye, se re-crea una manera de hacerlo, como posibilidad, como pre-texto. "Y es en esta ausencia que se conjuga un potencial de virtualidad propiamente fabulador. Es en el Tercer Mundo donde Deleuze muestra que se puede constatar que el pueblo falta, y es debido a que el pueblo oprimido permanecería en su perpetua minoridad con su identidad siempre en crisis" (Ibíd., 5.).

Como grito, la fabulación rompe los tiempos lineales, para jugar en brazos de Aión y Kairós, el eterno retorno y el devenir. Su presencia reclama un tiempo y un espacio que fracturan el modelo en el que se ha movido la historia; una invención que da cuenta de un sujeto atravesado por la contingencia. Se trata de un umbral en el cual se construye territorio, pero con la certeza de que este es variable, movible, virtual; un hipertexto que

[41] Walter Benjamin habla más de la traducción que de la fabulación, pero también se conecta en la dirección del paso de un idioma a otro.

rompe la continuidad de los grandes relatos o historias hegemónicas y elabora imágenes abiertas a la construcción de diferentes agenciamientos[42] y sentidos.

Gregg Lambert[43], lector de Deleuze, sostiene, en este sentido, que la fabulación como se puede interpretar en la contemporaneidad nunca es una cuestión de escapar del mundo que existe, ni de la verdad que lo sostiene, ni la creación de una verdad superior, sino abonar el campo para la expresión de otros mundos posibles, los cuales generen nuevas maneras de pensar y alteren la forma como se construye la realidad, para realizar variaciones al mundo dado por verdadero:

> Utopia is not a good concept, but rather a "fabulation" common to people and to art. We should return to the Bergsonian notion of fabulation to provide it with a political sense"... Fabulation designates a power or a vital process rather that representing a starit genre.. Fabulation entalis a becoming that happens from both directions it is bothe the becoming-popular of the creator or intellectual, and the becoming-creative of a people (Lambert, 2002, 137-138)

Deleuze dice que la fabulación no tiene por objeto lo imaginario; la fabulación tiene por objeto un régimen de signos, un régimen nuevo, fabuloso, que busca ponerlo a trabajar contra los regímenes hegemónicos instituidos.

Pellejero[44] expone que de Bergson a Deleuze se mantienen algunos rasgos de la fabulación: es el dispositivo de una enunciación colectiva, aunque integre lo individual. Es decir el objeto es social, pero como ejercicio es una facultad individual, la cual mantiene el lazo entre el poeta y el pueblo; implica un paso adelante de la expresión con respecto a las condiciones materiales para "la constitución efectiva de aquello que gana expresión (la

[42] Agenciamiento es una multiplicidad que comporta muchos géneros heterogéneos y que establece uniones, relaciones entre ellos, a través de edades, de sexos y de reinos de diferentes naturalezas.
[43] Gregg Lambert es un filósofo norteamericano, especialista en Deleuze y Derrida,, director de Syracuse University Humanities Center.
[44] Eduardo Anibal Pellejero es Doctor en filosofía con una tesis sobre Deleuze, profesor de Estética en la Universidade Federal de Rio Grande do Norte (Brasil).

fabulación, lo mismo en Bergson que en Deleuze, viene antes de la constitución del sujeto de la misma, grupo o sociedad, para apurar su desenvolvimiento, que de otra manera resultaría imposible" (Pellejero, 2005*,* 9).

En consecuencia, la recurrencia a autores que abren la mirada de lo humano más allá de una caracterización fija y lo relacionan con el cosmos, la tierra, la pertenencia al mundo, ayuda a entender una visión más holística. El devenir, el fabular, el autoinventar declara al sujeto en pertenencia con un contexto, una comunidad, con la tierra, lo invita a ser manada. Se depone la nostalgia del romántico por la pérdida del mundo ideal, a través de la disolución del lugar de amo y señor de la naturaleza; se baja del pedestal como un ejercicio político y de poder, para entrar en concordancia con el mundo y su propia carne. Más allá del yo, se genera una pregunta por la capacidad de devenir animal, agua, tierra, otro y en ese instante en que se da la acción fabuladora, el acontecimiento -en este caso artístico-, apunta a una anulación psicológica de una identidad fija, del antropomorfismo, para entrar en otros estados. Se tejen de esta manera las acotaciones con las cuales El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* encuentra actos para *Re-velar*, *Derretear*, *Vadear*, (erotizar) *De-cápita*, (celebrar) *Carnes-tolendas, 12 lunas, proyectos pedagógicos, intervenciones urbanas*[45], entre otras, que además evidencian esa interacción entre personas que reinventan porque participan de la pregunta del gesto y de los significados.

Al considerar los trayectos que proponen Bergson, Nietzsche, Ricoeur, Vattimo, Baudrillard, Deleuze y muchos otros, se perciben las resonancias y semejanzas en la concepción de los actos de fabulación. Se teje en sus conjunciones un escenario común en el cual el colectivo encuentra una manera que se hace carne en sus performances, en las que evidencia una interacción con la comunidad. El pueblo que aparece en el caso de estas encarna-acciones no es una utopía, porque se erige por fuera de un ideal futuro, de un presente que se quiere cambiar hacia un paradigma o un sueño de realización. Es una ausencia temporal, no está determinado únicamente por los términos de presente, futuro y

[45] Performances realizadas por El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* .

pasado; también es un devenir, un tiempo otro que invita al arte contemporáneo a pensar desde otros trayectos y tener una posición estética y política: el grito nietzscheano.

El compromiso de El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla*, al realizar una performance, es dejar de lado la individualidad, pensar más en sociedad y no en la particularidad o identidad de estos grupos (mujeres, hombres, homosexuales, negros, indígenas, blancos, socialistas, cristianos y toda la gama de divisiones sociales). Al contrario de lo que podría sentirse como desinterés por lo humano, es des-hacer por un instante los roles que dividen y etiquetan como pertenecientes a un espacio cerrado, exponiéndolos como preponderancia de lo categórico y formal, límites del egoísmo, fronteras que marcan territorios, exclusiones desde el habla, la actitud, los objetivos que tienen estos grupos específicos. Todavía es la razón la que sitúa un problema, lo etiqueta y lo cubre de humanidad sin lograr el borramiento de esas identidades que proponen Beatriz Preciado, Foucault o Judith Butler. Por esto las acciones abren convocatorias amplias, en las que los requisitos tengan que ver con el proceso, el deseo, el trayecto, y nunca con adjetivos o categorías.

Dice Butler que la contemporaneidad recrea las performancias, unas identidades que no son radicales, sino que cambian a partir de las maneras cómo las diferentes personas asumen los roles que tienen en su vida cotidiana. Para ella por ejemplo "el género es una identidad débilmente construida" (Butler, 1990, 297), son conjuntos de actos temporales, discontínuos, performances que pueden alterar las construcciones sociales, las cuales han clasificado a las personas y encasillado en etiquetas que no les permiten moverse libremente en los espacios vitales.

Más allá de actos teatrales en los que a pesar de todo, se exhibe un yo, Butler muestra la performance como esa posibilidad de transformación, en la que el yo se deshace. En ese lugar performativo se cuestiona la cosificación de los humanos. Al vaciarse de la cadena identitaria otorgada por los diferentes poderes, se pueden construir alteridades,

variedades, corporalidades. Si como dice Butler, no hay un yo que hace su cuerpo, se activa un hacerse y deshacerse incesante, que diseña estrategias, un ir siendo, corporalizando.

Se puede decir que aunque en las corporalidades de occidente conviven las sociedades disciplinarias y las de control, también hay una resistencia en la contemporaneidad dada en la capacidad de transformación contínua, la cual le da un giro a una mirada estructuralista, decantada, histórica, pues se re-concibe el cuerpo desde una "herencia de actos sedimentados" (*Ibíd.,* 302) y colectivos. De allí que Butler dice que desde la fenomenología no es posible entender el feminismo y en este caso, podría decirse que el cuerpo, pues en esta teoría, subyacen actos constitutivos y esto le daría un carácter de permanencia. Para Butler el género es performativo y no expresivo, ello da como consecuencia el que no hay un género verdadero y uno distorsionado o una identidad pre-existente, lo que marca un giro discursivo y una diferencia en las prácticas contemporáneas con relación al cuerpo, al arte, a la vida si se quiere. El género es un acto fabulado y en ese sentido, el yo, la interioridad, son construcciones sociales, es decir vienen de afuera.

Si desde estas posiciones de Butler, Bergson, Deleuze, Nietzsche, hay una demanda de lo colectivo, de las maneras de fabulación que implican la acción social, una performatividad de los cuerpos, una vuelta a la carne, a la celebración, a la resistencia colectiva que se traduce en actos políticos como llamar a un pueblo, crear espacios de transformación, se hace indispensable religar el arte con la vida, con la celebración, con la orgía como se decía en los capítulos anteriores.

De acuerdo a esto, cuando se vislumbra la celebración pagana, la orgía, la fiesta, el carnaval, todos estos espacios de congregación, se hurga en las memorias que de ellos quedan, esa manera del olvido de sí, de un lugar en donde la comunidad deviene manada, instinto, pulsión, comunión y Eros con la naturaleza. Es lo que se puede llamar la exaltación dionisíaca. La celebración derogaba todos los problemas sociales y devolvía al hombre su condición social, lo envolvía en una masa amorfa, movida por la fuerza de la

danza, del canto. Una detonación celebrante, que abarcaba a todos, en el éxtasis, la bestialidad. Proclama de liberación según Antonin Artaud.

En ese festejo, en el arte, en el juego, se deshace el juicio de lo bello, lo moral o lo verdadero. Por lo tanto se descarta la redención, la justificación o moralización de la vida. La fabulación como un acto amoral, se resiste a definirse en categorías de lo bueno o lo malo, sino vivirse, encarnar. Si lo que se propone en la fabulación es la creación de la manada, esta se apodera de fuerzas instintivas, dionisíacas, que alientan la carne, saltando del plano del fenómeno, de los juicios, para crear entre todos una resistencia frente al exterminio. Se juegan multiplicidad de identidades que deshacen lo humano en orden de lo humano mismo para entrar en el mundo (in-mundo).

La crueldad de la que habla Artaud, es una crueldad del devenir cosmos, animal, vegetal, niños, mujer, hombre alternadamente, que descarta la idea moderna de una identidad única y humana. En vez de esto, se juegan multiplicidad de identidades que oscilan entre eso que se llama humanidad y la otredad vista como lo que no es humano; es la capacidad de deshacer lo humano en orden de lo humano mismo. Es dejar todas las acciones "humanas" generadas desde la conciencia y los imperativos, para crear un acontecimiento desde la carne:

> Se da erróneamente a la palabra crueldad un sentido de rigor sangriento, de investigación gratuita y desinteresada del mal físico... Crueldad no es, en efecto, sinónimo de sangre vertida, de carne martirizada, de enemigo crucificado. Esta identificación de la crueldad con los suplicios, es sólo un aspecto limitado de la cuestión...
>
> Empleo la palabra crueldad en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable, en el sentido gnóstico de torbellino de vida que devora las tinieblas...
>
> En el ardor de vida, en el apetito de vida, en el irracional impulso de vida, hay una especie de maldad inicial: el deseo de Eros es crueldad en cuanto se alimenta de

> contingencias; la muerte es crueldad, la transfiguración es crueldad... (Artaud, 2001, 116, 117, 118).

La propuesta que se cuece desde El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* es asumida en la capacidad de enfrentar la tragedia de lo humano, entendiendo por tragedia el sino, la entereza de asumir el destino con todos sus matices; hacerse consecuente con el acontecimiento de la vida, que a la vez busca reinventar la "realidad", transformándola en *acto creativo*, porque fabular es devenir mundo. Un acontecimiento suspendido en el limbo, para dejarlo en esa extraña posición de la a-significación o de la multiplicidad de sentidos. Ni se es uno, ni se es otro, sino que se es todo al mismo tiempo. Por esto no se puede crear una performance más que por un instante, por su imposibilidad de permanencia y definición. "No se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo. Todo es visión, devenir. Se deviene universo. Devenires animal, vegetal, molecular, devenir cero" (Deleuze, 2001, 139).

En las acciones de El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla*, así como en otras obras de arte contemporáneo, el ejecutante[46] borra su nombre como lugar de la representación y pone su carne, que es la carne del mundo, la suya y la de la comunidad. Se intenta restablecer la conexión cosmogónica y hacer un arte despojado de su "naturaleza" humana, de enfrentar un mundo desde la carne, porque la carne a diferencia del cuerpo es una deformación que se da por la pérdida de su organización y atributos. Un cuerpo sin órganos a la manera que lo presenta Antonin Artaud. Y en esta pérdida de identidad, en la presencia de un cuerpo despojado y dispuesto a toda forma sensible, se permea lo colectivo, porque no pesa el egoísmo, sino las ganas de mundo. Una carne que se resiste a las maneras de exclusión, de división, de clasificación en una acción política que crea comunidad:

> El brujo es el jefe de la manada, del pueblo, el anormal de las tribus, que habita en los linderos que separan un pueblo de otro, una colectividad de otra. Es quien lleva

[46] Se omite la palabra artista, porque en algunas de las propuestas que realiza el colectivo, la invitación es a la comunidad, sin que medie un trabajo artístico previo.

> los pactos con el Demonio, quien hace las alianzas, quien permite la unión de las familias. Los hijos de brujos no son brujos, cada brujo ha hecho su pacto propio con el diablo, su alianza individual, no por "sangre" sino por contagio de sangre. El brujo es quien provoca la "retro-alimentación" de las familias unidas en alianza. (Deleuze, 2013, 1)

Deleuze argumenta que el artista o el filósofo es el que llama a un pueblo con todas sus fuerzas. Pero para lograr esto, se tiene que olvidar de su identidad como humano en orden de crear otras sensaciones. Difícil es explicar desde una posición en el que el hombre es una unidad separada del cosmos, la propuesta del devenir. El artista disuelve su subjetividad en el sentido de una identidad para crear fabulaciones.

> Por haber alcanzado el percepto como *"**el manantial sagrado"**,* por haber visto la Vida en lo vivo o lo Vivo en lo vivido, el novelista o el pintor regresan con los ojos enrojecidos y sin aliento. Son atletas: no unos atletas que hubieran moldeado sus cuerpos y cultivado la vivencia, sino más bien unos atletas insólitos del tipo "campeón de ayunos" o "gran Nadador" que no sabía nadar. Un Atletismo que no es orgánico o muscular, sino "un atletismo afectivo", que sería el doble inorgánico del otro, un atletismo del devenir que revela únicamente unas fuerzas que no son las suyas, **"e*spectro plástico"* (*Op. Cit.*, Deleuze, 2001, 140).**

Esa es la tarea. Que el artista se convierta en ese provocador que llama a su pueblo, lo invita a pensarse. En este sentido el colectivo a través de sus encarna-acciones, sus acciones de la carne, busca hacer un llamado a ese pueblo inexistente, al menos intentarlo. Por esto sus performances buscan el anonimato, porque a través de ese gesto, se producen esas zonas de indeterminación; para lograrlo, se requiere de un fondo que sea capaz de disolver las formas, para crear un intersticio en el que por un momento el humano se desconecte de sí; ese instante en que no se sabe quién es animal y quién es humano. "Porque algo se yergue como el triunfo o el monumento de su indistinción; como en Goya, o incluso en Daumier y en Redon" (*Ibíd.,* 143).

- **Fabular: el cuerpo habla**

> La tarea artística más importante no es para Nietzsche, como no lo es para Deleuze, la articulación interna de la obra, sino la convocatoria de este "pueblo desvanecido", que demora en reunirse: "Así, su reflexión se concentra alrededor de la cuestión: ¿Cómo nace el pueblo? ¿Y cómo renace? (...) "¿Dónde están ustedes, que sufren del mismo modo y tienen las mismas necesidades que yo? ¿Dónde está esta colectividad en la cual yo aspiro a encontrar un pueblo? Yo los reconocería porque tienen en común conmigo la misma felicidad, el mismo consuelo: ¡vuestro sufrimiento revelará para mi vuestra alegría!" *(Op. Cit.,* Pellejero, 2005, 4)

Hacer actos de fabulación o fabular en infinitivo, es desligarse de la pertenencia a una subjetividad, a un tiempo cargado de legitimidad en la sujeción que otorga la conjugación (yo fabulo) y permite expandirse por otros territorios, deshacer el sujeto al cual está ligada la oración: sujeto y predicado para andar en búsqueda del devenir y de ese pueblo que se anuncia. El devenir como el fabular si bien no son sinónimos están unidos por la resonancia de uno y otro. Ambos conceptos se descargan de su papel histórico y se transforman, para desplegar hoy, nuevos sentidos. El fabular en una apertura de la forma como lo presenta Aristóteles (fábula), y en las maneras como desde Bergson hasta nuestros días se moviliza, da la pauta en la que como colectivo se quiere habitar el arte: un intento de deslindarse de un modelo fijo y crear su andar, un trayecto, una cartografía, atravesado por la dimensión del discurrir, del acontecimiento en el que un pueblo invente su propio fabular ampliando las márgenes aristotélicas.

El artista se convierte en parte del pueblo, lo invita, pero no determina su destino, no es quien lo funda. Su papel de artista rompe con el aura suprema a la que ha estado ligado y provoca la fabulación, la aparición de ese pueblo como una presencia del deseo colectivo que se reúne en un acontecimiento festivo como es el arte. El lugar del artista es ocupado por un ser con todas sus escarificaciones, sus cicatrices, un ser que lucha y que entiende el dolor, el propio y el de otros. Jorge Luis Pardo dice que el arte contemporáneo

es señal de exceso de vida, de lectura del mundo; el arte no libra a nadie de su dolor, pero permite resistirlo, se asume el reto de seguir creando.

La performance atiende a toda esta revolución epistémica e inicia el camino que las vanguardias le desbrozan: procesos de expansión y ruptura del modo de hacer arte en occidente. Se plantea el arte desde un marco diferente a la representación clásica, aparecen otros conceptos como la crueldad, la presentación, que movilizan las percepciones e integran a las propuestas la vida, organismos, flujos, devenires, cuerpos sin órganos. Se instala en lo que deconstruye, como una alternativa paralela. Esto quiere decir que en su concepción ya lleva introyectado el término de fábula, como una puesta por la vida y la colectividad.

Esto equivale a exponer que su proceso no depende de la mimesis, porque no intenta hablar del mundo como tal, no intenta caracterizarse ni a sí mismo, ni al otro, ni a un otro. En las diferentes propuestas se busca la producción de afectos y perceptos[47], con la pretensión de romper con la supremacía que caracteriza lo humano (con lo que ha determinado la cultura que debe ser lo humano). Se asume la denegación del sí mismo como una fijeza o identidad característica, porque no hay una idea del ser de sí mismo (aludiendo a su propia miseria o sus defectos o a sus interpretaciones o imaginarios.) La intención es un despojamiento del yo y de la anulación de una pregunta hacia sí, en el momento en el que se da el acontecimiento.

Si no hay una caracterización de un lugar de lo humano, este se despliega en lo universal, encuentra otros devenires (animal, vegetal, mineral, etc.) En colectivo, lo humano no se exhibe como acciones de lo humano, sino como devenir agua, aire, fuego, manada con toda la carga instintiva que procede en ello. Por lo tanto, la fabulación, como lo

[47] Dice Deleuze que los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que, valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido tomado por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte un ser de sensación, y nada más: existe en sí. (*Op.Cit.*, Deleuze, 2001, 164)

plantea el arte clásico, se disloca en esta propuesta, para volvernos por un instante, eso otro, crear acciones universales como rodar o colgar. Lo humano no se pierde en el sentido del término, pero se unta de mundo, de tierra; crear un acto animal, vegetal, una metamorfosis para crear una alteridad. Es un segundo en el que el sujeto se disloca, como en el carnaval. Así lo presenta Mijael Bajtín:

> Romper el orden social, violentar el cuerpo, abandonar la propia personalidad equilibrada y hundirse en una especie de subconsciente colectivo. ¿Hay algo más dionisíaco en esencia?
>
> Y es que la lógica dionisíaca del comportamiento carnavalesco no tiene nada que ver con la forma apolínea que rige el comportamiento de los individuos racionalizados y jerarquizados (*Op. Cit.,* Bajtín, 147).

Se vislumbra una multiplicidad en la fuerza de muchas acciones, muchos pensamientos, muchas cosas que pueden darse, que incluso inesperadamente aparecen, en el límite, en el despedazamiento, en la alegría, en la pérdida de sí.

Se podría decir que la performance desde las vanguardias artísticas hasta hoy, (así haya transformaciones significativas en su concepción) busca cuestionar un arte representativo, un arte catalogado en los anuarios del arte bello (entendida la belleza desde esa mirada de lo armonioso, lo agradable y el gusto). La performance es contestataria y propone sorprender, provocar y muchas veces rechazar. No se alude a un arte fácil de describir o que se entienda desde una lectura textual. Incluso hay críticas hacia su puesta en escena, su sangre, su desnudez, la pregunta por sus nexos con posiciones políticas de izquierda, por un arte que no deja un halo de belleza o de misterio, el cual se expone incluso en lo grotesco, lo abyecto, lo escandaloso y que en determinados círculos es muy excluido, porque no responde a los cánones artísticos dominantes. Muchos creen que el cuerpo expuesto es agresivo o se agrede. Esto crea una crítica mordaz y peyorativa, que obedece algunas veces a conceptos como el gusto, lo bello, la armonía, la comunicación. La

performance tiene un gran camino por andar, sin embargo, y a pesar de todas las críticas recibidas, ha ganado una fuerza inusitada a raíz del cambio en la dimensión corporal que propone.

En El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* la vinculación con lo artístico se pretende desde una provocación para armar comunidad, sin la pretensión de volverse una herramienta del arte para trabajar lo social, sino como una posibilidad que tendría el arte de existir en esta contemporaneidad. El arte despojado de su carácter instrumental permite entender diferentes trayectorias. Más bien la sociedad se genera en lo virtual y efímero, en el lugar del devenir, lo que genera un cambio en la manera de hacer y entender el arte, siempre en tránsito, desacomodando lo individual en la necesidad de fundar una comunidad y articulando lo particular en la dimensión social, siempre haciéndose y deshaciéndose.

La propuesta artística que se pretende está ligada a la fabulación, actos de fabulación, fabular, ficción en palabras de algunos autores. Un arte entendido desde la mortalidad no podría reivindicar nada ni prometer un cambio real a la sociedad, porque sus postulados decodifican las maneras en que se analiza lo real; la garantía es para el arte un imposible. El artista convoca, provoca, es el pueblo el que decide atender la invitación. Los espacios de fabulación contrarrestan el dolor de la imposibilidad, haciendo posible que la sociedad pueda encontrarse por un instante y dejar huella:

> La memoria interviene muy poco en el arte (incluso sobre todo en Proust). Bien es verdad que toda obra de arte es un monumento, pero el monumento no es en este caso lo que conmemora un pasado, sino un bloque de sensaciones presentes que solo ellas mismas deben su propia conservación, y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo conmemora. El acto del monumento no es la memoria, sino la fabulación... No se escribe con recuerdos de la infancia, sino por bloques de infancia que son devenires niño del presente. El percepto es el paisaje de antes del hombre, en la ausencia del hombre.

> Pero, en todos estos casos, ¿por qué decirlo así, puesto que el paisaje no es independiente de las percepciones supuestas de los personajes, y, por mediación de ellos, de las percepciones y recuerdos del autor? ¿Y cómo podría existir la ciudad sin el hombre o antes de él, el espejo sin la anciana que se refleja en el aun cuando no se está mirando? Es el enigma (que se ha comentado a menudo) de Cezanne: "el hombre ausente, pero por completo en el paisaje". Los personajes sólo pueden existir, y el autor solo los puede crear, porque no perciben sino que han entrado en el paisaje y forman ellos mismos parte del compuesto de sensaciones (*Op. Cit.*, Deleuze, 2001, 138).

Solo queda la fabulación como posibilidad de existencia. Nietzsche vaticina que se ha disuelto el mundo verdadero y por lo tanto el falso, el modelo y la copia desaparecen; entonces queda la fábula como un gran espacio para la práctica artística, pedagógica y política, porque no se ata a las coordenadas espacio-temporales, ni a la crítica, ni siquiera al arte. Se oblitera todo lo que se ha llamado lo bueno, lo verdadero y se conciben mundos alternos que permiten a ese pueblo andar por bloques de sensaciones y devenires.

La fabulación es la pérdida de una consciencia única y la capacidad de transformación constante, de virtualización, una ruptura de una sujección a un paradigma recreado por la humanidad en el que se establecen y se fijan maneras de ser, de decir, de tener.Y en ello desaparece el sujeto como una identidad, se crean a la manera que lo presenta Butler, subjetividades metonímicas, prestadas, cambiantes. Ello significa un giro epistémico, que involucra las construcciones del saber, de la sexualidad, de la raza, de la ecología y por supuesto un giro estético, artístico, político, porque quiere decir que todos se pertenecen y por tanto se es responsable de su vida. Una alteridad a la manera de Derrida.



Performance Molé que Molé. Medellín
Archivo Fotográfico El Cuerpo Habla

- **Resistir**

> Sueño con el intelectual destructor de evidencias y universalismos, el que señala e indica en las sujeciones del presente los puntos débiles, las aperturas, las líneas de fuerza, el que se desplaza incesantemente y no sabe a ciencia cierta dónde estará ni que pasará mañana, pues tiene centrada toda su atención en el presente, el que contribuya allí por donde pasa a plantear la pregunta de si la revolución vale la pena (y qué revolución y qué esfuerzo es el que vale) teniendo en cuenta que a esa pregunta sólo podrán responder quienes acepten arriesgar su vida para hacerla. (Foucault, 2000, 163).

El concepto de resistencia que ha recogido El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* se nutre de diferentes miradas, entre ellas las manifestaciones artísticas de la llamada vanguardia histórica en su necesidad de asumir otras posturas frente a un arte clásico en las cuales se encontraban manifestaciones en contra de la segregación, la guerra y la exclusión, como una forma de comprometerse desde el arte con causas sociales. Jaime Xibillé dice (1995, 114), que en ellas hay un proyecto de emancipación que tiene un efecto de desintegración de las tradiciones; de ahí también el tono abanderado de una idea, la emancipación, el entusiasmo y un modo de sentimiento sublime que transforma su experiencia tradicional en experimentaciones, muchas de las cuales ponen en escena la carne. De allí también todo el nacimiento de expresiones como *la performance*, el *happening*, el *fluxus* que se reivindican desde su diferencia.

Las vanguardias transformaron el mundo de la creación para posibilitarle una relación con la vida, la cotidianidad y los acontecimientos sociales. Algunos insisten en vincular el término con su origen militar y al parecer fue utilizado por Saint Simon (Xibille, 1996, 202) un sociólogo francés, que con un sentido figurado, dice que el arte es quien abrirá el camino a la población con actitudes progresistas, de inclusión, renovación, innovación y originalidad. Ligado al término de vanguardia está el concepto de resistencia

en su capacidad de cuestionar los fundamentos que han dado lugar a todo el arte de occidente e insistir en un arte más comprometido con los sistemas políticos.

Autores como Nestor García Canclini manifiestan su inconformidad con relación a este término por ser una noción muy gastada, a la cual no se le ha hecho un análisis profundo desde la retórica crítica. Sin embargo, a partir de la apertura del arte hacia nuevos públicos, nuevos escenarios, la creación de un movimiento de avanzada, sobre todo en artistas jóvenes, se empieza a denominar como resistencia al arte alternativo con un marcado carácter social y político, con tendencias de izquierda. Canclini muestra como en Latinoamérica a partir de las dictaduras, de todo el movimiento represivo y en la democratización abierta, creció un pensamiento social sobre la cultura, lo cual llevó a investigaciones sobre la inserción social del arte, sus vínculos con otros campos y la conquista de nuevos receptores y públicos del arte:

> La experiencia estética, como experiencia de disenso, se opone a la adaptación mimética o ética del arte con fines sociales. Sin funcionalidad, las producciones artísticas hacen posible, fuera de la red de conexiones que fijaban un sentido preestablecido, que los espectadores vuelquen su percepción, su cuerpo y sus pasiones a algo distinto que la dominación (García, 2010, 16).

Otros autores como Michel Foucault abren el panorama del significado de resistencia y la presentan como prácticas creativas, ligadas con la vida y la celebración. El autor analizó en su obra las maneras de producción del saber y cómo estas ejercían un poder que se entendía como una acción política sobre la sociedad. El poder está presente en todas las relaciones sociales lo cual equivale a concebirlo dentro de la cotidianidad y entender su dinámica dentro de la lógica vital. *Hacer vivir y dejar morir* altera el esquema antiguo del soberano *Hacer morir o dejar vivir* y pone en escena el despertar político más allá del ámbito jurídico, lo que toca todos los estratos sociales y sus formas de convivencia. El poder no se tiene, dice el autor, se ejerce, incita, produce y suscita, permite un equilibrio social; se da en multiplicidad de conexiones como redes que se transforman

constantemente, se conectan, crean circuitos y discursos lo cual deriva en un biopoder; el problema surge cuando esos poderes se quieren tomar la vida para dominar y no circulan, lo que hace que haya formas de resistencia tanto en quienes lideran como en quienes son dominados.

Si las sociedades de control quieren disciplinar el cuerpo, es tarea de estas prácticas (artísticas, celebrantes, lúdicas, festivas) indisciplinarlo, llevarlo a estados alterados, descubriendo qué poderes pretende controlar la sociedad. Donde hay poder hay resistencia, indica el autor, lo que da cuenta de una sociedad creativa. Hacer de la vida una obra de arte significa resistir. Pero no se resiste contra el poder como una exterioridad, sino precisamente contra todo lo que atente contra la vida. Se resiste desde una posición que implica una desconexión del yo, para poder abrirse a otros sistemas vitales y crear una mirada alterna a la posición del hombre como el dueño de la tierra, construir nuevas realidades, fabular. Se quiere resistir contra sí mismo como una manera de entender la condición de sociedad y el deber de unos con los otros. Se quiere resistir contra el micro fascismo, contra el deseo de poder que lleva cada uno, contra lo que está en la intimidad de cada ser.

Para Foucault la triada se muestra en la relación vida, resistencia y creación, lo que resiste es la vida que a su vez genera más vida, en una actitud ética y, por ende, política. Foucault dice que la resistencia no es el opuesto al poder, sino más bien y es como él, móvil, estratégica. El poder no incapacita, siempre habrá estrategias que no lo dejen dominar. “Donde hay poder hay resistencia, y no obstante (o mejor: por lo mismo), esta nunca está en posición de exterioridad respecto al poder.”(Foucault, 1998, 57)

> Los puntos de resistencia están presentes en todas partes dentro de la red de poder. Respecto del poder no existe, pues, un lugar del gran Rechazo alma de la revuelta, foco de todas las rebeliones, ley pura del revolucionario. Pero hay varias resistencias que constituyen excepciones, casos especiales: posibles, necesarias, improbables, espontáneas, salvajes, solitarias, concertadas, rastreras, violentas,

> irreconciliables, rápidas para la transacción, interesadas o sacrificiales; por definición, no pueden existir sino en el campo estratégico de las relaciones de poder. (*Ibíd.*)

Al respecto dice el filósofo colombiano Reinaldo Giraldo Diaz "Tanto la resistencia como el poder no existen más que en acto, como despliegue de relación de fuerzas, es decir, como lucha, como enfrentamiento, como guerra, no es solo en términos de negación como se debe conceptuar la resistencia, sino como proceso de creación y de transformación" (Giraldo, 2006, 117).

La tarea del arte, en este sentido, debe suponerse como una resistencia frente a las sociedades disciplinarias y a las sociedades de control, aquellas que quieren aniquilar la vida. Si el poder en sí no es negativo, la lucha es contra la fuerza de la producción y el sometimiento de una población a unos regímenes disciplinarios que someten al sujeto y la sociedad. Ciertos poderes intentan crear una sociedad en la cual se subyuguen los seres humanos a ciertas prácticas o tecnologías del yo en las que se pierde la autonomía y libertad. Si la sociedad disciplinaria y las sociedades de control se evidencian en formas como las instituciones, el propósito del arte es lograr romper esas formas para, en su apuesta creativa, lograr otros devenires que cuiden la vida. Si el poder es una red imbricada de relaciones estratégicas complejas, las cuales hay que seguir en detalle (microfísica) (*Ibíd.,* 108), es importante tener en cuenta estas relaciones más para edificar que para dominar. El poder en sí no actúa por represión sino que está presente como una forma de normalización en la que no hay exclusión sino transformación constante; sin embargo, en la mayoría de los casos, se asiste a una forma de microfascismo. Por esto se debe estar atento a la estrategia del poder desde una resistencia a la dominación de sí mismo hacia otros o de otros hacia sí.

Las formas de resistencia tienen que ver con la vida, con oponerse a las formas de vigilancia tanto de las sociedades disciplinarias, como de las sociedades de control. Las nuevas luchas son por la vida. Para Foucault la resistencia es una lucha por la vida,

militancia biopolítica o bio-resistencia y es la capacidad de un cuerpo de resistirse a la disciplina, a la vida convencional. Se trata en este caso de asumir una actitud creativa con la vida, combatir las formas de control que atentan contra ella. Un cuerpo que se resiste a la bioanatomización (regulaciones del cuerpo) y regulaciones sociales, que darían como consecuencia el cuerpo máquina y el cuerpo especie[48].

Si hay resistencia es porque hay afectación y poder; estas son indisolubles. Las resistencias así no son marginales sino activas, fuerzas, juegos de poder. Las resistencias son contra el poder de la individuación y contra las fuerzas de uno sobre otros, creando una práctica de libertad, llevada al límite. Entonces ese biopoder que, quiere administrar la vida, se enfoca en esas fuerzas, en la capacidad de transformación de la subjetividad para llevar a las personas en la dirección que le impone el sistema. El sujeto de la resistencia insiste en un sujeto en fuga que se deshace del control y por ende se des-sujeta.

Un sujeto de la resistencia es un sujeto ético y sabe que el cuidado de sí también es el cuidado del otro, precisamente para contrarrestar el lugar de las sociedades de control (familia, economía y gobernabilidad de la polis). Se gobierna a sí mismo y, por lo tanto, protege la sociedad. "Si el poder toma la vida como objeto de su ejercicio, lo que hay que buscar es lo que en la vida le resiste y, al resistírsele, crea formas de vida que escapan a esos biopoderes" (*Ibíd.,* 115). La idea es pensar el sujeto ético como sujeto estético y político, integrado. "La resistencia no es una sustancia y no es anterior al poder, es coextensiva al poder, tan móvil, tan inventiva y tan productiva como él; existe sólo en acto como despliegue de fuerza, como lucha, como guerra" (*Ibíd.,* 117).

> Las resistencias no dependen de algunos principios heterogéneos; mas no por eso son engaño o promesa necesariamente frustrada. Constituyen el otro término en las relaciones de poder; en ellas se inscriben como el irreducible elemento enfrentador. Las resistencias también, pues, están distribuidas de manera irregular: los puntos, los nudos,

[48] El biopoder tiene dos formas: el cuerpo máquina y el cuerpo especie. El cuerpo máquina es una forma de poder disciplinar. El cuerpo especie se centra en los poderes biopolíticos, penetrados por la vía de lo vivo, que da soporte a los procesos biológicos.

> los focos de resistencia se hallan diseminados con más o menos densidad en el tiempo y en el espacio, llevando a lo alto a veces grupos o individuos de manera definitiva, encendiendo algunos puntos del cuerpo, ciertos momentos de la vida, determinados tipos de comportamiento. ¿Grandes rupturas radicales, particiones binarias y masivas? A veces. Pero más frecuentemente nos enfrentamos a puntos de resistencia móviles y transitorios, que introducen en una sociedad líneas divisorias que se desplazan rompiendo unidades y suscitando reagrupamientos, abriendo surcos en el interior de los propios individuos, cortándolos en trozos y remodelándolos, trazando en ellos, en su cuerpo y su alma, regiones irreducibles.(*Op.Cit.,* Foucault, 1998, 57)

Deleuze también sitúa el arte como una de las salidas a esos sistemas de control al crear afectos y perceptos, los cuales no son dominio de los sujetos, sino que son fuerzas que se valen por sí mismas y transitan por los cuerpos. Percepto dice Deleuze no equivale a percepción ni afecto a afecciones, más bien que el hombre tenerlos, es compuesto por estas fuerzas, por lo tanto *la obra de arte es un ser de sensación* (*Op. Cit.,* Deluze, 2001, 165)*,* es un bloque que el artista crea, pero los cuales deben existir por sí mismos, no por causa del artista. Deleuze dice que el arte es arrancar lo subjetivo de las percepciones y de las afecciones y convertirlas en afectos y perceptos. El sentimiento es una producción discursiva, crea un sentido; el arte se aleja del sentimiento, es una fuga de sentido, dice el autor, un encuentro con la sensación "la que descubre la carne en tal o cual momento de su descenso, de su contracción o de su dilatación" (Deleuze, 2009, 46).

Una obra será siempre un proceso que ocurre en un campo de inmanencia[49], un devenir que rompe lo subjetivo y alcanza cualidades por fuera de la identidad a la que está sometido el hombre de occidente y que se mide por las cualidades de su transcurrir, el recorrido, la continuidad, el delimitar territorios, liberar la vida de aquello que lo aprisiona y, por lo tanto, el artista "no puede ni debe conformarse con una vida personal, individual"

[49]El plano de inmanencia es una entramada de elementos y potencias en una horizontalidad, sin que hayan jerarquías. Para Deleuze el plano de inmanencia no es un concepto, sino una imagen pensamiento, es el plano.

(*Op. Cit.,* Di Filippo,47)[50], porque se hace arte para un pueblo que falta, el arte es del pueblo e implica una revolución, por lo tanto resistencia a cualquier forma de dominación.

> La única oportunidad de los hombres está en el devenir revolucionario, es lo único que puede exorcizar la vergüenza o responder a lo intolerable"...Una revolución que reside en las vibraciones, en los abrazos, en las aperturas, en los tumultos, en los nuevos lazos que inmanentemente genera y su éxito es la revolución misma, su devenir y los devenires que se sucedan, no un fin ajeno sino su propio acontecer. (*Ibíd.,* 47)

Jairo Montoya, profesor de la Universidad Nacional de Colombia, afirma que el arte ha sido siempre una resistencia, desde una dimensión ética y política, ya que el arte permite alejarse del lugar animal para desplegar una técnica y una producción, crear territorios, exteriorizar y exponer. El animal se queda en su nicho, sus artefactos pertenecen a ese espacio, pero el hombre puede salir de sí y territorializar, virtualizar, armar sentidos y configurar un espacio y un tiempo en el despliegue de su interioridad y exterioridad. Es decir, el arte exterioriza una interioridad y con esto ficciona mundos.

La capacidad de resistir del arte es la creación de una virtualización, la producción de una memoria que no tiene que ver con lo orgánico (facultad o instinto) o con el recuerdo, si no como soporte de inscripción, el cual sirve para crear una sociedad, para dejar huella y recordar lo mortal y lo efímero del hombre. En la obra (que más allá de ser una cosa finalmente es un encuentro) se expone al pueblo, se desoculta una verdad que va más lejos de lo aparente o racional, hace habitable lo que no es habitable y visible lo que no es visible. Por eso es un ejercicio político, pero ético al mismo tiempo, porque transmite contenidos de verdad y los pone en circulación a través de la exhibición.

Entran en juego la lucha del hombre contra la naturaleza, que implica una tecné, pero también una poiesis, en la que se deconstruye la idea de que la naturaleza está antes

[50] Di Filippo: Profesora en la Universidad de Buenos Aires. Doctora en Ciencias Sociales. Miembro de la Comisión Académica del Núcleo de Trabajo sobre Prácticas y Experiencias Culturales y del Programa de Investigación en Estudios Culturales (CEI-UNR).

del hombre. Ese lugar en el que ambos hombre y naturaleza se desbrozan el camino alternadamente para habitar y morar la tierra, es una apuesta ética y política, un acto de resistencia contra la muerte, el olvido, sabiéndose muerte y olvido.



Proyecto 12 lunas. Medellín
Archivo fotográfico El Cuerpo Habla

Capítulo IV

Una pedagogía del acontecimiento

> La educación es el punto en el que decidimos si amamos el mundo lo bastante como para asumir una responsabilidad por él y así salvarlo de la ruina que, de no ser por la renovación, de no ser por la llegada de los nuevos y los jóvenes, sería inevitable. También por la educación decidimos si amamos a nuestros hijos lo bastante como para no arrojarlos de nuestro mundo y librarlos a sus propios recursos, ni quitarles de las manos la oportunidad de emprender algo nuevo, algo que nosotros no imaginamos, lo bastante como para prepararlos con tiempo para la tarea de renovar un mundo común (Arendt 1954,208).



Performance. Carga-montón Bogotá
Archivo fotográfico El Cuerpo Habla

También podemos escribir un libro como experiencia. Pero, cuando escribimos como experiencia no sabemos a dónde iremos con nuestra escritura, no sabemos de antemano que diremos exactamente. Entonces, en esta relación con la escritura estamos involucrados por completo. Saldremos otros, transformados. No se tratará de afirmar una verdad, sino de modificar, poner en cuestión, problematizar, la relación que mantenemos con ella (Vignale, 2009, 1)[51].

[51] Silvana P. Vignale es Profesora de Grado Universitario en Filosofía, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.

Atendiendo a la premisa de pedagogos contemporáneos como Carlos Skliar, Jairo Montoya, Jorge Larrosa, Carlos Mario Jaramillo y asumiendo que no se trata de un camino a seguir como una verdad absoluta, sino de una práctica pedagógica y artística que se realiza desde el 2003, año en que nació la asignatura *El Cuerpo Habla*, se presenta este capítulo como una propuesta de sistematización de lo que ha sido el devenir artístico, pedagógico y ético del colectivo, en la cual se recogen lo descrito en los capítulos anteriores y se trata de armar una red como dispositivo, para construir más que un método, estrategias de vida, dinámicas particulares en la relación con la educación, con la política, con la sociedad. Los conceptos de re-presentación, encarna-acciones, fabulación, resistencia, trabajados en los capítulos anteriores, se ligan en este último capítulo para dar cuenta de su práctica, de su construcción artística, de cómo se ponen en la carne y dan cuenta de un hacer, de la capacidad de deshacerlos como palabras y volverlos acciones, de su repercusión en los cuerpos, en la ciudad, en la relación con el otro y con la vida; en la capacidad de convocar y transmitir, de realmente crear una colectividad en la que a pesar de todas las dificultades, se cuece el deseo de diseñar un proyecto artístico y pedagógico.

Para lograr este propósito, se tienen en cuenta las recomendaciones de los autores mencionados anteriormente y otros como Derrida, Baudrillard Ranciere, en las que muestran como los métodos se endurecen y caen en el problema de la arrogancia y el logos; se evita en la práctica pedagógica y artística una universalidad y una apuesta metodológica de corte predominantemente científico en la que se fortalece un aquietamiento de la experiencia. Se quiere generar movilidad, alternancia y adecuar el trabajo como un taller, una construcción en la que se indagan cosas, se cuestionan otras, se despliegan diversas miradas y se concibe la paradoja, el conflicto, el malestar como parte del aprendizaje de cada uno y de la colectividad. Dice Ranciere que el método no es posible en el arte porque no hay un significado absoluto, pero hay un sentido en lo que parece no tenerlo; además porque el arte muestra como enigmático lo que parece aparente y escapa a la dictadura de la epistemología, puesto que va más allá del pensamiento. El pensamiento tiene método, el arte no. Los materiales sensibles no se trabajan con la lógica de un método, puesto que no corresponde a una estructura pedagógica convencional.

Ranciere habla del método emancipador y el método social en su texto *El maestro ignorante* y de una manera irónica, presenta una sociedad que está en busca del gran método, el cual define el autor como una trampa muy vieja que clasifica y aturde. Esta sociedad de los sabios, utiliza buenos métodos, los analiza y compara con otros, pero nunca encuentra aquellos emancipadores.

> Sólo el que no pretende introducir el método de la enseñanza universal en los mecanismos de la máquina social puede suscitar esta energía tan nueva que fascina a los amantes de la libertad, esta potencia sin gravedad ni aglomeración que se propaga como el relámpago, por el contacto de dos polos. Solo el que abandona los mecanismos de la máquina social tiene la oportunidad de hacer circular la energía eléctrica de la emancipación. (Ranciere, 2003, 59)

La alternativa pedagógica de El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* intenta hacer caso de esta ironía y pretender una propuesta líquida, profana, paradójica, es decir una pedagogía que fluye alejada de un método clásico e incluso de un método único, para transitar por diferentes enfoques, ecléctica, que pueda instalarse y desinstalarse. Se busca un trayecto, como dice Jairo Montoya, un proceso más que un proyecto, el cual es sinuoso, bordea, se inscribe en las fronteras, para desde allí poner a dialogar diversos escenarios, sin que siempre lo logre, porque a veces el lenguaje es estrecho para nombrar lo imposible, el intento excede a la palabra o porque insalvablemente hay que ir al centro, pararse en la lógica, el sentido y desde allí poder crear líneas de fuga. Para ello es indispensable contar con la inestabilidad, el equilibrio precario, como llama el director de teatro Eugenio Barba a ese estado:

> En el terreno de la comodidad no hay forma de crear ni de conseguir una presencia total. Al encontrar el punto de comodidad el cuerpo inmediatamente suelta sus canales de energía y las zonas de las que emerge la energía como las articulaciones, el centro (las caderas), la flexión de las rodillas, la oposición entre la coronilla y las plantas de los pies. Dentro del entrenamiento el actor está en constante riesgo y una

> tarea básica es la búsqueda de la incomodidad. Es el momento de la pérdida del equilibrio, donde resuelve una postura extra-cotidiana, donde vive el músculo que no tenemos conciente o que posiblemente no utilizamos a diario. Es la situación límite del cuerpo donde la energía se expande (Barba, 1999, 18).

En los recorridos que proponen estos autores, en la incomodidad, en la inestabilidad, se intenta dar cuenta del dispositivo que ha diseñado El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* en su apuesta pedagógica, el cual se alimenta de otras construcciones pedagógicas y artísticas significativas en la ciudad, el país, pero que en una geografía, en un tiempo, una historia, con un grupo humano particular, permite una singularidades y un acontecimiento diferente a otras experiencias Se ha nombrado este trayecto ***el dispositivo de la carne*** y para hablar de él, es importante hacer un acercamiento a este concepto. El "significado" de dispositivo que recoge el colectivo, viene acuñado principalmente por Foucault y Agamben quien retoma a Foucault. Dice Agamben que es un conjunto heterogéneo, que comprende "discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen, los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no-dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos" (Foucault en Agambem, 2005, 1).

Y en este sentido, la red que los atrapa a todos, que los reúne, es lo que se llamará dispositivo. Foucault dice que en un dispositivo pueden habitar muchas cosas, incluso contradictorias y opuestas, pero que son parte de una red, lo cual quiere decir que las redes son compuestas por diversos elementos. Esto implica prácticas discursivas y no discursivas, posiciones epistemológicas y ontológicas. A partir de esto, *El Cuerpo Habla* ha reunido prácticas y discursos los cuales permiten pensar en un cambio de forma, virajes de estados, variaciones que alteran desde su dimensión local un dispositivo en el que se mueven las propuestas artísticas y pedagógicas de la ciudad de Medellín, entendiendo que en ello siempre hay posibilidades de encuentros, desencuentros, malestares, equívocos, contradicciones.

En esos discursos se constituyen los sujetos y en forma paralela, estas subjetividades van demarcando discursos y, por lo tanto, la mirada hacia el sujeto se cambia: no hay pre-subjetividades, ni pre-objetividades, sino que las cosas se van haciendo en los trayectos más que en los proyectos; es por eso que El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* pretende desde un microentorno, inscribir en la carne un conjunto de saberes que permitan una alteración de los gestos, incluso de las cotidianidades. Los discursos se hacen prácticas por las capturas de los individuos que se forman en flujos de subjetividad. Y en ese sentido dislocar los conceptos y las prácticas que comúnmente se hacen en las instituciones educativas, para de allí abrir nuevos sentidos y derivar en otras prácticas, es la apuesta de El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla*. Esto implica situar los conceptos, los cuerpos o las prácticas en un tiempo, una geografía, un cuerpo, una episteme o una imagen-pensamiento, para entenderlos como una pequeña arqueología[52] y de allí jugar con otras posibilidades. Coger las palabras y descargarlas de su carga semántica para abrirles dinámicas desde el ritmo, el color, la textura, el sonido. Replantear los ejercicios psicofísicos y decodificarlos para que se descarguen de su sentido práctico o técnico, permitir que se evapore su lógica y que puedan encontrar otros caminos; buscar en los cuerpos y los "objetos" otras maneras diferentes a sus métodos o utilidades, para que se den variaciones no tan lógicas o encontrar en las tareas cotidianas extracotidianidades.

Se acerca a un dispositivo a través de cartografías, término que se deriva del trayecto más que del proyecto, acciones más que representaciones y mapas de viaje, los cuales suponen la experiencia de nuevos componentes, de relaciones, territorios y máquinas. En el texto Mil Mesetas (1997), Deleuze y Guattari cuestionan las maneras en las que el concepto de mapa se ha desenvuelto en occidente, en el que prevalece un pensamiento hegemónico e invitan a la construcción de cartografías a manera de rizomas (término que se explicó anteriormente). Las cartografías sustentadas por estos autores sustituyen la centralidad, posicionan el deseo, deconstruyen el modo de pensamiento que se ha erigido en occidente y las formas de producción, multiplican las singularidades y por lo

[52] La arqueología según Foucault, es una región intermedia entre los códigos de una sociedad y sus explicaciones científicas, es anterior a las palabras, más sólida que las explicaciones históricas. La arqueología es una historia de las condiciones históricas de posibilidad del saber.

tanto derivan en un pensamiento político en los que se privilegia el gesto, el trayecto por encima del dibujo, de la representación. La cartografía se entiende más como herramientas, devenires, acciones; sitúa en un mismo plano elementos heterogéneos, cuestiona la idea de estructura, de sistema.

> Principio de cartografía y de calcomanía: un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo (...) Muy distinto es el rizoma, *mapa y no calco.* Hacer el mapa y no el calco. La orquídea no reproduce el calco de la avispa, hace mapa con la avispa en el seno de un rizoma. Si el mapa se opone al calco es porque está orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima abertura en un plan de consistencia. Forma parte de rizoma. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener múltiples entradas. Un mapa es siempre asunto de *performance*, mientras que el calco siempre remite a una supuesta *competance* (Deleuze, Guattari, 1997, 28-29)

Esto tiene consecuencias en la manera de ver el arte, ya que se pasa como se decía en los capítulos anteriores, de una jerarquía de la imagen a una indexicalidad, es decir a un gesto que se vuelve político. La cartografía de la que se ha ocupado el colectivo, involucra lecturas, discusiones, laboratorios, experiencias, diarios de campo, entrenamientos corporales, exposiciones, talleres, ejercicios que buscan resistir, permanecer, vaciarse de sentido o, al contrario, encontrar muchos sentidos, percibir la ciudad, buscar mecanismos de inserción en la comunidad, recorrer, alterar, afectar, componer, descomponer. Se recogen herramientas del teatro, la danza, las artes plásticas, las ciencias sociales, la

música, de otras experiencias, para tratar de encarnar la ciudad, el objeto, el cuerpo, la escritura y la lectura. Desubicar el objeto, el cuerpo y situarlos en campos que son totalmente ajenos a ellos o más bien que no son ajenos, pero que se han censurado.

Indisponer el cuerpo, el objeto, el tiempo, el espacio y la palabra para que tomen otros rumbos, es decir, sacarlos del contexto binario al que "pertenecen" (o el que los humanos le han impuesto) para poder jugar, jugar literalmente con ella y abrirle otros campos.[53] Si el arte es el mundo de las posibilidades, entonces se tendrán las posibilidades de jugar, de celebrar y de hacer mundo con otras alteridades; un fabular que deja discurrir el concepto sin ponerle represiones u órdenes del pensamiento, más bien atreverse a buscarle otros escenarios en el movimiento, en el espacio, en la carne, cambiarle la dirección y atravesar otras trayectorias que permiten abrir universos los cuales no necesariamente son lógicos, que incluso se pueden encontrar en su diferencia, contradicción o paradoja.

Realizar esto no es una tarea sencilla; despojarse de la historicidad, la linealidad y el yo, es un asunto que requiere un cuidado continuo, una mirada constante. Sumergirse por otros caminos que rompan el deber ser, que abran referentes, es un reto arduo en un mundo tan ordenado. Esto da cuenta de la manera en la cual un concepto puede crear un ritornelo[54] u otros agenciamientos diferentes a los que ha tenido hasta el momento, y los discursos tomar diversos destinos.

Se trabaja desde la escucha, que es una escucha desde la carne, no de la función de escuchar, sino la preparación de todo el cuerpo para la escucha; y para ello se utilizan otras temporalidades, se busca el forzamiento del oído, de la vista, del tacto, de la sensibilidad desde otro lugar, desde otra perspectiva, para hacer un juego de la transpolación de conceptos y de allí devenir en acciones que siempre son distintas, porque no tienen un método.

[53] El juego que hace con las palabras el personaje de la novela *El Innombrable*, de Samuel Beckett.

[54] Es un término usado por Lacan y por Deleuze, tomado de la música. Un canturreo, un paso del hábito al hábitat.

El dispositivo permite abrir las miradas no desde los ojos, sino desde otras partes para hacerse un cuerpo sin órganos, las cuales creen entender desde el subtexto, desde su propia decodificación, tal como lo propone el texto de Juhani Pallasmaa *Los ojos de la piel,* el cual invita a abrir los sentidos *"*Los ojos son el prototipo orgánico de la filosofía. Su enigma consiste en que no sólo pueden ver sino que son capaces de verse a sí mismos viendo. Esto les otorga una prominencia entre los órganos cognitivos del cuerpo. Una buena parte del pensamiento filosófico es en realidad únicamente ojo-reflexivo, ojo-dialéctico, se ve a sí mismo viendo." (Pallasmaa, 2006, 15). O también como el ejercicio de Michel Serres en *Variaciones sobre el Cuerpo* en el cual el entrenamiento físico, el trote, el ciclismo empieza a crear otras sensibilidades diferentes, como el ritmo, los flujos del cuerpo, los cambios, las velocidades, el paisaje, la alteración de la percepción, la aglomeración de la sangre, su sonido, los recorridos de los fluidos, en fin, una expansión de los sentidos y el sentido.

El dispositivo con el que se pretende trabajar se vive además desde una colectividad, porque es la única manera de hacerlo posible. Si se disuelven las pre-subjetividades, implica que el sujeto como devenir está ligado a una cosmogonía y, por lo tanto, a una comunidad; es decir, se construye la subjetividad desde la alteridad. La práctica del colectivo se asume también desde la particularidad, pero atiende a una escucha colectiva como la yuxtaposición de las singularidades que, en última instancia, es la vida. Es un trabajo colectivo en el que todos tienen palabras y sensaciones.

Foucault dice que el dispositivo es una relación de poder/saber. No hay dispositivos singulares, sino que siempre son heterogéneos, porque las formas de las sociedades son heterogéneas. Por lo tanto, es importante conocer cuáles son esos saberes y poderes que se instauran en una sociedad, para crearles líneas de fuga que atraviesen la carne y permitan flujos de otras densidades diferentes a las acostumbradas en una sociedad. Esto implica en vez de programas de trabajo, planes y proyectos, diseñar cartografías, geografías y geopoéticas; lo que obliga a una observación permanente a fin de no caer en un control

social o en una tiranía del arte sobre la vida, o una forma de imponer un deber ser o una idea de sujeto, que sería la manera de hacer lo mismo que se critica. La cartografía en cambio crea alianzas, es flexible, abierta, inestable:

> Aquello sobre lo que trato de reparar con este nombre es […] un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas. En fin, entre lo dicho y lo no dicho, he aquí los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que tendemos entre estos elementos. […] Por dispositivo entiendo una suerte, diríamos, de formación que, en un momento dado, ha tenido por función mayoritaria responder a una urgencia. De este modo, el dispositivo tiene una función estratégica dominante […]. He dicho que el dispositivo tendría una naturaleza esencialmente estratégica; esto supone que allí se efectúa una cierta manipulación de relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas en tal o cual dirección, ya sea para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas. Así, el dispositivo siempre está inscrito en un juego de poder, pero también ligado a un límite o a los límites del saber, que le dan nacimiento pero, ante todo, lo condicionan. Esto es el dispositivo: estrategias de relaciones de fuerza sosteniendo tipos de saber, y [son] sostenidas por ellos (*Op. Cit.*, Agamben 250).

Los dispositivos inscriben en los cuerpos éticas, estéticas, reglas, prácticas colectivas, singulares, posiblidades, campos, variaciones. Y en ese sentido, un método cerrado y universal se deshace, porque las reglas se aplican según las variaciones de una población, sus tiempos, espacios, sus lógicas.

> Las reglas no son directamente prácticas; las reglas, para hacerse prácticas, tienen que aplicarse en determinadas situaciones que se presentan a cada individuo en infinitas variaciones y es en cada situación que hay que tiene que determinar cómo aplicar la regla. La práctica es una continua interpretación y reinterpretación de lo

> que la regla significa en cada caso particular, y si bien la regla ordena las prácticas estas a su vez hacen a la regla, por lo tanto pensarla como una fórmula subyacente, un reglamento, una representación o un mapa, es un error (*Op. Cit.,* García Fanlo, 6).

Se crea en cada participante y en la colectividad una pregunta por un sistema de valores que se han dado desde el arte e incluso desde la vida misma, esto lleva a realizar una reflexión y a hacer alianzas con autores, artistas, prácticas y saberes que permitan una expansión de la estética, que se aleje de los preconceptos para realizar trayectos, mapas y cartografías. Esto obviamente es un estado abierto que amalgama muchas maneras, formas, estrategias y, al contrario, sustrae otras o al menos busca cambiarles el sentido. "Todo dispositivo tiene una genealogía y una historicidad y crisis que hace que aparezcan otros dispositivos" (*Ibíd.,* 7).

Para lograr estas dislocaciones hay que aproximarse a los conceptos, a las prácticas de las comunidades y de las instituciones a través de la investigación y la experimentación, visitar poblaciones y hablar con la gente, además con artistas de diferentes disciplinas, profesionales de la salud, antropólogos, filósofos, etc., que abran el panorama y los referentes. Esto da un campo expandido de la visión que como trabajadores del arte se quiere hacer, indagando por las experiencias sociales para referirlas a la situación particular. Es un trabajo de un campo abierto para crear una particularidad, en las que se encuentran muchas disciplinas y prácticas: teatrales, musicales, dancísticas, literarias, plásticas, artesanales, etc.

Se trata, dice Foucault, de liberar lo que ha sido capturado y separado por los dispositivos para devolverlo a un posible uso común, en este caso esa relación del arte-vida. Esto implica crear la reflexión en cada uno de los participantes para que se den cuenta de los dispositivos a los que se están sometidos y buscar prácticas de resistencia frente al poder que ellos ejercen; habitar las epistemes como capas discursivas en las que hay

enunciados y archivos para darles diferentes connotaciones o al menos para entender sus movimientos.

Ese dispositivo, como lo nombra Foucault, o el agenciamiento en palabras de Deleuze, abarca la visibilidad de una intención, el establecimiento de discursos, verdades, saberes, la ocupación de un espacio, las regulaciones de las relaciones, las llamadas líneas de fuga que se escapan a las anteriores como formas de poder y procesos de subjetivación, que son las formas de resistencia.

Esos puntos de resistencia son libres, mutantes, llenos de creatividad los cuales hacen que los mapas no sean cerrados ni unidireccionales, sino que se superpongan y encuentren diferentes rutas que pueden ir desde propuestas clásicas y conservadoras hasta lo más divergente, contemporáneo, alternativo, irreverente y hasta anárquico; sin que ninguna tenga predominancia sobre la otra y sin que ninguna tenga más peso o más poder. Así se acaba la censura y se forman tejidos, que tienen la cualidad de ser siempre diferentes. Es más, en esa combinación se dejan las identidades y los adjetivos y se crean puros devenires.

En muchas ocasiones se han querido trazar con el mismo rasero las prácticas sociales y esto incluye la artística, poniéndole nombre a ciertas maneras de deber ser del arte, de la pedagogía, de la ciencia y por lo tanto se cae en la trampa de definir algo desde las categorías limitantes, con base en unos supuestos idealizados. Lo que permitiría una cartografía, es entender los trayectos, los recorridos, en los cuales se cuelan también discursos, pero no solamente esto y es lo que interesa de la propuesta, que el recorrido implica lenguaje, pero también otras formas que no son gramaticales, ni comunicativas, sino que se encuentran en otras densidades que no se pueden definir.

Por eso hay que cambiar el dispositivo pedagógico imperante, el cual va más allá de la institución educativa, sea educación primaria, básica, universitaria, pues el dispositivo no es una institución. El dispositivo dilucida las formas sociales que entran en juego, tanto

desde las máximas autoridades educativas (ministerios, secretarías, etc.) hasta la familia, las instituciones, los profesores, la empresa privada, el arte, la religión, la sexualidad, la política, los estudiantes y las comunicaciones: redes sociales, publicidad, moda, alimentación y los pobladores de una sociedad. Todo entra en juego, y por lo tanto, se deben de tener en cuenta diferentes planos de acción para ponerlos en cuestión, develando los discursos y las prácticas que subyacen dentro de una episteme. O más bien, lo que funda una episteme.

Por esta razón, un dispositivo como la carne, si bien no puede atender a tantas cosas, si puede preguntarse cómo cada sujeto vive la cotidianidad, sus imaginarios, sus relaciones, los discursos en que se mueve. Lo que al menos permite crear una conciencia de su vida y como vivirla desde la propuesta de Foucault como una obra de arte, lejos de las clasificaciones de lo bueno o lo malo, o de las adjetivaciones del ser, de la forma, de la categoría; más bien en una pregunta por las acciones y por los regímenes morales que se cuelan en cada una de ellas. Se ha llamado encarna-acciones o acciones de la carne. Puesto que va más allá del arte, pero desde la práctica artística misma.

Foucault dice que se puede escribir un libro como verdad o como experiencia. Si se hace el ejercicio eludiendo la verdad como un objetivo y se asume una propuesta desde la experiencia, se puede lograr una cartografía en la que se incluya el devenir sujeto y el devenir otro, además de facilitar las deconstrucciones de los paradigmas que se han apoderado de la carne y dejar fluir las diferencias, validar la alteridad, la divergencia.

En esta práctica cartográfica que hace el colectivo, están comprometidas no solamente las subjetividades, sino también la geografía, el tiempo, el espacio, los otros, para que entren en juego y puedan ser partícipes de la creación desde una asesoría que hace la directora del colectivo, el acompañamiento, crítica y sugerencias de pares, de un relieve que crea cada uno, en un trabajo que implica la reflexión, el diario de campo, el escribir como un acontecimiento, tal como lo propone Roland Barthes en su texto *El grado cero de la escritura*:

> Es menos una fuente de materiales que un horizonte, es decir, a la vez límite y estación, en una palabra, la extensión tranquilizadora de una economía. El escrito no saca nada de ella en definitiva: la lengua es para él más bien como una línea cuya transgresión quizá designe una sobrenaturaleza del lenguaje: es el área de una acción, la definición y la espera de un posible (Barthes, 2003, 17).

Si el asunto de la escritura y de la cartografía es móvil, también lo es la manera en que todos esos discursos entran en juego. Eso involucra una postura de observación constante y de resistencia contra los poderes y saberes dominantes, pero también invita a entenderlos desde sus construcciones para poder deconstruirlos en una dinámica liminal, que no se ubica en un solo lado, sino que crea esas mediaciones que permiten, dentro de la igualdad, abrir la diferencia. Lo que se quiere dejar claro es el compromiso con una postura que rebasa lo contestatario para conseguir una actitud que dinamiza esas percepciones, para que se miren desde otro foco. No estar en contra de la institución educativa o contra el arte, pero si entender sus dinámicas para que se puedan movilizar y jugar con ellas, como lo propone Gadamer cuando afirma que el arte es juego, fiesta, símbolo para lograr mutar sus valores, crear más allá de una ciencia de la descripción (epistemología), una ontología como lo propone Deleuze, y dar cuenta de un trayecto que atraviesa lo político y lo ético, una pregunta por la particularidad (no por la subjetividad) que despliega la colectividad y cómo esa colectividad influye en la particularidad:

> En este contexto, toda experiencia es históricamente singular y actúa performativamente en tanto instaura reglas, racionalidades y regularidades. La experiencia es un pensamiento pero no en el sentido de formulaciones teóricas sino como prácticas organizadas, de carácter sistemático y recurrente, que establecen las maneras de decir, hacer y conducirse en las que un individuo se manifiesta y obra en tanto sujeto de conocimiento, sujeto social o jurídico y sujeto ético estableciendo las formas bajo las cuales los individuos pueden y deben reconocerse como sujetos de

> esa experiencia, regulando la relación consigo mismo y con los otros. (*Op.Cit.*, García Fanlo, 8)

- **Deshacer el sujeto para estar en el mundo: in-mundo**

Dice Jorge Larrosa en su texto *Pedagogía Profana*:

> Este libro contiene alguno de los textos que he publicado en los últimos cuatro años, entre 1994 y 1997. Se trata de textos difícilmente ubicables desde el punto de vista disciplinario y dudosamente útiles desde el punto de vista de su aplicación práctica. No contienen un saber elaborado o un enfoque explícito sobre lo que podrían ser sus temas, tampoco pretender responder a preguntas más o menos urgentes, ni siquiera intentan orientar la acción con ideas más o menos practicables: nada de lo que el hipotético lector pudiera apropiarse directa e inmediatamente para su propio uso. Pero creo que más allá o más acá de saberes disciplinados, de métodos disciplinables, de recomendaciones útiles o de respuestas seguras, más allá incluso de ideas apropiadas y apropiables, quizá sea hora de intentar trabajar en el campo pedagógico pensando y escribiendo de una forma que se quiere indisciplinada, insegura e impropia. Ajenos a cualquier pretensión de objetividad, de universalidad, o de sistematicidad, a cualquier pretensión de verdad incluso, no por ello renuncian a producir efectos de sentido, Y aunque no ocupen un lugar seguro y asegurado en el regazo de la verdad, acaso señalen hacia otra forma de pensar y de escribir en pedagogía: una forma en la que las respuestas no sigan a las preguntas, el saber no siga a la duda, el reposo no siga a la inquietud y la solución no sigan a los problemas (Larrosa, 2000, 7).

Desde esta misma sensación, El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla,* quiere hacer un alto en la manera en que se ha pensado la pedagogía en occidente. Experimentar otras formas de asumir el cuerpo; explorar, diseñar, experimentar, habitar otros escenarios, tener

un horizonte más abierto de lo que es la pedagogía; crear sensaciones más que limitar el saber, perder el miedo al equívoco, al traspiés, a lo desconocido y entender que más que un reposo, como dice Larrosa, es siempre una inquietud, otra pregunta, otro reto. La pretensión del colectivo corresponde a otras iniciativas que se dan en la ciudad y en el país e intenta articularlas en un tiempo, un espacio, una colectividad.

Se busca una acción que reverbere no solo en la carne propia, sino también en la mirada del otro; esa propuesta que se llena con la sorpresa, lo efímero, precisamente porque allí no hay la idea de eternidad, el espacio metafísico se ha reducido, para dar cuenta de una pertenencia al mundo, que está en el mundo: in-mundo. El gesto permite ir más allá de las palabras, abren sentidos que no se pueden explicar, incluso sentidos contradictorios y crean universos paralelos y paradójicos.

Sin embargo, la acción artística, aunque con muchas dificultades, es más cómoda para el artista que la labor pedagógica, porque en ella hay un reconocimiento de su hacer, se ha creado una manera de aproximación que implica una búsqueda propia, unos sentidos, códigos, símbolos, lenguajes que son elaborados para sí, incluso que pueden ser leídos de otras maneras, bajo otras ópticas por los espectadores o fruidores, entendidos o no, porque finalmente el artista crea su obra, se podría decir que para sí, aunque en realidad sea para el otro, para el mundo, pero no para la razón del otro. Heidegger dice que "El artista es el origen de la obra, la obra es el origen del artista".

En el hecho pedagógico, el asunto aunque es similar, guarda unas diferencias porque se trabaja muy directamente con el otro, su entendimiento y sus razones, pero incluso para demolerlas y buscar otras. En el arte aunque para el otro, el artista no es el directo responsable de la experiencia del otro, el pedagogo sí. Foucault dice que en todo el despliegue de la hermenéutica del sujeto, la inquietud de sí, el maestro es fundamental porque no se puede llegar a la verdad solo. En el devenir sujeto, interviene el otro:

> En lo sucesivo, el maestro ya no es el maestro de la memoria. Ya no es aquel que, al saber lo que el otro no sabe, se lo transmite. Ni siquiera es quien, al saber que el otro no sabe, sabe mostrarle que en realidad sabe lo que no sabe. El maestro ya no va a inscribirse en ese juego. En lo sucesivo, el maestro es un operador en la reforma del individuo y su formación como sujeto (Foucault, 2011, 133).

En la práctica pedagógica, maestro y alumno están atados y el rol del docente es permitir que el alumno se abra a la vida, aprenda y se conozca. El maestro se convierte en un espejo, un reflejo en el cual el aprendiz se mira. Es una relación recíproca y, como diría el psicoanálisis, es transferencial. La transferencia es la relación que se establece recíprocamente entre el paciente y el psicoanalista y que determina el rumbo del análisis. Quien hace de escucha tiene el rol especular, de permitir que el otro se escuche a través del silencio. En la pedagogía, el deseo del estudiante depende en buena medida del deseo del docente. Es un ejercicio ligado, transferencial, en el cual los dos se hacen al tiempo.

Por esta implicación, El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* se pregunta por una práctica pedagógica en la que se despliegue el saber tanto de quien acompaña el proceso en calidad de docente (tallerista, guía, maestro) como de quien juega el rol de estudiante y aprendiz; que se genere una transformación en la concepción del arte, de la carne, de la vida de quienes están comprometidos en ello.

Es clara la dificultad que esto implica, pues desde las reflexiones de la pedagogía y el arte, el espacio para el ejercicio del cuerpo como acontecimiento apenas se está abriendo como posibilidad en algunas instituciones; aun son escasas las reflexiones en torno a un arte efímero o una práctica performativa, seguramente por la complejidad que conlleva y porque la performance es una práctica realmente nueva. Además porque la mayoría de los discursos sobre la pedagogía artística tienen un subtexto tradicional que jerarquiza la pintura, la escultura, incluso la fotografía, el teatro de sala, en la danza el ballet, la danza

moderna y contemporánea, la música clásica, ese arte que algunos todavía llaman "culto".[55] Existe un espacio muy reducido para el video, la instalación, el *happening* o la performance, el teatro en espacios no convencionales, las danzas urbanas, folclóricas o "populares".

Al recorrer los *currículums* y observar los maestros en las clases o las políticas gubernamentales, las redes artísticas, las jornadas complementarias o incluso los lineamientos de la educación artística, poco se asoman a estas posibilidades. Hay escasos escenarios de reflexión sobre el tiempo, el espacio y el cuerpo. En el teatro y la danza se acercan más a esta problemática, pero muchas veces el cuerpo es una herramienta y se trata como tal, subordinada a la razón y al logos; casi ni se aborda, se insinúa, dejando entrever que el tabú existe todavía. Incluso la mayoría de las asignaturas se piensan desde la educación clásica, anatómica y clasificatoria. Allí el trabajo artístico sigue siendo muy individual, hay muy pocas prácticas que incluyen trabajos colectivos. Se dan sumas de individuos, hay equipos, pero falta la manada, la comunidad, el trabajo social, ese lugar de la pertenencia a otro.

En las universidades se presenta algo similar. Hay una constante disputa del papel de la pedagogía y el arte. En muchas de ellas deciden que el arte es una herramienta para un proyecto pedagógico y se debe regir por estos escenarios. Se diseñan los aprendizajes de acuerdo a unas coordenadas en las que la competencia está muy presente, lo que magnifica el lugar del individuo sobre lo colectivo. José Luis Pardo (2008) dice que el conocimiento por competencias y habilidades es la evidencia de la disolución del conocimiento de las universidades para el beneficio de un mercado que no está interesado en la calidad educativa, sino en el trabajo, la labor y la producción. Esto indudablemente toca de manera particular a las ciencias sociales y humanas y al arte. "El profesorado universitario se ha convertido en un subsector de la "producción de conocimientos" para la industria y la

[55] Se visitaron las páginas de las Facultades de Artes de la ciudad: Fundación Universitaria Bellas Artes, el ITM, la Universidad Nacional, la Universidad de Antioquia, la Escuela Débora Arango, la Escuela Remington; se habló con algunos egresados y profesores, se asistió a algunas asignaturas. Se revisaron las politicas gubernamentales: Mincultura, Alcaldía de Medellín, las redes de danza, teatro y artes plásticas, las jornadas complementarias, etc.

banca" [...] incentivar para que el joven compita con sus compañeros en el aprendizaje de lo que no le importa" (Pardo, 2008, 6, 12).

Por esta razón, intervenir sobre el problema del cuerpo, cuando se concibe como una herramienta para trabajar arte, que hace que se categorice y objetive, es una tarea crítica del colectivo. El cuerpo se presenta como territorio de dominación, de un deber ser y hacer. Si como dice Foucault, el cuerpo está inmerso en un campo político y esto le crea un deber ser, la propuesta del colectivo devela este asunto y busca alternativas más carnales.

Este deber ser del cuerpo se presenta como una idealización, una manera de enfrentarlo desde una homogenización que activa exclusiones, estandariza el aprendizaje hacia formas de utilización corporal cerradas y clásicas. Los espacios colectivos escasean; abundan conjuntos de personas con espacios comunes, pero el gesto colectivo está perdido. Un sujeto dispuesto para el otro, que cuida de sí y del semejante es muy poco frecuente.

Revisando los *currículums* de la Licenciatura en Artes y los programas de artes en diferentes universidades de la ciudad (ver pié de página 52), todavía se parte de la expectativa de un arte bello o un programa basado en las bellas artes. En algunos la presencia del cuerpo, más allá de una herramienta, no aparece ni siquiera como seminarios o talleres complementarios. Sin embargo, cuando se indaga por las expectativas de los estudiantes de artes, aparece un deseo por tener nuevas experiencias y por hacer laboratorios de experimentación, por crear dinámicas en la que se utilicen otras estrategias.

En las Facultades de Arte de la ciudad, se notan las secuelas de la modernización en el proyecto artístico y pedagógico. Resulta claro que hay una estetización del arte y que el arte aún es visto en el lugar de lo bello, de lo bueno, de la técnica, de la conciencia y de una justificación que se ampara en el proyecto de la razón con las teorías, filosofías e historias del arte. Sin negar la importancia de estos discursos, es primordial ir más allá de la justificación del arte, de la necesidad de validarlo para concederle su sitio en la historia.

Este discurso de legitimación no le ha permitido salirse de una categoría de una estética restringida y asumir una posición política, que es la propuesta de El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla*. Si bien la dificultad no es exclusivamente la presencia de lo bello, la reducción del arte no puede hacerse en estas clasificaciones. El arte habita mucho más allá de la técnica y de lo bello y se inscribe precisamente en ese lugar que Walter Benjamin, Deleuze, Ranciere y tantos otros, han tratado de desplegar. Ir más allá de la conciencia de un arte que guarda una estrecha relación con el gusto y mostrar en los territorios donde se da en forma franca una práctica artística. También para delatar esa mirada que limita y simplifica el arte a una presencia de unos requerimientos y que impide la relación arte-vida, en pos de la etiqueta del deber ser.

Lo que pretende hacer El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* no es una conciencia histórica del sujeto, ni habitar su propio tiempo, ni siquiera hacer un recorrido histórico de la performance, aunque sabe que inevitablemente tiene que hablar de los orígenes, sino ir más allá de la explicación que justifique su presencia en un entorno que se ha dispuesto para ello; el intento es encontrar, como lo propone Michel Foucault, una pedagogía del desacomodo o como Jorge Larrosa, una pedagogía profana, que apueste por los saltos, esos malestares que implican la vida y allí en esos lugares no del terreno dado, sino precisamente de la impostura, descompostura, habitar, para poder hablar de lo político y de lo artístico.

Se presenta como una alternativa pedagógica y una posición que plantee el asunto de lo social, sin desconocer lo individual, que es diferente a enfocarse en el sujeto o en el individuo como categorías. Precisamente porque lo que se pone en discusión en la contemporaneidad es la categoría de sujeto ¿Qué es el sujeto? La modernidad fundó un sujeto de la conciencia el cual tuvo una tipificación, una entidad y un cuerpo. El sujeto era el núcleo de todo conocimiento, el *sub-iectum*, es decir, lo que subyace a la base. Este saber le otorga un cierto dominio sobre la naturaleza y el sujeto se aleja de ella, para convertirse en su amo:

> El conocimiento da al hombre dominio sobre la naturaleza y sobre los mismos hombres, pretensión que realiza mediante la tecnología. En tanto el sujeto es capaz de descifrar el mundo puede en consecuencia dominarlo. La representación es una forma de apropiación. El sujeto se diferencia del mundo, lo otro de sí, en cuanto él es el único que es libre, dado que puede separarse de la cadena causal y de la determinación natural, tiene la posibilidad de conocer la necesidad y formularla a través de leyes. Esa libertad que se ejerce en el ámbito de la interioridad en la acción moral, se manifiesta hacia el exterior en la capacidad de apropiación, mediante el trazado de límites que permiten organizar el caos, y convertir lo que Dios dio a todos en propiedad de unos pocos, es decir, pasar de la propiedad común a la apropiación privada (Giaccaglia, 2009, 119).

El sujeto libre, de voluntad, superior, homogéneo y racional es el sujeto herencia de una modernidad que se desbordó, otorgándole un poder desmesurado. Ya Freud en el siglo XIX y principios del XX, cuestionará la fórmula subjetiva instaurada en occidente. El sujeto no depende únicamente de la voluntad consciente, sino que está atravesado por un sin fin de condicionamientos. Lacan da una vuelta a la condición moderna cuando dice que hay que pensar la noción de sujeto, conduciéndolo a su dependencia significante. Si el sujeto se cuestiona, por lo tanto, se tienen que cuestionar los elementos que lo han rondado y que se han impuesto como verdad, y uno de ellos es la pedagogía.

El sujeto de la razón es lo que está en cuestión, entonces los valores asociados a él también son motivo de pregunta; El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* apunta hacia la disolvencia subjetiva como lo propone Antonin Artaud o como lo apunta Deleuze, en el que se le concibe más bien atravesado por un campo de singularidades que en regulaciones universales estables e inamovibles. La singularidad en este caso se opone a la universalidad que da la normativa y a la individualidad por fuera de un contexto. Dicho de otra manera, la singularidad es diferente a la universalidad y la individualidad, son construcciones diferentes. Estos agenciamientos y dispositivos permiten moverse en un terreno irregular y desestabilizado.

El sujeto contemporáneo, que algunos autores leen desde la diferencia con las entidades subjetivas heredadas de la modernidad, es un sujeto alejado del orden de la conciencia cartesiana, que pertenece también a los dominios caóticos del inconsciente, se mueve en lo histórico, en lo político y en lo social, hace parte de los discursos de la urbe y del malestar en la cultura, es mortal y efímero. Va más allá de las voluntades racionales, del régimen de lo estético en su concepción ligada al orden y la belleza, de la crítica y la capacidad de decidir por su voluntad y del registro histórico que está atado a una linealidad: pasado, presente y futuro.

Si bien el sujeto en la contemporaneidad toma conciencia de su historia, lo hace a través de una mirada crítica del pasado, el presente y el futuro. Genera espacialidades y temporalidades en las que la línea recta se disuelve y aparecen rizomas, alteridades, tiempos alternos, no los tiempos que no están incluidos en el manual de la modernidad. Más que un sujeto de la entidad, es un movimiento, un acontecimiento subjetivo si puede llamarse así, al que le apuesta el colectivo; atravesado por todas las huellas de segregación, pero también un sujeto del deseo, que hace parte de una comunidad, y como tal, no puede separase de ella para definirse a través de capacidades y talentos, de una valoración por fuera del contexto y que no está determinado por la unidad u homogeneidad.

Si el sujeto ya no es el lugar de lo inamovible, sino de las diferencias, los saltos, la metamorfosis, el arte debe replantearse las formas de transmisión de un saber. La educación en general, y esto toca a la educación artística, todavía trabaja desde una visión de sujeto desligado del cosmos, concebido desde unas características que aún se enfocan en la conciencia y en métodos de aprendizaje que se quieren universales. Hay muy pocos acercamientos a una pedagogía del acontecimiento, una visión del aquí y el ahora, del entorno, menos atados al pasado y futuro, desde una dinámica social que integre lo individual sin anteponerlo.

Foucault dice que el giro de una inquietud de sí mismo a la aprehensión de una verdad externa a la propia hizo del conocimiento una técnica de memoria. En su indagación

sobre los estoicos, los cínicos y los epicúreos y sobre la hermenéutica del sujeto, muestra como el cambio epistemológico, ético y político de una verdad sobre sí a una verdad exterior, cambió la perspectiva de la religión, la política, la estética, el cuidado de sí y la sociedad. La educación se enfoca en la capacidad de adaptación a partir de unas competencias. Desde este modelo se universaliza una verdad y se despliega una manera de enseñar y de aprender, legitimada por un Estado. Una dislocación de este modelo es generar una pregunta sobre sí, que lleve a una inquietud del ser y, por lo tanto, a un cuidado de sí y del otro. El otro como garante y parte de la propia subjetividad. Una pedagogía del cuidado, de la alteridad.

Se pretende, a partir de la caída del sujeto de la conciencia de occidente, el desaprendizaje, la crítica inherente a ese discurso de la modernidad, la ampliación de referentes y un giro más que una negación hacia otras construcciones que tengan en cuenta la particularidad del terreno, las variaciones de los habitantes, el tiempo, el espacio. Edgar Garavito, filósofo colombiano dice que cada época trae sus verdades, pero también su contradicción, su desbarajuste, la manera de poder romper su estructura. La modernidad configuró un sujeto estético, pero lo apartó del mundo, le dio un discurso individual, así que la tarea es dar cuenta de la relación del ser con el mundo:

> Queda establecido entonces que la imagen-pensamiento no debe ser confundida ni con las condiciones materiales y sociales que determinan el discurso desde afuera, ni con el objeto al cual éste hace referencia, ni con el espacio y el tiempo propios de tal objeto, ni con la metodología que orienta las elaboraciones discursivas. No tiene que ver ni con la forma de un método ni con el contenido u objeto del discurso. Quizá la mejor manera de comprender este concepto sea la de señalar que no es otra cosa que la fuerza que aglutina el discurso: si una idea y otra idea, si un pensamiento y un objeto, si un autor y un lector resultan relacionados de manera coherente y armoniosa, ello es posible porque ante todo recurren en una misma imagen-pensamiento o fuerza espacio-temporal que los pone en relación. (Garavito, 1999, 68)

Sobre el particular opina el profesor colombiano José Wilson Márquez Estrada:

> Afirma Garavito que todo pensamiento se constituye a partir de una imagen-espacio de una imagen-tiempo que le son *a priori*, que sirven de fundamento estético al discurso. Entonces las "cosas dichas" van acompañadas por un modo de ser espacio-temporal que se transforma históricamente. Sobre esta imagen-espacio y sobre esta imagen-tiempo se despliegan los contenidos del pensar. Espacio-tiempo inherente al pensamiento, vinculado directamente a la dimensión propia del acto de pensar que nada tiene que ver con las condiciones exteriores espacio-temporales (Márquez, 2012, 10)[56].

Si el sujeto, como lo muestra la metafísica, implica la capacidad de representación de la verdad, se crea una diferencia entre quien investiga y lo investigado (sujeto-objeto de estudio), que a su vez es causa del acontecer y la subjetividad constante, además de una incapacidad de asumir la mortalidad en los términos de una razón que se construye como idealización. La emancipación de esa manera de ver el sujeto permitiría entender la mortalidad, el acontecimiento desligado de la causa, la ruptura de la vieja relación de la palabra ligada a un sentido fijo (significado- Significante), una correspondencia de imagen y palabra.

Nietzsche elimina la figura del sujeto como representación (el mundo como imagen), como fundamento y como constante o permanencia, para que el ser se dé en el cambio continuo, en la variación más que en la identidad. Si se concibe una educación basada en competencias, en cualidades, en capacidades, se fija al sujeto a unas categorías, esquemas y estructuras. Prescindiendo como dice Nietzsche de la seriedad de la vida y teniendo al arte como tarea suprema, se vuelca la educación hacia el acontecer, no hacia el sujeto y en esa tarea el arte es definitivo.

[56] Magíster en Historia de la Universidad Nacional de Colombia, Historiador de la Universidad Nacional de Colombia. Profesor Asistente del Programa de Historia, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad de Cartagena, Colombia. Miembro del Grupo de Investigaciones Frontera, Sociedad y Cultura en el Caribe y Latinoamérica (categoría A1, clasifi cación de Colciencias).

El arte del que se habla, se ubica más allá de su instalación como concepto, sentido, idea, estética y de un sujeto productor del arte; se vincula con la vida, con una comunidad y por lo tanto no identifica un decir, el decir o sea el sentido, sino que lo lleva al sin sentido o a un acontecimiento. Más que un sustantivo, es un ser, es una práctica del mundo. Deja de lado el artista como eje principal de la actividad artística, se aparta de una visión romántica y de la premisa de que se hace a través de un agente que es el artista.

La obra de arte en tanto tal se da a partir de la construcción de un acontecimiento, envuelto en perceptos, afectos y bloques de sensación. Cuando estas singularidades encuentran un asidero, una forma, se da el arte, pero para ello no solamente está el artista, sino también las condiciones. Un acontecimiento puede ocurrir por fuera del ser humano, pero el humano tiene las claves de la significación. Sin embargo, no es suficiente conque el humano lo quiera, también tiene que darse como una alineación de circunstancias, un encuentro de fuerzas. Esto es el azar, por ello el acontecimiento es problemático:

> El acontecimiento desborda siempre los límites del esquema comprensivo preexistente mediante el cual se trata de aferrarlo, de especificarlo, de modo que una y otra vez es preciso ajustar los procedimientos de explicación y expresión. Esta es la razón que aclara por qué el campo de acción de las diferentes áreas del conocimiento nunca puede determinarse con base en la demarcación de objetos de estudio separados *(*Ordoñez, 2011, 133)[57].

Y esto no se explica solamente por la razón, pues se desconoce lo que desborda el límite. Precisamente su condición de azar lo dificulta, porque siempre se está en este empeño, un trabajo arduo, de entrega, sin tiempo, de vida. El esfuerzo es más grande, porque se trata de armar mundos sin garantía. El arte visto de esta manera no depende de un artista, sino de toda una comunidad y por esto habría que educar mejor, precisamente para tratar de alinear las fuerzas, de construir el terreno y de abonarlo. Los acontecimientos se dan por una topología, una cartografía, una diferencia y un cambio en la geografía. “En el

[57] Filósofo colombiano. Profesor de la Universidad del Rosario de Bogotá.

pensamiento deleuziano, el ser es unívoco. Esto significa que no hay jerarquía de superior e inferior, de ser por analogía, ni siquiera sustancias aisladas, sino solo acontecimientos. Solo hay el acontecimiento, los efectos de superficie, dobleces en el campo del ser, pliegues". (*Ibíd.,* 34).

Es un juego, un caleidoscopio, lo que implica el tener en cuenta el plano de inmanencia, porque cada acontecimiento distribuye sus coordenadas de manera diferente. El acontecimiento es una diferencia y una singularidad, porque dispone las cosas de otra forma. El plano de inmanencia son las singularidades que lo habitan. "Por eso conocer consiste en trazar mapas antes que en discernir atributos y esencias" (*Ibíd.,* 135). En ese sentido, hablar del acontecimiento no implica encontrarle el sentido, sino más bien trazar un plano que dé cuenta de su irrupción. Mejor dicho, el sentido también es una producción, otro acontecimiento y no una explicación racional de un sentido dado.

El arte toma trozos de caos hasta crear un bloque de sensación y esto implica una vinculación de diferentes fuerzas, pero no el protagonismo de una sola, como ha querido demostrar un pensamiento antropocentrista, sino que hay un tiempo, un espacio, un entorno, una naturaleza si se quiere y un "sujeto" (para poder entenderlo mejor) que se conjugan y crean un devenir, un acontecimiento, un encuentro que transforma todo y lo hace cambiar de dirección.

Esto quiere decir que para realizar un proceso se tienen en cuenta las condiciones en las que se está. Si bien hay un asunto del orden de lo azaroso -algo que se cuela desde lo real diría el psicoanálisis- algo del inconsciente sobre lo que no se tiene control, hay aperturas de los referentes que permiten un acercamiento a lo que se pretende. Una observación cuidadosa del medio, de la sociedad, de los actos comunicativos, de los tiempos, una capacidad de experimentar y leer los sentidos que allí reverberan. Una sensibilidad a los movimientos, a las variaciones, una necesidad de deshacer el yo, para entrar en otras dimensiones. Lo que se presenta es que el método fracasa porque está enfrascado en estructurar una manera, en presentar una fijeza y no una movilidad.

Deleuze dice que "Los perceptos no son ya percepciones, son independientes de un estado de aquellos que los experimentan; los afectos no son ya sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, los perceptos y los afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia" (*Op. Cit.,* Deleuze, 2001, 154).

Para Leonardo Ordoñez Díaz, "La obra de arte es una tajada de tiempo eternizada. El artista merecedor de ese nombre desaparece detrás de su obra: en relación con ella es apenas una sombra" (*Op. Cit.,* Ordoñez, 138). Afirma que cada artista debe encontrar su forma de lograrlo. Por lo tanto, enseñarlo también será una cuestión que debe resolverse en el encuentro y en la experiencia. Siempre será un imposible educar, gobernar y psicoanalizar, tal como dirá desde inicios del siglo XX Sigmund Freud. Se insiste en la tarea desde su imposibilidad, como ejercicio ético y estético, como dimensión política, sabiendo que se asiste desde ya a un fracaso educativo desde las perspectivas de un sistema. No se puede educar el deseo, menos aún la sensación o los perceptos y afectos. Siempre hay algo que se escapa, que no se puede clasificar, que es si se quiere, innombrable, porque carece de sentido, pero en ello reside su importancia.

Incluso se propone ir más allá, para hablar de una imposibilidad del arte al tratar de fijar los rasgos estructurales, pues tales rasgos no existen, cambian siempre como cambian las culturas y las percepciones. El arte siempre es un desacomodo, un no-lugar ni tiempo, no puede estar en los parámetros de lo correcto, porque no tendría sentido o más bien tendría un único sentido. Dice José Luis Pardo:

> ¿Cómo llamar a ese algo que está en un lugar que no es el suyo, que no pertenece al lugar en el que está, o que falta a su lugar propio? A eso lo llamamos: obra de arte (y se notará que la definición tiene cierta eficacia: todos tenemos en mente inacabables polémicas acerca del lugar en donde deben estar ciertas obras de arte). No recuerda a los lugareños su autenticidad o su identidad perdidas, no es el modelo

> espiritual o la utopía que ellos deben realizar en la naturaleza sino, al contrario, les enfrenta con su más que probable falsedad, con lo que ellos no son. Es más, les enseña que ellos ya no son lo que son y les anuncia que, en el futuro, lo serán aún menos. Que el lugar se les irá de las manos. Y eso puede hacerlo, repito, porque la obra siempre está fuera de lugar. Es un signo, sin duda, pero un signo cuyo significado recto y propio sólo podría saberse si estuviera en su propio lugar. Como no lo está, no nos ofrece más que una galaxia nebulosa de connotaciones o sentidos implícitos de la cual no podemos extraer una denotación, una interpretación recta o un significado explícito: si algo no se puede hacer con una obra de arte, ese algo es precisamente círculo, sobre todo hermenéutico, porque ella nos arrastra hacia desviaciones que nunca retornan al origen, que siempre se bifurcan y vagabundean. Así que, en cierto modo, tiene razón Heidegger, aunque sea a su pesar (si es que lo es): las obras de arte nos permiten corroborar que no existimos históricamente en el origen, nos hacen constatar nuestra impureza (*Op. Cit.,* Pardo, 2001, 329, 330).

Y agrega Ordoñez, citando a Deleuze que "el funcionamiento de las obras es un plano de exterioridad atravesado en todas direcciones por fuerzas de distinta naturaleza" (*Op. Cit.,* Ordoñez, 142).

Como se ha tratado de mostrar, la obra de arte es un imposible, y por esta razón, también la educación, porque en ellas actúan fuerzas imposibles de definir desde una escala racional. Se presentan en su puro devenir y se hace irrealizable la tarea de su interpretación, solamente se crea una cercanía desde las palabras. Por esto se propone un trabajo desde el acontecimiento, el cual se despliega en la relación que se establece entre los roles de un docente y un estudiante en un tiempo, un espacio y un contexto dado; siempre cambiante y, en esta medida, siempre en un reto diferente. En una construcción y deconstrucción constante que implica, como se dijo anteriormente, una apuesta ética y estética que vincula el deseo.

Como ya se ha visto en los capítulos anteriores, el deseo, es un concepto que toma importancia en el siglo XX con los postulados psicoanalíticos. Freud decía que el deseo no

es de objetos, ni siquiera es exterior al sujeto, de carácter metonímico porque siempre se desplaza y nunca se concreta en una cosa; este concepto da un giro en la propuesta de Bergson, Nietzsche y Deleuze al desligarlo del sujeto y volcarlo a lo social. Para Deleuze y Guattari, Freud dejó un vacío en su postulación sobre el deseo. En el texto *El Anti Edipo*, estos autores fortalecen su pensamiento sobre un deseo desde el orden de lo social. Para ellos la máquina deseante no se da sin la máquina social. El deseo es creación, producción de realidad, no es necesidad, ni es carencia, no va con el yo, es pura producción. Para Deleuze un deseo desde el yo es todavía una mirada muy subyugada al capitalismo. Por eso su *esquizoanálisis* no tiene yo. El deseo es activo, artista, político, revolucionario y agresivo. La producción de deseo es el acto de libertad supremo.

El deseo cuestiona la sociedad y por esto se reprime. "Ninguna sociedad puede soportar una posición de deseo verdadero sin que sus estructuras de explotación, avasallamiento y jerarquía no se vean comprometidas" (Deleuze y Guattari, 1985, 121). Estas razones validan la importancia de crear una pedagogía del deseo, que toque a una sociedad, lo cual se logra en un trabajo en el cual haya una pregunta por la comunidad. Se puede ver que en las sociedades antiguas se pensaba comunitariamente y de allí las celebraciones y los rituales. José Luis Pardo dice que las sociedades se formaron desde la narración, del encuentro de una comunidad con la palabra y que desde allí se fundaron las leyes. El ejercicio de la pedagogía occidental ha cambiado los papeles y ha creado una fijación en un trabajo solitario, de lectura y escritura.

Desde esta perspectiva, El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* apuesta por un trabajo colectivo en el que busca generar líneas de fuga a la identidad y a la subjetividad, para crear otras maneras de ser y hacer. Esto equivale a crear manada, perderse en el otro y deshacerse de un yo. Por esta razón, desde su postura pedagógica, no se tocan los problemas individuales y mucho menos preguntas por sus propias falencias, defectos, taras, malestares, personalidades y trabajos de terapia. El gran reto de cada persona dentro de la propuesta del colectivo es deshacerse, y esto exige olvidarse de sí. De esta forma, el colectivo piensa consecuentemente cuando dice que su trabajo es una pedagogía del deseo.

Para el colectivo, este ejercicio comunitario es revolucionario, pero no desde la mirada de la rebeldía, sino de la construcción de comunidad, aunque sea en un escenario efímero. Congregar a la gente en un objetivo común en el que sea olvidado un interés particular, para devenir todos en el encuentro, en la capacidad de cuidar al otro como parte de la continuidad de sí mismo. Ya Freud había hecho el énfasis en que un sujeto depende del otro para nacer. En su trabajo sobre la subjetividad queda evidente que se depende de la madre y del padre. Deleuze no le da tanta importancia a la familia. Dice que no es nuclear, sin embargo enfatiza en la necesidad de crear comunidad:

> Esta comunicación de los inconscientes no tiene a la familia por principio, tiene por principio a la comunidad del campo social en tanto que objeto de la catexis de deseo. En todos los aspectos, la familia nunca es determinante, es determinada […] primero como estímulo de partida, a continuación como conjunto de llegada, por último como intermediaria o intercepción de comunicación (*Op. Cit.,* Deleuze y Guattari, 1985, 286).

Para el trabajo de El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla*, siempre se busca una relación cosmogónica, es decir que se tenga el pensamiento del devenir. Crear un cuerpo sin órganos para darle la dimensión social. ¿Cómo se logra esto? Haciendo consciente la pertenencia a este universo. Saber que se es una extensión del universo y que el otro es una extensión mía y yo la del otro. Entendiendo que no hay fronteras, que se es máquina social, y máquina en tanto tropo, continente, conjunto, ser parte de ti y que tú seas parte de mí. Se busca el acoplamiento o conjunción de diversas máquinas deseantes. Un deseo que como se decía no tiene que ver con objetos, sino que es motor de vida.

Por eso, los ejercicios tienen que ver con desplazarse por la ciudad, observar, sentir al otro, ser observado, escuchar, ser escuchado, andar, palpitar, ser ciudadano, crear gestos en la ciudad, cuidarla, cuidar al otro, ser otro, abandonarse en el otro, confiar, creer, palpar, saborear, oler, morder, abrir la carne para que el otro entre sin ningún reparo, estar

dispuestos, dejarse mover, mover, dejarse tocar, tocar, repetir, inventar, hacer gestos desde la multiplicidad, extra-cotidianos. Repetir una acción durante horas hasta que el cuerpo caiga rendido, hacer ejercicios de largo aliento "La repetición es propia del humor y la ironía; es por naturaleza transgresión, excepción, manifestando siempre una singularidad contra los particulares sometidos a la ley, manifestando un universal contra las generalidades que hacen ley" (Ponce, 2011, 5).

> En lo esencial, el discurso deleuzeano milita incondicionalmente a favor del deseo, aún cuando -e incluso cuando- este no tiene fin, ni finalidad. ("Creemos en el deseo como en lo irracional de toda racionalidad y no porque sea carencia, sed o aspiración, sino porque es producción de deseo y deseo que produce, real-deseo o real en sí mismo") (Ibíd., 7).

Mientras un sistema educativo moderno se centró en el sujeto, en sus talentos, posibilidades, inteligencias y competencias, la propuesta de algunos entre ellos Hannah Arendt, Deleuze y Larrosa es hacerlo en las acciones. El sujeto deja de ser central, porque el sujeto es en verdad un lugar de una construcción y deconstrucción constante, entonces su identidad ya no importa tanto como importan por ejemplo sus devenires. Eso agotaría un discurso que está contemplado para organizar al hombre y clasificarlo. Si no hay clasificaciones no hay normales y anormales, discapacitados, hombres o mujeres. Lo que haría más claramente este asunto es un juego de roles, no de identidades que crea una diferencia. Se juega un rol. "El rol del maestro como aquel que no ofrece una verdad de la que bastaría con apropiarse, sino una tensión, una voluntad, un deseo... Por eso al maestro no le vale la generosidad engañosa e interesada de aquellos que dan algo, una fe, una verdad, un saber, para oprimir con aquello que dan, para suscitar discípulos o creyentes" (Larrosa, 2000, 11).

Pero el sujeto que intenta des-cubrir El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla*, es un sujeto el cual no es bueno ni malo, ni se somete a la categorización, precisamente porque los adjetivos no lo determinan sino que lo determina el devenir. Es decir, el sujeto está en

contacto con el universo y ese universo no es dominado por el sujeto; al contrario se da una interacción con él, en un mismo plano de inmanencia, lo que significa que el sujeto se transforma y transforma desde un devenir universal, del que el sujeto no tiene control.

Para los estoicos el sujeto era intensidad, más que una entidad. El ser se metamorfosea en multiplicidad, es decir, se multiplica, pero a diferencia del sujeto que ha mostrado la modernidad, no se divide en categorías; el ser es de producciones, las cuales incluso pueden ser divergentes. Así el eterno retorno sería en la diferencia, la repetición en la diferencia, porque nunca se puede ser lo mismo, pues en ese sentido no es. El ser se despliega y se repliega, siempre atento a metamorfosearse según las fuerzas que se combinan, es decir, el azar.

Si toda la psicología, y en este mismo sentido la pedagogía, está formulada para crear un sujeto producto de una identidad, cambiar está visión es un reto para la pedagogía y ¿cómo es posible una pedagogía del acontecimiento, del devenir, y no del sujeto? Para esto, más que memoria, se busca enseñar sensaciones, observar, seducir, estar pendientes del universo y de los cambios, pero también entender que el control de la vida no es parte del destino de lo humano; una pedagogía que no se centre en el sujeto sino en el entorno, en el cuidado del otro y, por ende, del sí mismo. Se estimula una pedagogía del asombro, del nomadismo, que no se quede en el aula de clase oyendo a un profesor, sino que pida la calle como lugar del acontecimiento y del riesgo. Lo que dicen las categorías del ser son modos transitorios "presentes sustituidos por otros que le suceden y que se llaman acontecimientos" (Márquez, 2007, 331)[58].

Es decir que el mismo discurso que constituye un sujeto también constituye la condición para su resistencia o deconstitución. Es un juego de hacerse y deshacerse. Por esto, es importante cambiar las coordenadas del sujeto en una sociedad como la nuestra, en la cual reina el egoísmo y el individualismo. Crear una sociedad en la cual todos sean

[58] Profesor de la Universidad de Cartagena. Magíster en Historia Universidad Nacional de Colombia.

partícipes de todos y se propenda por un cuidado de sí y del otro, lo cual se hace fundamental, ya que ello invita a pensar en sociedad.

Sólo se puede hablar de sujeto si se acepta que es una inflexión superficial, es decir según Deleuze, un simulacro. Como dice José Luis Pardo es un despliegue de la interioridad y un repliegue de la exterioridad. "Ese plegamiento del afuera crea la interioridad del sí mismo" (*Ibíd.,* 353). El sujeto así no constituye su interioridad, es constituida como un pliegue del ser. "El sí mismo es construido al desplegarse o plegarse del ser en su incesante devenir" (*Ibíd.,* 353).

Si el sujeto es un pliegue del afuera, se supone que se crea una especie de arruga, de bolsillo diría Márquez, y esto finalmente es el sujeto. Si se entendiera, se percibiría la relación con el cosmos diferente a la de superioridad. Deshacer la grandeza, para entenderse desde una memoria que guarda con el afuera una relación, es el gran reto del deshacerse, pensarse como un pliegue. Márquez dice, citando a Deleuze, que el sujeto sería la memoria del afuera. "El tiempo como sujeto, o más bien como subjetivación se llama memoria" (*Ibíd.,* 354). El sujeto va siendo, pero cuando se da cuenta, ya es sido, ya está en otra cosa.

Siempre se ha mirado al sujeto como causa de sus pensamientos: pienso luego existo, pero mirarlo como residuo, efecto y no origen, cambia la perspectiva del tiempo, del sujeto, del espacio y de la sociedad. Lo que lleva a un descentramiento del sujeto, "el sujeto es concluido por los estados por los que va pasando. El sujeto no es origen de pensamientos ni de deseos, es un residuo. Cuando se da cuenta ya está en otra cosa, así es que el sujeto dice: "yo era". O aún más gráficamente: ¡era eso, entonces!, ¡entonces, soy yo!" (*Ibíd.,* 354).

- **Una pedagogía del acontecimiento**

"Invertir el platonismo es ante todo destituir las esencias para sustituirlas por los acontecimientos como fuentes de singularidades" (Deleuze, 2005, 73).

Como se dice en los capítulos anteriores, Michel Foucault muestra cómo el mundo occidental dejó el lugar mágico de las semejanzas, decidió crear una palabra para cada cosa en una acción de correspondencia binaria y le dio al signo una condición representativa relegando la huella, el grafo, a un papel puramente instrumental. El signo dejó de ser tríadico para convertirse en binario, en el cual a una cosa le corresponde una palabra que lo representa, por lo tanto no hay sorpresa, ni azar, ni acontecimiento, todo está ordenado bajo unas categorías, incluso se pretende que el arte también lo esté; forma y contenido, grafo y lenguaje deben ser determinados por las reglas que una sociedad o un grupo de expertos exige.

Se decía también que la propuesta de algunos autores y artistas, en esta contemporaneidad, es dejar el sentido preexistente en el arte, es decir, devolverle el carácter azaroso, indexical, para sacarlo de la regla o de la fijeza en la cual se lo ha instaurado, renovar la potencia y permitir la celebración, el encuentro de una comunidad en una virtualidad (porque solo es posible allí) que al actualizarse se rediseña, abre camino y crea diferencias que a la postre son las que definen eso que se ha llamado el arte.

A propósito Jairo Montoya dice que las cosas no tienen un sentido predeterminado, el lenguaje tampoco tiene significados predeterminados; al contrario, es el discurrir, el que crea trazos y sentidos. El autor dice que toda inscripción es un acto de apropiación del sentido y este acontecer no se muestra como una duplicación de la realidad, sino como el habitar, la capacidad de ser afectados y afectar, el entender el espacio y el tiempo más allá de categorías cerradas, como flujos. El lenguaje en occidente se instauró como duplicación del pensamiento y a su vez el arte tuvo el mismo destino al manejarse como una representación duplicada de la realidad. Así, occidente realzó las formas de la interioridad: pensamiento, alma, logos, razón, tiempo, sobre las formas de la exterioridad: ciudad, escritura, cuerpo, espacio.

El mundo para la razón es evidente, no visible, cogito, conciencia e intimidad. Sin embargo, afirma Montoya que el sentido de las cosas está escondido en las formas del aparecer, en su poder de incertidumbre, en su acontecimiento, que es lo que da sentido o más bien, sentidos. La interioridad queda fija en la sustancia como la esencia de las cosas, y por ende, también se fija en la conciencia y en mundo idealizado que combate la carne. En la crítica a la fenomenología de Derrida, dice Montoya que lo manifiesta como "una metafísica de la presencia", de la unidad, del logos y el fonocentrismo, lo que implicó el acallamiento moral de la emergencia primigenia de la exterioridad y puso en su lugar la idea.

Romper la relación binaria del signo para darle de nuevo esa condición de la coyuntura que perdió en la modernidad, es la tarea a la que se dedican muchos filósofos desde el siglo XIX. Ya el psicoanálisis buscaba esta acción al decir que a un significado corresponde una cadena significante, es decir, un significante, de un significante, de un significante, en el cual siempre hay un movimiento del lenguaje; se da en su propia producción, en lo que se cambia y altera, es decir el acontecimiento.

Surge entonces la pregunta por las maneras de aparecer del acontecimiento y por qué una pedagogía del acontecer puede cambiar las dinámicas por las que se ha regido occidente y especialmente, Latinoamérica. Particularmente porque esos discursos venidos desde Europa han sido instaurados en la cotidianidad de este continente con pocos estudios de contextos, de las realidades y particularidades de una sociedad. La respuesta está dada desde las culturas ancestrales en las que el hombre estaba inserto a un cosmos y a una comunidad; como es el caso de las poblaciones indígenas precolombinas que aún resisten en algunos lugares la geografía americana.

Sin embargo, por la dificultad de acceder a las dinámicas de otrora y a la poca información que se tiene sobre sus cosmovisiones y por las implicaciones que tiene adentrarse en el discurso colonialista y postcolonialista, se dejará este tema por ahora. Sin embargo, se plantea en un discurso local, las propuestas de algunos filósofos y trabajadores

del arte que insisten en dejar de lado la quietud de los cuerpos y entender un sistema de rizomas, cartográfico. Se podría decir que el acontecimiento es el resultado de dos fuerzas que se afectan, lo que produce que la estética sea la presencia de dos cuerpos que se afectan, que no son resultado de un sujeto ni atributo de un objeto.

El profesor Montoya dice que la sensibilidad es un pliegue que no está en un lugar dado, sino en un entre, un pliegue entre el interior y exterior (sin una localización física propiamente) y por lo tanto no se invalida ninguno, sino que esa interioridad se despliega hacia la exterioridad y la exterioridad se repliega al interior, es decir la sensibilidad es un espacio liminal y en ese espacio los cuerpos se afectan mutuamente. Un espacio de afección y de expresividad, un cambio de estado, un cuerpo que afecta a otro cuerpo. No está del lado del sujeto ni del objeto, porque en ese encuentro las dos cosas se pierden como esencias, se trata más bien de una relación colaborativa, de la relación del hombre con el mundo. El hombre se hace en el mundo (in-mundo), con el mundo; a su vez, el mundo se hace a través del surco, de la huella, lo que hace pensar en el acontecimiento como una potencia, un aumento o disminución de la misma, por la acción de otros cuerpos.

El acontecimiento facilita hacer relieves en un plano de inmanencia, se da un encuentro de fuerzas que quiebran ese plano y cambian sus direcciones hacia un devenir. En el arte esos campos que se afectan devienen estéticos porque crean bloques de afectos, perceptos, tramas, urdimbres y tejidos. Es claro que no hay solamente acontecimientos artísticos, aquí se enfatizan debido a la temática de este texto. El acontecimiento filosófico, dice Deleuze, es crear conceptos que cambian el curso de la historia. El del arte es crear bloques de sensaciones, afectos y perceptos; para ello el artista crea su propia estrategia, siempre de vida (aunque haya sangre, dolor e incluso muerte). Ordoñez dice que el artista no tiene un método, ni reglas, que lo único que requiere es una larga preparación.

El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* no enuncia métodos, sino que se sirve de dispositivos y estrategias de vida, cajas de herramientas, cartografías, que buscan formas del aparecer. Este aparecer tiene que ver con cambios de estado. Como se ha dicho, la idea es buscar maneras de alteración que den cuenta de cambios de estado que consientan en

cada uno particularidades sin que esto se vea impedido por un lugar de la representación. Se retoman prácticas de diversas áreas y de diversos estados, que se conviertan en espacios para el permanecer, tomar en cuenta los cambios que se producen en el cuerpo, llegar a otros matices, afectaciones, un arte de la crueldad a la manera de Antonin Artaud. En la práctica del colectivo se busca la permanencia, el repetir desde la diferencia, desde el surco que cada vez se vuelve otro.

A finales del siglo XIX se da una transformación en la manera de entender esta expansión estética hacia lo que se ha llamado las formas de la exterioridad, que apuntan a una recuperación de la relación de la palabra con la cosa, la palabra con la imagen no desde una sumisión de la imagen a la palabra, de la escritura al lenguaje oral, sino rescatando la condición constitutiva del lenguaje sobre su condición instrumental. Este giro ontológico permite pensar una vuelta a la confianza entre las palabras y las cosas, o sea un contrato del hombre con el lenguaje, donde el lenguaje legitima la condición humana y a la inversa.

Dice Montoya, que las palabras no pueden estar encerradas más en su condición de referencia a las cosas puesto que esto ha tenido consecuencias en la concepción de mundo, el cual fue separado en dos estados: sensible e inteligible, condenando al lenguaje a ser vehículo de conocimiento y a prefigurar la realidad, dándole un carácter autónomo y de poder. Si se había cosificado el sentido, buscándole una esencia, era importante volver a reconciliar esta escisión. Cada grupo cultural ha tenido técnicas y maneras de crear lenguajes más allá del "lenguaje", pero la forma occidental ha privilegiado con una mirada binaria la cosa representada y la cosa que representa. Y si en el lenguaje se da esta división, mucho más en el arte instaurado como representación.

Abrir los rumbos de la reflexión y pensar el arte como acontecimiento es darle también otro lugar a la vida, al cuerpo, a la pedagogía del arte. Montoya dice que los acontecimientos siempre se producen por un ruido de fondo, por un reverberar y esto despliega multiplicidad de sentidos. Como dice Ranciere, el acontecimiento se da en el orden de la naturaleza y en el del lenguaje; el acontecimiento puede darse sin la presencia

del humano, un tsunami por ejemplo, pero su interpretación depende del humano. "Por eso los acontecimientos no son el objeto de una indagación analítica o hermenéutica, sino de una determinación topológica, cartográfica" (*Op. Cit.,* Ordoñez, 134). En el acontecimiento, las singularidades aisladas pueden agruparse en constelaciones donde haya lugar para la diferencia, pero también para la colectividad.

Un acontecimiento es un relieve, una protuberancia, no implica una jerarquía, sino una diferencia, una alteración. Son diferencias presubjetivas. Se da en la superficie, rompe el paisaje y traza; por ello el entendimiento del arte depende más de trazos que de esencias "antes que en discernir atributos y esencias" (*Ibíd.,* 134). Dice Montoya que el sentido no preexiste al acontecimiento, ya que el acontecimiento es el que desbroza el sentido. Así el arte no gira en torno a una maquinaria ni a una estructura; lo que implica dejar de juzgar el arte desde categorías y maniqueísmos. El arte según las miradas de estos autores coge pedazos de caos y los coloca en bloques de sensación, constelaciones de sensación para reconstruir una memoria de la vida. "Cada obra de arte conmemora su propia presencia siempre renovada. Gracias a ello, quien percibe la obra puede devenir otra cosa que sí mismo. De este modo, tanto la obra como quien la percibe se sobreponen al tiempo y a la muerte" (*Op. Cit.,* Ordoñez, 138).

Quien percibe la obra crea un encuentro, su propio acontecimiento y para esto el artista debe desaparecer detrás de su obra, celebrar la vida. La celebración no es reiteración de un pasado, sino una proclamación de la vida. Por eso Artaud invita a danzar a deshacerse, a perderse en la obra, a crear una memoria que es diferente a recordar. La memoria del eterno retorno, el devenir niño, animal, vegetal, el hacer una fusión con el universo y de esta manera hacer memoria con él. "El arte añade vida a la vida" (*Ibíd.,* 139).

Son las huellas las que crean territorio, el arte se tiene que abrir al cosmos, volver a renovar una alianza con él y allí no hay manera de un entendimiento de la obra, más bien una fusión con ella, una comprensión de los devenires que abre. Ordoñez dice que la obra no se da en la armonía, ni en la belleza, sino en las fuerzas que mueve, la cuales encajan en

un agenciamiento y utilizan estrategias para resolver un problema. El arte es un concepto falso, nominal,

> Cuando la obra se sostiene, el acontecimiento que lleva consigo resplandece con luz propia, incluso aunque su artífice no lo sepa y la reacción del público sea de rechazo. La vida de la obra no se mide por su éxito o fracaso, por más que requiera un público para diseminar las semillas que porta. Como decía Nietzsche, los grandes acontecimientos no son los que hacen más ruido en el mundo (*Ibíd.,* 145).

El arte celebra la vida, aunque sea mortífero, porque crea sensación. El artista propone, experimenta cada obra, realiza una pequeña revolución silenciosa.

Uno de los pensadores más importantes de la pedagogía en la actualidad es Jorge Larrosa, quien propone una pedagogía de la sospecha, a partir de la experiencia y de la colectividad

> "No sé que habrán leído ustedes, pero yo casi no recuerdo ningún libro de pedagogía en el que haya algo de sentido del humor. No ya algo de sátira, de parodia, de ironía, esas formas inteligentes de la risa, que eso quizá sería demasiado pedir, sino al menos alguna payasada, no sé, alguna bufonada, alguna estupidez, pero no de las normales, que de ésas sí que hay muchas, sino de ésas que se saben estúpidas y que no pretenden otra cosa que ser estúpidas y, si acaso, oponer su estupidez declarada a la estupidez enmascarada y mentironsa de los que no se creen estúpidos (Larrosa, 2000, 152).

El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* pone en práctica este llamado y propone una pedagogía del acontecimiento, del deseo, de la carne y de la incertidumbre, como invita Nietzsche. O como dice Vignale "La voluntad de verdad se vincula así con el horror frente al vacío, el temor a la incertidumbre y la necesidad de justificar nuestra existencia. Tal vez

por temor a perder nuestra "identidad", preferimos la ficción de creer que siempre hemos sido los mismos" (2009, 2).

La obra está en el encuentro de fuerzas, ni del lado del artista, ni del espectador, ni de la obra como objeto, sino en la confluencia de todo. El colectivo insiste en la desaparición de una calificación en términos de bueno, o malo o de otros calificativos. Muchas veces ni el propio artista sabe a ciencia cierta qué ha hecho, porque hay algo del orden del inconsciente que siempre se le escapa. "Cuanto más vivo es el lenguaje más inconsciente, el auto olvido del sentido dicho en él" dice Jairo Montoya, y en ese sentido, cada espectador solo puede ver una pequeña parte de todo ese bloque. La obra de arte es aquella que desborda las percepciones, que acontece en ella para el otro. Incluso si esas obras crean rechazo, pues ahí está su potencia o aún si algunas de ellas no generan ruido.

Esta apertura a la estética de la sensación deja un poco atrás la estética de la representación, porque permite propuestas pedagógicas como acontecimientos que se escapen del régimen de la técnica y de un resultado específico, fruto de un resultado. El acontecimiento se sustrae al mecanicismo de la técnica. La técnica es importante porque prepara, pero para olvidar, pues "la celebración artística del acontecimiento exige cada vez una solución particular" (*Op. Cit.,*Ordoñez, 36), lo que obliga al pedagogo y al artista a cambiar permanentemente, a observar mucho, a estar atentos a la experimentación "Experimentar es crear justo en la medida en que "crear es 'resistir'" (*Ibíd.,* 36). Y resistir es estar por fuera de la opinión de los que domestican el arte.

> El acontecimiento de Deleuze es el momento en que se cruzan el pasado y el futuro, dejando siempre al presente como imposible lugar en que se encuentran, dado el devenir incesante del ser, diferentes intensidades, incompatibles con la negatividad, que cristalizan en un momento nuevo cuya duración es apenas un parpadeo. Ese destello es pura intensidad, parpadeo multidimensional e intensivo, pero ¿qué subyace bajo él? Si realizásemos un corte en la superficie del plano,

¿encontraríamos el vacío bajo esa síntesis divergente? Más allá de las diferencias no hay nada, afirma Deleuze, pero esa nada no es el vacío sino el caos (*Ibíd.,* 332).

- **Celebrar: estar juntos**

Si la pedagogía de la totalidad se relaciona con el saber como verdad, la pedagogía de la incertidumbre, lo hace como experiencia. Es una relación en la cual saber y verdad son modificados, cuestionados, problematizados. Abrimos un espacio a la posibilidad del acontecimiento, de lo nuevo, de lo singular a partir de la irrupción de un pensamiento, de la intervención de la propia mirada y de nuestra palabra que se hace para nombrar lo que nos pasa.

Se trata del acontecimiento que se nos presenta irreductible a palabra, irreductible a lo que sabemos precisamente por su carácter desconocido e impensado. Es la otredad que se nos hace presencia. Entonces nuestro pensar se pone en movimiento, intentamos nombrar, poner palabras a un silencio que nos atrae; un vértigo ante el abismo, una inclinación hacia las profundidades de las alturas. Se trata del devenir de un pensamiento que no es unívoco, sino múltiple, que se comporta como la vida: un nacimiento desde lo que no fue llamado, un aflorar desde las profundidades

Un nuevo comienzo. No somos los que éramos en tanto nos encontramos con lo otro (el abismo) que nos llama a pensarlo, a nombrarlo (el cambio y la transformación: el río). Se trata de desconocernos (u olvidarnos), de no totalizar, bajo la representación de quiénes somos, un yo (lo cual sería tener con nosotros mismos una relación de verdad, una relación dogmática con nosotros), para seguir encontrando lo nuevo, para volvernos con un otro saber que no es el transmitido, el impuesto, el que repetimos como verdad. Es el olvido que nos permite poner en cuestión la relación que tenemos con lo pasado, con lo sabido, con lo que tomamos

> por cierto, con los lugares a donde arribamos con el pensamiento y la relación con nosotros mismos (*Op. Cit.,* Vignale, 5).

Cuando se tiene una pedagogía de la experiencia, no se tienen metas definidas, no se tienen claros los métodos, ni proyectos, ni objetivos, es el lugar del ir haciendo. Esta experiencia se da a través de la narrativa y del acontecimiento.

Donald Hugh De Barros Kerr dice que hay que hacer la resistencia a los modelos que quieren imponer una educación individual. El acontecimiento siempre será desconocido, impensado y genera una transformación en cada ser y así se va haciendo cuerpo y carne e implica al otro. Hannah Arendt dice que no es el hombre, sino los hombres los que habitan la tierra y que educar será cuidar esa pluralidad para transmitir una experiencia de mundo. El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* sabe de esta necesidad de preservar una cofradía, una comunidad que es la que instala el lenguaje y el arte. Su trabajo se compromete con lo colectivo. Fuerza de un pueblo que grita, resiste y celebra.

La fortaleza de El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla*, reside en la colectividad, en la necesidad de hacer comunidad. Que sus propuestas, tanto pedagógicas como artísticas, se abran a la posibilidad de que todas las personas, sin excepción, puedan participar de las convocatorias. Por ello para entender todo este trayecto, se exponen algunas de sus experiencias y que han tenido mayor resonancia.

Performance *Vadear*: "Vadear" significa pasar un río u otra corriente de agua profunda por el vado o cualquier otro sitio donde se pueda hacer pie. O también vencer una grave dificultad. Tantear o inquirir el ánimo de alguien. Manejarse, portarse, conducirse. Fue el nombre de la propuesta artística que el colectivo presentó en la ciudad de Medellín en noviembre del 2011 y en San José de Costa Rica en marzo de 2012. Se propuso este nombre porque sugería desde su variedad de significados, una multiplicidad que se aplicaba al hecho artístico que se presentaba; el infinitivo lo desligaba de cualquier subjetivación o adjetivación; el hecho de ser una palabra poco conocida dentro de nuestra comunidad, le

permitía que se recreara en las asociaciones que cada uno de los vadeantes y espectadores realizara y creaba una sonoridad que lo ligaba al nomadismo. Un verbo que podía ser trabajado desde diferentes perspectivas.

La idea se gesta en colectivo, a partir de un taller en el que se trabajaron conceptos como nacer, semilla, germinar y se dieron varias ideas, pero la acción de rodar, era la que mejor se ajustaba a los propósitos. Para el Festival de Performance de la Comuna 4 en el año 2009, 11 jóvenes realizaron la acción de rodar por el barrio Aranjuez, que se llamó "Rodar por la vida"; el cual recibió el primer premio. Los jurados consideraron que este ejercicio,

> Se nutre de la tradición del teatro pobre de Grotowski y el teatro antropológico de Eugenio Barba, en el que no se olvida ningún detalle de su puesta en escena, dando valor a materiales mínimos y sin alterar el ritmo lento y pausado de su acción durante todo el tiempo de su presentación y mantener al público y a los vecinos del sector, interesados y comprometidos, creando una atmósfera aletargada y tensa. Natalia Restrepo. Artista.

Sin embargo, quedaba la sensación de que la experiencia no se había agotado, ni logrado un objetivo de largo alcance o creado una poética de ciudad y un impacto social más contundente. Por ello, se pensó dimensionarla, darle más contundencia al realizarla en la Avenida La Playa, porque allí debajo está presente, aunque silenciosamente la quebrada Santa Elena que fue lugar de recreación y del paisaje de la Villa de la Candelaria, hasta las primeras décadas del siglo XX, época en que se cubrió para dar paso al progreso de la ciudad.

A partir de la sutura que se le hizo a la quebrada Santa Elena en la primera mitad del siglo XX, se pretendió recorrer parte del cauce que se censuró, vadeando. El movimiento de los cuerpos en el pavimento permitía la fluidez para llevar a término este propósito. Se decide el tramo desde el Teatro Pablo Tobón Uribe hasta la Plazuela Nutibara.

Para ello se hizo una convocatoria abierta a la comunidad en la que se les invitaba a participar como vadeantes, la cual estuvo abierta durante 2 meses. Se realizaron durante este lapso de tiempo, conferencias, demostraciones, proyecciones de videos de las experimentaciones hechas y se utilizaron todos los medios interactivos al alcance. Se inscribieron más de 400 personas de la ciudad de todas las edades, clases y condiciones sociales: estudiantes de diferentes universidades y colegios de la ciudad, amas de casa, trabajadores, desempleados, etc. Al final y a pesar del fuerte aguacero y granizada de esa tarde, se presentaron 158 vadeantes y un equipo de más de 40 personas que posibilitaron el apoyo logístico y la seguridad de toda la comunidad. Incluso este fenómeno le entregó a la performance un ingrediente que la enriqueció, ya que el piso húmedo hizo que los vadeantes recogieran en sus cuerpos toda la suciedad del pavimento. De un color inmaculado al inicio, se fueron llenando de lodo, de tierra, de hojas que caían de los árboles, lo que permitió diferentes elaboraciones entre los transeúntes.

Para garantizar la seguridad de los vadeantes y el ejercicio de rodar se hicieron 4 ensayos y talleres de entrenamiento con los convocados durante el mes de octubre, en los que se plantearon los términos sobre los que se iba a abordar la propuesta, técnicas de desplazamiento y ejercicios de relajación; además de estrategias que los acercaran a los otros con el ánimo de establecer relaciones que les pudieran ayudar en el vadeo, se conociera previamente al cuerpo en esta situación y se definieran que otras cosas era necesario incluir dentro de los materiales requeridos. A cada vadeante se le entregó el vestuario que consistía en una trusa de color marfil, un saco de tela de gasa de color marfil; un color neutral que jugó con el gris del asfalto medias blancas y protectores hechos de espuma.

La trusa de manga larga, cuello alto y larga hasta los pies, tenía la intención de proteger el cuerpo de las inclemencias del piso; el nicho en el que se envolvieron cada uno de los cuerpos, tenía varios propósitos: El que cada vadeante permaneciera anónimo, pero pudiera desplazarse y respirar con tranquilidad, servir de protección, crear una veladura de

su cuerpo frente al del otro, recoger a lo largo de su desplazamiento, el sudor de la ciudad, su suciedad, falta de cuidado, para de una manera simbólica, limpiar un poco la circulación, crear una evidencia que llevara a la comunidad a detenerse y pensarse, ser partícipe, saber de las historias de ciudad, reflexionar sobre sus espacios, como los habita y los poetiza. El tiempo del desplazamiento fue de tres horas y media, tal como se había contemplado en el proyecto.

En "Vadear" la acción se pensó sencillamente como rodar por la calle, sin pretensiones de ninguna mímesis o de crear algún personaje o circunstancia. En los talleres previos al vadeo, se hizo énfasis en la necesidad de concentrarse en la acción, de estar presentes en el acto, permanecer, teniendo en cuenta todas las salientes, los relieves, la textura, la temperatura, los otros cuerpos, el tiempo, el ritmo, las sensaciones que producía este ejercicio en el cuerpo. Es decir, todas las variantes que afectaran este trayecto y que pudieran transformarlo. Nunca se les dijo que estuvieran pendientes de la significación de agua o en su metáfora explícita. Hacer énfasis en el agua, apartaba al proyecto de su verdadera dimensión, que era la acción de rodar como tal. Aunque para algunos de los espectadores el efecto se produjo y la quebrada apareció en el cuerpo de los vadeantes.

A pesar de que no estaba contemplado en la performance, se sintió una fuerte sensación dentro de los espectadores al recordar hechos de violencia en el país. Muchos manifestaron que parecían los cuerpos de los tantos muertos que la corriente arrastraba hacia el olvido, cuerpos amordazados, aquietados, sin nombre, cuerpos que dan cuenta de la infamia. Aquellos miles que no tuvieron quien los llorara y esta performance los recordaba y les brindaba un homenaje. Rabia, impotencia e incluso miedo contra un recuerdo imborrable, denuncias, quejas que se mezclaron con la alegría, la danza vital, los gritos de ánimo. *¡Sí, sí, si parece agua!, es el agua de los ríos que nace limpia y se va llenando de lodo, de suciedad, qué bonito*. Los espectadores animaban, aplaudían y vitoreaban a los vadeantes.

La blancura inicial decoró las calles convirtiendo a la ciudad en un gran río humano, que restableció los nexos con sus orígenes y con su discurso de ciudad. La posición

horizontal recordó la necesidad de reposo, de crear otras maneras de desplazarse, de andar con los ojos, con el vientre, con los muslos, contrarias a lo que la lógica enseña y el vadear como experiencia fue un ejercicio de fluidez, de infancia, de juego y festividad, por lo tanto una posibilidad de disfrute, aunque a pesar de la suavidad del desplazamiento se tornó en un ejercicio difícil.

En el trayecto, se deshizo un mecanismo de poder y guerra, por un devenir, una repetición que marcó un nomadismo y liberó esos cuerpos atados, hacia una pertenencia con el otro, el pavimento, el frío. Se desarticuló el cuerpo en el rodar. Cada vuelta, cada cuerpo significaba un reto para la ciudad, una repetición que iba marcando los cuerpos, uniéndolos con la ciudad, deshaciéndolos de su propia identidad, *"moveos, no dejéis de moveros, viaje inmóvil, de subjetivación"(Op. Cit.,*Deleuze 2002, 164).

Resistir fue una apuesta constante, la entrega de cada uno de los vadeantes, su ejercicio no solamente físico pues eran más de 1.000 metros de camino, sino también político, ético, se evidenció en el reto de seguir, de insistir.

Luego de esta experiencia se viajó a San José de Costa Rica, como invitados al Festival Internacional de Arte con los 10 integrantes del Colectivo Artístico *"El cuerpo habla"*. Sin embargo las condiciones físicas, logísticas, culturales, le dieron otra lectura. Allí se hizo la convocatoria con 3 meses de anterioridad y contó con la participación de 65 jóvenes, en su mayoría estudiantes de teatro y danza, lo que influyó en la concepción del trabajo. Se hizo en una calle pequeña, muy ligada a lo cultural como el paseo Los Damos. A diferencia de Medellín, allí reinó un silencio solemne y tanto los vadeantes como los espectadores asistieron a un acto ritual, lleno de recogimiento. La gente no encontró registros de violencia en el acto, no se recordaron muertos, ni tumbas olvidadas. La visión fue de esperanza, de grandes gusanos que se metamorfosearían en mariposas, larvas de las cuales nacería el vuelo, el canto, los colores. No hubo comentarios durante el trayecto, fue un trabajo muy tranquilo y pacífico. El recorrido fue más corto, alrededor de 500 a 600 metros. La capacitación fue durante 2 días de trabajo intenso (8 horas cada día), no

solamente con la técnica del vadeo, sino con talleres de expresión corporal, de ejercicios de resistencia, de diálogo con el espacio, con el otro, con el tiempo.

Todos los talleres de preparación, los diferentes foros y conferencias, el vadeo en la ciudad de Medellín y en San José de Costa Rica, dejaron en los vadeantes una profunda impresión y el sabor de ser por primera vez, en la mayoría de casos, protagonistas de un evento de ciudad. Las impresiones, fotos, recuerdos, videos e incluso chistes. "Te tengo que confesar algo...ayer estuve revolcándome con un mundo de personas en la Avenida la Playa durante dos horas o no sé cuánto tiempo. Y FUE ESPECTACULAR!!! Jajajajajaja," "¡¡¡tullido y tallado pero felizzzz!!! Lástima no haber podido ver la performance, debió ser increíble,... pero nada como haber estado vadeando, fue lo mejor!!!!!!!!MUCHAS GRACIAS!!!!"[59] que invadieron los diferentes escenarios mediáticos durante algunas semanas, dan cuenta de los lazos que se construyeron en el lugar y como trascendieron los vectores temporo-espaciales, logrando que se contagiara la alegría por fuera de las fronteras territoriales, creando el eco de una palabra que hasta el momento era muy poco usada: vadear; permitiendo que un pedacito del espacio local, tocara el universo. El gesto permitió no sólo emplazar un verbo, sino hablar de Santa Elena, nombrarla, aunque fuera por unos instantes. Esa resonancia marcó en la memoria de las personas la imagen de la quebrada o las larvas como promesas de vuelo en San José. Se alzó un pueblo, se dejó una memoria en la piel, una sonrisa en la confluencia de tantos cómplices, abrazos eternos, el juramento de nuevos encuentros, miles de rostros que miraban inquietos, una pregunta por la presencia, por el arte y lágrimas de dolor de quienes recordaron sus muertos, lágrimas de felicidad, de esperanza o de nostalgia de otros tantos. "Esa experiencia a mí me conmovió profundamente, tuve el privilegio de que me acompañara una directora de danza de la Universidad de Río de Janeiro, Brasil, y ella estaba emocionada, ella también decía que era un privilegio el que le tocara "Vadear" durante su estadía aquí en Medellín, esa mujer gritaba, lloraba. Ver en la avenida La Playa a la gente del común y observé que a esta gente le llegó, la gente gritaba, aplaudía, lloraba"[60].

[59] Impresiones de los vadeantes, subidas en *facebook*.

[60] Palabras de Adriana Upegüi, profesora de la Universidad de Antioquia.



Performance Vadear. Medellín
Archivo fotográfico El Cuerpo Habla



Performance Vadear. Medellín
Archivo fotográfico El Cuerpo Habla



Performance Vadear. Medellín
Archivo fotográfico El Cuerpo Habla



Performance Vadear. San José de Costa Rica
Archivo fotográfico El Cuerpo Habla



Rodar por la vida. Medellín
Archivo fotográfico El Cuerpo Habla

Performance *De-cápita*: la performance De-cápita se presentó en Medellín en agosto de 2013 y en san José de Costa Rica en marzo de 2014, fue apoyada por una beca del Fondo de ayuda para las artes escénica iberoamericanas (IBERESCENA) y respaldada además por la Universidad de Antioquia, entidades como La Acera del Frente, Alegoría Laboratorio, Corporación Artística Imagineros y amigos. Asesorada por el profesor Gabriel Mario Vélez Salazar. Para el caso de Costa Rica se obtuvo apoyo del FIA (Festival internacional de Arte) Fue una propuesta que se gestó en el 2012 por creación colectiva, después de mirar muchas posibilidades en que estuvieran presentes la resistencia, la fabulación, la presencia, la carne, como productos de todo el trabajo que el colectivo había realizado en sus investigaciones y experimentaciones. Se quería que la performance estuviese abierta a la participación de la comunidad, en su propósito de hacer un llamado a una colectividad.

De-cápita tuvo un proceso arduo, con muchas dificultades en su andar. Un trabajo de más de 8 meses de preparación con un profesional especializado en danza, educación física y gimnasia, un deportólogo acompañante, gestión, puesta en escena y proyección a futuro. Implicó la consecución de recursos para poder atender a los compromisos pactados en el proyecto, la invitación a más de 40 estudiantes de artes para que participaran en el seminario de preparación, de los cuales 35 atendieron el llamado hasta el final de la propuesta; la compañía del asesor y del director en el diseño y ejecución de la propuesta, la presencia del país coproductor. Para la realización en Medellín, se invitaron 4 personas de Costa Rica, 3 de ellos que se integraron al equipo de jóvenes que harían la acción y la coproductora quien actuó como acompañante y veedora del mismo; un invitado de Argentina como observador. Se llamaron 45 practicantes para que actuaran de auxiliares, de los cuales fueron escogidos 35. En total fueron 38 artistas ejecutantes, 1 asesor nacional, 1 productor nacional, 1 productor internacional, 1 observador internacional, 35 practicantes y un público excepcional: más de 1.000 personas que más que espectadores, fueron viandantes, fruidores. Para la experiencia de Costa Rica, la cantidad de participantes y de público fue menor, por las particularidades del espacio: 22 artistas ejecutantes, 1 director, 1 coproductor, 15 practicantes y alrededor de 300 espectadores.

Para De-cápita, fue fundamental partir de la idea de un deseo colectivo, que diluyera lo individual. El desfigurar aunque fuera por un instante, el lugar del sujeto, permitía la lectura de una alianza con lo ancestral, una comunicación con el pasado, no con el pasado histórico, sino con una presencia de lo atávico, el eterno retorno, el despojamiento de la subjetividad.

Se quería así mismo, encontrar una apuesta desnuda ante el instinto de muerte, tanto como al instinto de vida, sin miedo de atravesar estos espacios para que se confundieran y se diera la posibilidad de diversas lecturas. No se buscaba sublimar el instinto de muerte a través de lo bello o del placer, sino arrojarse en las fauces de Thánatos y de Eros. Un umbral en el que los dos se tocan. El viaje que quiso emprender De-cápita iba más allá de toda división o binariedad. En su concepción se pensó en el más mínimo detalle, en la importancia del espacio, el tiempo, el vestuario, el cuidado de la carne, cómo se bajaban los

jóvenes suspendidos; incluso la forma como se quería invitar y provocar al espectador, para que asumiera diferentes roles. Una racionalidad que se prepara para un acontecimiento, del cual no se sabe nada, pero que se intuye por la capacidad de interactuar con una comunidad durante varios años.

El proyecto se propuso multiplicar sentidos desde trayectos de la realidad, acontecimientos de hechos reales: los falsos positivos, los desplazados, los cuerpos colgados, masacrados, descuartizados de Medellín, de Colombia, de México, del mundo, a través de estrategias de investigación, indagación, lecturas, discusión, para entender desde el discurso lo qué se quería decir, una dinámica de intervención y borrar en la puesta en escena, los sentidos lineales, multi-furcarlos, literalmente invertirlos.

La performance consistía en "carnes" colgadas por los pies por medio de una tela blanca, vestidos con una falda de gasa, que dejaba al estar "de cabeza" ver sus vientres, genitales y piernas, mientras la cabeza, los brazos y el pecho estaban cubiertos.

Estar atado de pies, genera muchas inquietudes, que van desde una sensación extraña hasta un riesgo que aparentemente es innecesario, pero indispensable, una apuesta no por el dolor como magnificencia, sino en la forma de rescatar la aventura que implica el estar vivos, crear una resistencia para derivar de ella una manifestación del mundo, superar el dolor y construir allí posibilidades diferentes. Y allí se desorganiza el cuerpo, se deshace ese organismo de poder que está en la historia, en la política, en la ética y estética de nuestro país. El cuerpo así no crea la jerarquía, porque está de cabeza, es un cuerpo alterado, apartado de su lugar, lo que le concede el deshacer del deber ser. Las carnes son iguales, pero a la vez distintas, de diferentes contexturas y grosores, de colores diversos e historias únicas. Por ello el espacio fue cuidadosamente buscado, un lugar en ruinas, que contrastara con la resistencia y erotismo de los cuerpos. Se escogieron los talleres de reparación del Ferrocarril de Antioquia en el municipio de Bello, Antioquia.

Lo que logró De-cápita es ser el otro lado del espejo, porque la gente se ve al revés, de cabeza, de-cápita y contempla la alteridad en la inversión, en una relación especular. La gente se conmueve por este hecho y se fascina con una imagen que le refleja su propia humanidad; también porque logra un dispositivo de anulación corporal. El cuerpo ya no existe como una unidad, sino como carne. Lo que tendría que taparse no se tapa, lo que tendría que esconderse sale a flote, lo que tendría que mirarse no se mira, está develado a través de una cortina, que actúa como una inspiración y rompe toda posibilidad de reconocimiento de la persona. El reconocimiento se da por la diferencia, no por la identidad, que según Nietzsche es una potencia y no un discurso. La muerte del discurso, dejaría como resto, una diferencia, que es un borde.

En esta performance el devenir hombre o mujer no era importante, no jugaba ningún papel en su concepción. Solamente a la hora de radicarlo y de leer las diferentes opiniones en las redes, se hizo conciencia de este hecho, se cayó en cuenta de muchas cosas que se han trabajado dentro del colectivo, por ejemplo la multiplicidad de roles, el devenir siempre en otra cosa, mujer, niño, perro, gata, mineral, agua, nube. De-cápita fue claro en este punto. El interés se inscribe más allá de la sexualidad y del sexo.

El silencio tan absoluto, si es que puede usarse esta hipérbole, demostró que hubo una llamada que encontró eco. Llantos quedos, susurros, lentitud. En esta celebración, el silencio fue un pacto más allá de una imposición y el espacio fue más allá del museo, pasó las barreras de la inhibición, en el cual es prohibido tocar, hablar, reír, para crear un lugar sagrado, en el cual era posible la comunión.

En una de las experiencias del *Cuerpo Habla*, se había hecho un ejercicio de esta clase, al disponer a 7 personas, con sus cabezas y sus troncos cubiertos por una tela y sus genitales descubiertos, mientras un hilo líquido de diferentes colores salía de un dispositivo puesto entre las piernas. La performance “Estrías”. Se pensó en la diferencia sexual, en el valor que se ha dado a ciertas partes del cuerpo, en las construcciones sociales de la carne.

En De-cápita se llevó más lejos este intento, invirtiendo la figura, quitándola del suelo y con los pies colgados del techo, de modo que los genitales quedaran a la merced del viandante, su cara casi estrellada contra el sexo del otro. Negros, gordos, flacos, altas, blancas, mulatas, indígenas, seres suspendidos, anónimos. Y esto tuvo un sentido profundamente político.

De-cápita permitió que hubiese muchas lecturas, entre ellas la violencia en Colombia, los cuerpos abandonados, colgados, decapitados, separados en partes y tirados en el río, expuestos como amenaza y escarmiento, pero también la vida, el erotismo, la escultura, el bosque de carne, la colectividad y hasta la religión. Muchos de los participantes se sintieron conmovidos por el gesto realizado y señalaron la metáfora de la performance con la realidad del país:

> Yo quede maravillada y perturbada también, me pareció hermoso, lleno de imágenes poéticas, feliz de poder ver tantos cuerpos en una potencia absoluta, en acto de creación. El lugar precioso, la puesta en escena abrumadora, el olor, la disposición de los cuerpos, las pieles, los órganos, las lágrimas, el sudor... Como público aprecié unas cosas que me ampliaron los sentidos del acto. Por ejemplo, algunos cuerpos cuando colapsaban, no caían, sino que ascendieron. guuaaaoooo, hermoso. Y vi a una pareja de señoras que estaban buscando a alguien, entre los cuerpos colgados y los cuerpos caídos, que dolor, que realidad, que espejo del país, de la guerra, doloroso, pero poético, hermoso. Muchas gracias al Cuerpo Habla. Diana Osorio.

> Gracias infinitas al *Cuerpo Habla* por su amor, por insistir, por resistir y por gritar frente al olvido, a la muerte, a la tortura, por pensarse un país y una sociedad diferente y por gritar frente a la injusticia y hacer de estas un acto tan poético que nos permitió encontrarnos para conocernos, mirarnos a los ojos, abrazarnos y sentir desde lo más profundo la multiplicidad que atraviesa a cada ser y que por más de 5

> meses todo aquel que tuvo que ver con este proyecto hizo parte de una comunidad que se pensó mucho más allá de colgarse, se preguntó por el otro (Nancy Milena)[61].

De-cápita tuvo la capacidad de destruirse como voluntad sola, como individuo y crear una colectividad, una manada, lo que implica estrategias que generan una nueva manera de estar juntos. Crear manada es hacer arte y en este caso, todos los sentimientos que se podrían tener fueron inundados por la fuerza de la performance. Más de 1.000 personas juntas, 38 de cabeza, colgados por los pies, otros apoyando, otros participando, fueron un espectáculo sobrecogedor, por la resistencia, su desnudez, su belleza, porque estaba en juego la comunidad, el deshacerse, el permitirse quitar toda individualidad, por un trabajo de otro orden, que como se decía anteriormente tiene que ver con el deseo. La performance está inspirada también en los cuerpos celebrantes desde una apuesta por la vida, por el erotismo. Este proyecto significó la consolidación del colectivo con una propuesta alternativa en las artes plásticas.

Buscar un diálogo interdisciplinar en el que el teatro, las artes plásticas, la música, la danza se complementan. Ser capaces de asumir los conflictos que implica la convivencia, el permanecer a pesar de los avatares, el resistir a la muerte, a la indiferencia, construir un camino acorde al deseo colectivo, las preguntas y posibilidades comunes.

[61] Palabras de asistentes y participantes.



Performance De-cápita Medellín
Fotógrafo Luis Henry Agudelo. El Colombiano



Performance De-cápita. Medellín

Fotógrafo. Sur Nadie



Performance De-Cápita. San José de Costa Rica
Archivo fotográfico El Cuerpo Habla



Preparación para performance De-cápita

Fotógrafo. Sur Nadie



Performance De-cápita. San José de Costa Rica
Archivo fotográfico El Cuerpo Habla

Performance *Carnes-tolendas:* del latín *caro, carnis*, carne, y *tollendus*, de *tollĕre*, quitar, retirar, retirar la carne (despojarse). Propuesta artística en la que se pretendió re-memorar el vínculo a veces olvidado, con las raíces más antiguas, las cuales incluían el ritual, las carnestolendas, saturnales, carnavales y festividades para honrar a sus dioses, crear lazos con el cosmos y fundar comunidades. Beca de creación en Espacio Público de la Alcaldía de Medellín. Asesorada por el profesor Gabriel Mario Vélez S.

La performance articuló diversos lenguajes artísticos que requirieron unos tiempos para su entendimiento, realización y ejecución: en primer lugar se buscó un contacto más cercano con la comunidad a través de la realización de un seminario teórico práctico; se contactaron a líderes comunitarios, artistas y no artistas y entidades que trabajan en las diferentes comunas de la ciudad de Medellín.

El seminario se realizó como parte de la sensibilización y re-memoración de las historias personales y sociales que sirvieron como insumo para la puesta en escena final y fueron recorridos e intercambios de acontecimientos reales o ficticios, alegres, tristes, nostálgicos, lejanos, cercanos, los cuales dieron cuenta de las inquietudes, imaginarios, vivencias, re-presentaciones de los actores y aludieron a esa memoria que consciente o inconscientemente con-forma y atraviesa.

Se programaron tres días de talleres para la recolección e intercambio de las historias, y tres días de elaboración de los escritos que fueron plasmados en unos rollos de tela que se convirtieron en los vestuarios para las carnestolendas. La escritura surgió directamente de las inquietudes y sirvió como medio para visibilizar las historias de la comunidad. El vestuario desempeñó el papel de registro impreso de los acontecimientos, como un espacio para la memoria, elemento fundador de todas las colectividades humanas, pero que en una ciudad como Medellín, que pareciera no tenerla, se hace un ejercicio indispensable el recordar sus dolores, atropellos, muertes y a la vez, sus alegrías, fortalezas, el valor de ser una comunidad diversa y rica en experiencias.

Se tuvo dentro del proceso el momento de hacer pública la propuesta, a través de dos conferencias que hablaron sobre el carnaval, sus orígenes, sus transformaciones, la manera en que a partir de ellos se hace comunidad y se despliega todo el éxtasis dionisíaco.

> Iremos más allá para defender el Carnaval como un terreno abonado a la socialidad, donde los grupos humanos están formados por personas (recordar, máscara en latín es persona) vinculadas empáticamente y que desempeñan un rol que libremente eligen. Lo social, por el contrario, se aferra a la economía política racional, que asigna a los individuos unas funciones contractuales de acuerdo con la división del trabajo. El carnaval se nos presenta entonces como un ejercicio de la soberanía popular, donde el imaginario colectivo, temporalmente, juega un papel como estructurante social. Se establecen redes de relaciones caracterizadas por un sentimiento de pertenencia, una ética específica y una red de comunicación, y se amplía notablemente la circulación de palabras, de objetos y de sexo, los tres ejes articuladores, en general, de la vida social (*Op. Cit.,* Bajtín, 147).

Traer al presente la memoria (re-memorar) para luego deshacerla en el carnaval, en la danza, en el ritual a modo de un olvido temporal, efímero, en el cual confluyen varias fuerzas, diferentes devenires, la conformación de una comunidad que a través del sudor, del baile, del des-hacerse de la carne, puede limpiar sus penas es la tarea que el Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* se ha empeñado en realizar a través de una propuesta que sea contemporánea, que no escenifique el dolor y lo contenga, sino que lo deshaga en una invitación festiva.

La propuesta buscó que las huellas, improntas, que quedaron en los lienzos como rastros de la memoria, fueran usadas en forma de vestuario (camisa-pantalón) por las personas participantes en la "fiesta". Estos lienzos fueron de diferentes colores (rojos, verdes, azules, amarillos) para lograr realzar la vida, la diferencia, la pertenencia a escenarios diversos y el ponerse este atuendo, significó la renuncia temporal a la identidad, a la soberanía del ser.

Se invitó a la comunidad a entrar en ese recinto sagrado y profano a la vez, a través de la lectura del Bando o edicto de las carnestolendas, en el que cada sujeto se comprometió a deshacerse de la violencia, de la rabia, de todo aquello que atentara contra sí y contra el otro, como un ejercicio ciudadano de cuidado de sí y del otro, a despojarse de su ego, a vivir el momento. Para ello se le dio un pergamino con el edicto, el cual firmó. Todos se despojaron de la totalidad de sus pertenencias y se pusieron el traje asignado. El edicto los convidó a bailar, resistir en esta acción, sudar, para que a través de cada gota que corriera por su carne, se borraran las historias que había en su vestuario, se lograra el olvido de sí y se lavaran en su sudor las penas.

La convocatoria sin embargo tuvo la participación de muchas otras personas (todos cuantos quisieron participar, además de los 86 que vivieron el proceso). La única condición para entrar era firmar el edicto. Bailaron por espacio de 5 horas sin descanso en la Avenida La Playa en mediaciones del Teatro Pablo Tobón Uribe, sitio en el que se realizó el evento en el mes de noviembre de 2014. Hubo grupo musical, melodías diversas de antaño y de ahora. Una vez que la celebración terminó, cada uno de los participantes devolvió el vestuario que usó y por ende, se le devolvieron sus pertenencias. El traje usado y sudado se colocó en un costal de tul, que luego se expuso en diferentes espacios de la ciudad, junto con el registro fotográfico, a manera de resultado de la propuesta artística.



Taller de preparación performance Carnes-tolendas

Archivo fotográfico El Cuerpo Habla



Performance Carnes-tolendas. Medellín

Archivo fotográfico El Cuerpo Habla



Performance Carnes-tolendas. Medellín
Archivo fotográfico El Cuerpo Habla



Performance Carnes-tolendas. Medellín
Archivo fotográfico El Cuerpo Habla



Taller de preparación Carnes-tolendas
Archivo fotográfico El Cuerpo Habla

Performance *Molé que molé:* estreno 5 de diciembre de 2012. Espacio abierto. Se ha presentado en diferentes escenarios de la ciudad y fue finalista en el premio a Talentos en el Arte de la Cámara de Comercio de Medellín. La propuesta invita a seis mujeres de diferentes edades, inclinadas en una mesa de madera a moler maíz cocido en los molinos o máquinas de moler; ataviadas con una falda larga y ancha de tela cruda blanca, con sus pechos descubiertos para delatar el movimiento que genera esta acción en sus cuerpos. Molerán hasta que la masa del maíz y las faldas se confundan, creando una montaña hecha de la masa, la falda y el sudor que ellas exhalan hasta más allá del límite de su propia resistencia. El tiempo de duración de la performance, será definido por el cuerpo, su sudor y cansancio. Cuando ya no puedan más, pondrán la masa en pequeñas canastas y se la obsequiarán a las personas, como en un ritual, en el que se brinda el trabajo, la vida, la resistencia, el sacrificio, el sudor, para que la gente se alimente de él. La performance se realizará en la calle, en la esfera del azar, del riesgo:

> **Fácil es imaginar -al regreso de su primer viaje- a don Cristóbal Colón actuando y gesticulando ante los reyes católicos como un auténtico bufón con dos mazorcas en la mano, y todo para explicarle a sus patrocinadores la manera como las mujeres de las tierras descubiertas, ayudadas de un mazo de madera, machacaban dichos granos boleando sus tetas y cantando, para finalmente transformarlas en una redonda masa que puesta sobre un plato de barro y encima de las brasas, terminaba convertida en un insípido bocado muy consumido por aquellos salvajes recién descubiertos (Estrada, 1).**

Dentro de las búsquedas artísticas del colectivo, ha sido una constante la indagación por acciones cotidianas que puedan convertirse en actos poéticos. Uno de los temas que más llama la atención es la forma en que las actividades diarias de seres humanos anónimos, se convierten en las verdaderas protagonistas silenciosas del destino del país y que al margen de toda la historia contada, son las que tejen los cambios, las texturas, los ritmos. Esos personajes de los que nunca se habla; que soy yo, que eres tú, que es la mayoría, son personajes menores a la manera que lo muestra Deleuze, hablando del trabajo de Carmelo Bene:

> Carmelo Bene se interesa mucho por las nociones de Mayor y Menor. Les da un contenido vivo. ¿Qué es un personaje «menor»? ¿Qué es un autor «menor»? CB dice en principio que es necio interesarse por el inicio o el fin de alguna cosa, por los puntos de origen o de terminación. Lo que resulta interesante nunca es la manera en que algo comienza o acaba. Lo interesante es la mitad, lo que pasa en el medio. No por azar se da la mayor velocidad en el medio. La gente sueña a menudo con empezar o recomenzar desde cero; y también tiene miedo por dónde vaya a llegar, por su punto final. Se piensa en términos de porvenir o de pasado, pero el pasado lo mismo que el porvenir pertenece a la historia. Muy al contrario, lo que cuenta es el devenir: devenir-revolucionario, y no el porvenir o el pasado de la revolución.

> Supongamos que aquellos que admiran a CB estén aproximadamente de acuerdo con estas funciones del teatro que hemos tratado de definir: eliminar las constantes o las invariables, no sólo en el lenguaje y en los gestos, sino también en la representación teatral y en lo que se representa sobre el escenario; eliminar por tanto todo lo que «hace» Poder, el poder de lo que el teatro representa (el Rey, los Príncipes, los Amos, el Sistema), pero igualmente el poder del teatro mismo (el Texto, el Diálogo, el Actor, el Director, la Estructura); desde entonces, hacerlo pasar todo por la variación continua, como sobre una línea de fuga creadora, que constituye una lengua menor en el lenguaje, un personaje menor sobre la escena, un grupo de transformación menor a través de las formas y los sujetos dominantes. (Deleuze, 2003,16)

> En este sentido, Deleuze reconoce en la obra de Carmelo Bene uno de los elementos más importantes de su filosofía, la distinción entre dos modos de vida, de existencia, de funcionamiento: lo mayor y lo menor, como posibilidades diferenciales de llevar adelante el pensamiento, hacia o más allá de la historia, del poder, y de la representación. Y reconoce, sobre todo, un método, o si se prefiere, unos procedimientos, capaces de invertir o destruir el primero de esos modos para producir el segundo, que no pasan por la crítica, al menos en el sentido historiográfico, sino por la experimentación: Carmelo Bene procede de otro modo, y es más nuevo (*Op. Cit.,* Pellejero, 13).

Por esto y recurriendo para este proceso a ese territorio del arte en que las fronteras se disuelven para dar paso a escenarios compartidos, y tomando como referencia la intervención “La Vitrina” de Maria Teresa Hincapié realizada en 1989:

> Performance en la cual Hincapié realizaba las acciones tradicionalmente asociadas a la condición femenina (como limpiar, barrer, maquillarse, peinarse, etc.), en el interior del escaparate de un espacio comercial. La vitrina daba contra un andén muy transitado, con lo cual el gesto personal se catapultaba, de manera directa y

> cruda, hacia la esfera de lo urbano. Su tiempo de ejecución, ocho horas diarias -la misma jornada laboral de un empleado típico- recalcaba que los roles femeninos en una sociedad como la nuestra siguen estando ligado a los oficios del hogar (Castañeda 1).

Se recoge uno de los actos más simbólicos de la idiosincrasia colombiana, como es la molienda del maíz para hacer las arepas, descrita en diferentes textos de literatura local, recreada en la danza y rituales folclóricos, inmortalizada en los juegos de roles infantiles y perpetuada por cientos de mujeres que aún se levantan al amanecer a remojar, cocinar, moler y hacer las arepas, con las que han alimentado a cientos de generaciones y que ha relegado a la mujer a un espacio doméstico durante cientos de años.

El tema escogido, tiene que ver con las tradiciones que han operado en los imaginarios de la comunidad y han establecido una manera de pensar, un movimiento y una corporalización o encarnación, en la que hombres y mujeres han sido excluidos de sus sensibilidades y multiplicidades y relegados hacia una única posibilidad de ser. La arepa (un amasijo hecho de maíz molido) ha sido un símbolo de la idiosincrasia andina y muy especialmente de la cultura campesina antioqueña (paisa), desde la época precolombina, en la cual los indígenas hacían culto al maíz, pues era la principal fuente de alimentación (el grano de oro). En los tiempos de la colonia y hasta nuestros días, representa el trabajo de las mujeres, ya que desde madrugada se levantan a moler el maíz y a hacer las arepas para todo el día: las arepas delgadas y grandes para el desayuno y las pequeñas redondas y gruesas para el resto del día. Se come arepa todo el día. Si bien ya hay harinas precocidas y empresas que se dedican a fabricar arepas, se conserva en las zonas rurales de la zona la tradición de la molienda. La arepa significa el sacrificio de la mujer por mantener las familias unidas y si bien todo el proceso de la elaboración de las arepas, en muchos casos convoca a la familia, en la mayoría es ella, quien tiene la responsabilidad de hacerlo:

> Desde nuestros antepasados es costumbre del hombre molinero, madrugar a engarillar un burro, encender un fogón con leña y tacanes, hervir café bien fuerte

para luego dirigirse al campo a sus labores cotidianas para conseguir el pan de su familia; de igual manera sus mujeres tienen la costumbre de levantarse temprano con una olla de maíz para moler y hacer deliciosas arepas, dirigirse al río con una tinaja en la cabeza a cargar agua para utilizarla en sus labores caseras (*Ibid.,* 1).



Performance Molé que Molé. Medellín
Archivo fotográfico El Cuerpo Habla





Performance Molé que Molé. Medellín

Archivo fotográfico El Cuerpo Habla

Performance *Carga-montón*: Premio Nacional de las Artes Sara Modiano 2014. Se presentó en Bogotá el 21 de agosto del 2015. Creación colectiva. Asesor y curador Gabriel Mario Vélez. La propuesta nace de la experimentación en talleres realizados al interior del colectivo, en los que el contacto con otros cuerpos que pesan, sudan, huelen, ríen, lloran, resisten, evoca una idea de masa anónima, amalgamada y a la vez fragmentada de carne.

La acción tiene que ver con las marcas que la violencia ha dejado en todos los cuerpos, tanto la exclusión sexual, racial, religiosa, para a través del arte buscar otros puntos de mira, de fuga, de incorporar la complejidad artística desde narrativas diferentes. Una carreta es usualmente un carro bajo y alargado de madera, cerrado por los lados, comúnmente tiene dos o cuatro ruedas, sin herrar; que puede ser halado por personas o por tracción animal. En países como Argentina, Uruguay, Costa Rica, Chile y Colombia, se comparte la tradición de la carreta como medio de transporte efectivo para la movilidad de alimentos y transporte de personas, aunque no se puede obviar que también ha servido, en tiempos de peste y guerra tanto soslayada como manifiestamente, para transportar cadáveres.

La acción consistió en transportar una carreta de 1.50 x 2.20 metros (diseñada y elaborada para tal propósito) desde la Universidad Nacional hasta la Plaza de Bolívar en la ciudad de Bogotá, sobre la cual reposaron 14 cuerpos desnudos, arrojados, inmóviles, durante 5 horas. La carreta fue halada por tres personas, sin embargo algunas personas ayudaron en esta labor durante todo el trayecto.

Los cuerpos arrojados sobre la carreta, sudorosos, cansados, además de emular cuerpos sin identidad que se acumulan como desecho, residuo que se carga como mercancía, también evidencian la fuerza vital, la capacidad de permanecer, de estar ahí a pesar de la muerte, el suave ondular de la respiración, el movimiento de acomodación, el encuentro y mezcla de cuerpos que acentúa la gama de colores producto del mestizaje,

texturas, carnes que recuerdan la riqueza de la diferencia y que se niegan a ser olvidados, a ser engullidos por la ciudad.

En un país donde todo se calla y se silencia por temor, se ha decidido poner ahí delante, esos cuerpos desnudos, sin máscaras ni decoraciones, sólo presentes, en su desgarramiento y confrontación frente a la sociedad, pero al mismo tiempo esos cuerpos renacen de la muerte, resisten, festejan su carnalidad. El planteamiento no pretende quedarse en una mirada lineal, por el contrario el significado se carga de connotaciones y sentidos implícitos, donde no se puede jerarquizar una interpretación sobre otra. *"*Lo que alienta en la obra de arte es el hálito del no-lugar o, dicho más claramente, el hálito de lo global*" (Op. Cit.,* Pardo, 326).



Performance Carga-montón
El Cuerpo Habla.



Performance Cargamontón
Fotógrafo Gabriel Mario Vélez



Experimentaciones Carga-montón
Archivo fotográfico El Cuerpo Habla

Esta acción es muy afín a De-cápita pero en algún punto del proceso decía: "esto es más duro que De-cápita, mucho más duro" porque si bien en De-cápita aparece el dolor y hay que resistir, en últimas soy yo quien me encargo hasta donde pueda llegar, pero en Carga-montón es con otro montón de gente encima... en la noche después de la acción me quedé dormida y sentía todavía que me agarraban la mano, porque Margaret me agarró la mano todo el tiempo. Dormida los sentía todo el tiempo ahí en la carreta, sentía la respiración de Diana, a Jenny al lado, sentía a Margaret, aún los sentía a todos, fue muy duro el desprenderse y creo que esa oleada de frio que llega después de Carga-montón es eso; el dolor del desprendimiento de los otros.

Carga montón es negociar un montón de cosas con el otro desde diferentes puntos, desde la sensación, el peso... esta acción es muy bella, y es lo que más me movilizaba ayer, porque logra una conexión total, yo me sentía trece, catorce cuerpos a la vez, los sentía; alguien en la esquina se movía y eso uno lo siente, porque llega una oleada de movimiento. Alguien se acomoda, el otro también y el resto empieza a moverse hasta que llega a uno, es una experiencia y aprendizaje que solo se puede vivir ahí, es que ni siquiera podría nombrarlo bien con palabras... (Gabriela Galvis Orozco, miembro del colectivo y Coordinadora general de la Performancce Cargamontón)

- **Otras performances:**

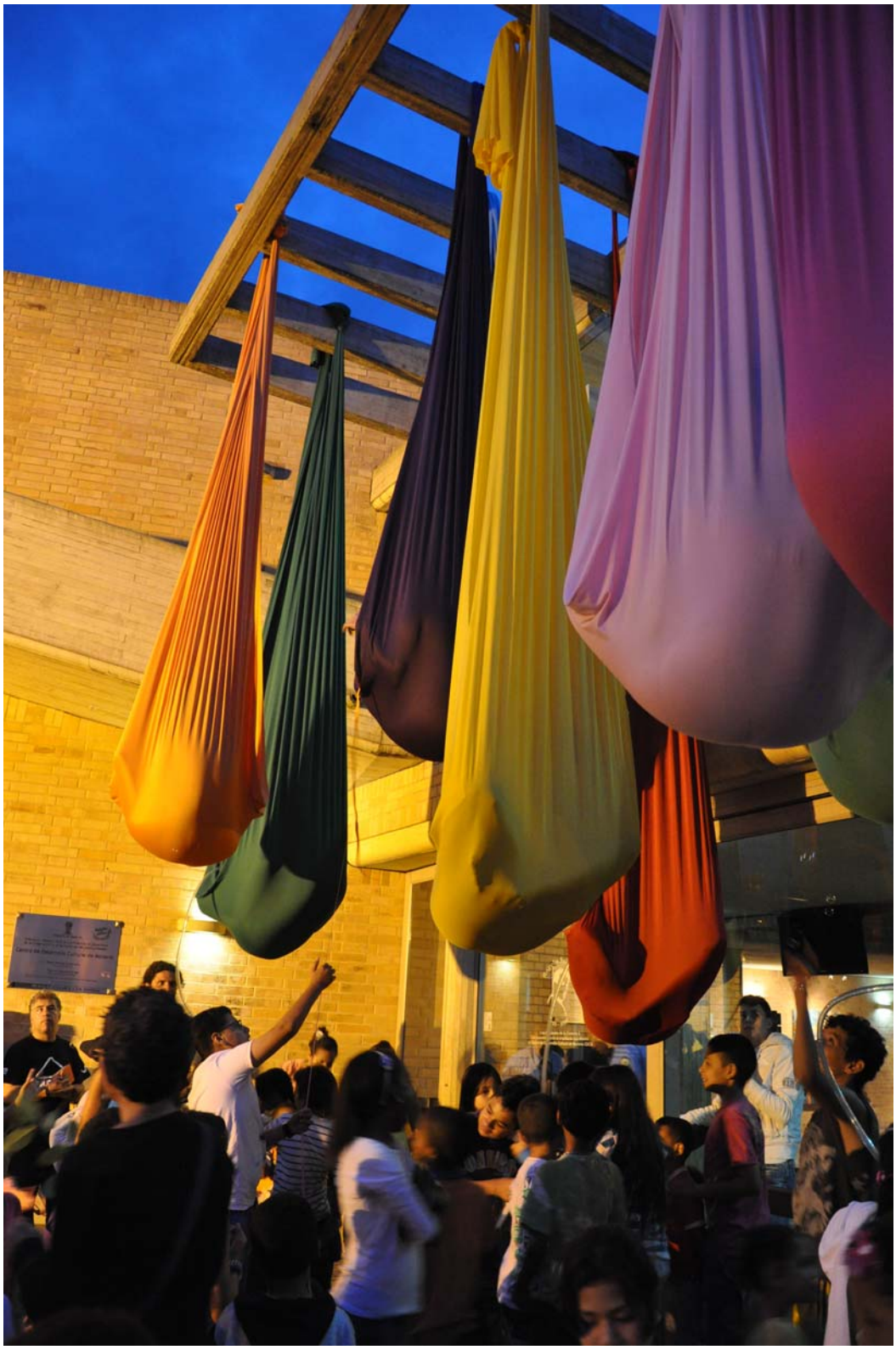
Revelar: Festival de Performance Comuna 4 (8 de octubre de 2011). Tercer premio. Performance en espacio público. 10 performistas en “nichos” de colores (telas) colgados de las vigas de un centro cultural de la ciudad que se encuentra ubicado en una zona vulnerable. Se asumió la metáfora de los nidos que cuelgan, para generar un movimiento poético y espacialmente novedoso, que recordara el origen y nacimiento de la

vida. Allí, colgados, establecieron contacto con los otros, los transeúntes, espectadores, creando diferentes estrategias que permitieron articular una comunicación, una conexión, una posición, un gesto que los convirtió en protagonistas, receptores y emisores de lenguajes diversos y alternativos.

Se partió de la performance que se hizo en para el II Festival de Performance para la vi(d)a, Derretear, realizado en la ciudad de Armenia Quindío, pero con algunas modificaciones, que permitieron en mayor nivel, la vinculación del otro como partícipe activo de la propuesta. Se utilizaron cintas con cuentos, cuernos, teléfonos de cartón, pompas de jabón, etc.,

> Las puestas en escena causaron varias interpretaciones y reacciones de los espectadores, pedazos de carne que se asomaban por las hendijas de las envolturas, una desnudez insinuada porque nunca se mostró toda: una pretensión de deshacer la unidad corporal para sentirnos fragmentados, vaciados de sentido o poseídos por múltiples sentidos, como suspendidos en un tiempo mágico ficcional.[62]

[62] Apreciación de uno de los integrantes del grupo.



Performance Re-velar. Medellín

Archivo fotográfico El Cuerpo Habla

Derretear: Agosto de 2011 en el Festival para la vi(d)a en Armenia. Performance en espacio público. 6 performistas del grupo están suspendidos en telas de colores de un árbol (Ceiba) que se encuentra en el centro de la ciudad. En los nichos, se coloca a cada uno de los participantes un bloque de hielo, que se derrite con el calor de los cuerpos logrando un goteo constante que va dejando un surco en la tierra. Durante el tiempo de exposición, cada uno va sacando partes de su cuerpo, brazos, pies, cabeza, para mostrar un cuerpo fragmentado. La duración dependió del tiempo en que se derritiera el bloque de hielo. Para algunos se convirtieron en arcos iris, flores, moradas, frutos.

Derretear nace de la pregunta por los cuerpos en el espacio y la relación con la urbe: el escenario de encuentros y desencuentros; una propuesta que indaga por alternativas contemporáneas en las que compromete una mirada crítica al calentamiento global. Una acción que alterna lo poético con el reto de generar una posición en el espectador, una inquietud, un gesto que devenga en participación y relación del performista con el otro, no solo el semejante, sino con la pertenencia a un mundo.

Se buscó ser agua, ser árbol, ser nicho y nido, de manera que el cuerpo se perdiera en la fabulación. El frío del hielo en el cuerpo, la fusión de dos elementos para poder dar lugar a la fluidez del agua que cae gota a gota, del agua que se agota, de la conciencia de los actos con respecto a la tierra.



Performance Derretear. Medellín
Archivo fotográfico El Cuerpo Habla

Estrías*:* Noviembre de 2011. Performance en espacio público. 7 personas se suben a unos andamios con sus partes inferiores descubiertas. Cuatro en un andamio a unos dos metros del piso y tres en otro, a unos 3 metros del piso. Unas faldas de lino blanco envuelven el resto del cuerpo y están suspendidas por unos ganchos en un tubo que atraviesa el andamio, los brazos de ellos, también se agarran del tubo. Las faldas anchas de lino que escondían el torso y el rostro, dejando al descubierto los genitales y las piernas mientras un hilo líquido de diferentes colores, recorría las carnes de los performistas, revelaron para algunos una flor, para otros la violencia ejercida contra la diversidad sexual y la imposibilidad de pensarse en la alteridad, ya que los rostros cubiertos, pero los genitales desnudos, marcaban la diferencia en ese lugar de la carne. Los tubos de los andamios, formaban unas equis (X) que atravesaban los cuerpos, creando una censura. Los performistas estuvieron en esta posición durante un lapso de aproximadamente 2 horas.

El trabajo partió de la urgencia de sentirse carne, de crear una pregunta más directa por el cuerpo de la censura, de la discriminación, de la división por partes: unas que pueden mostrarse y otras que se deben de guardar. La propuesta era ocultar el rostro, la identidad y evidenciar precisamente aquello de lo que se avergüenza, el sexo, la diferencia entre unos y otros, un lugar de discriminación de la sociedad. Las vestiduras blancas, faldas, linos, telas que acercan a la tierra, a lo crudo, al nicho, al refugio, pero a la vez, la capacidad de permanecer, de fluir con la tierra.



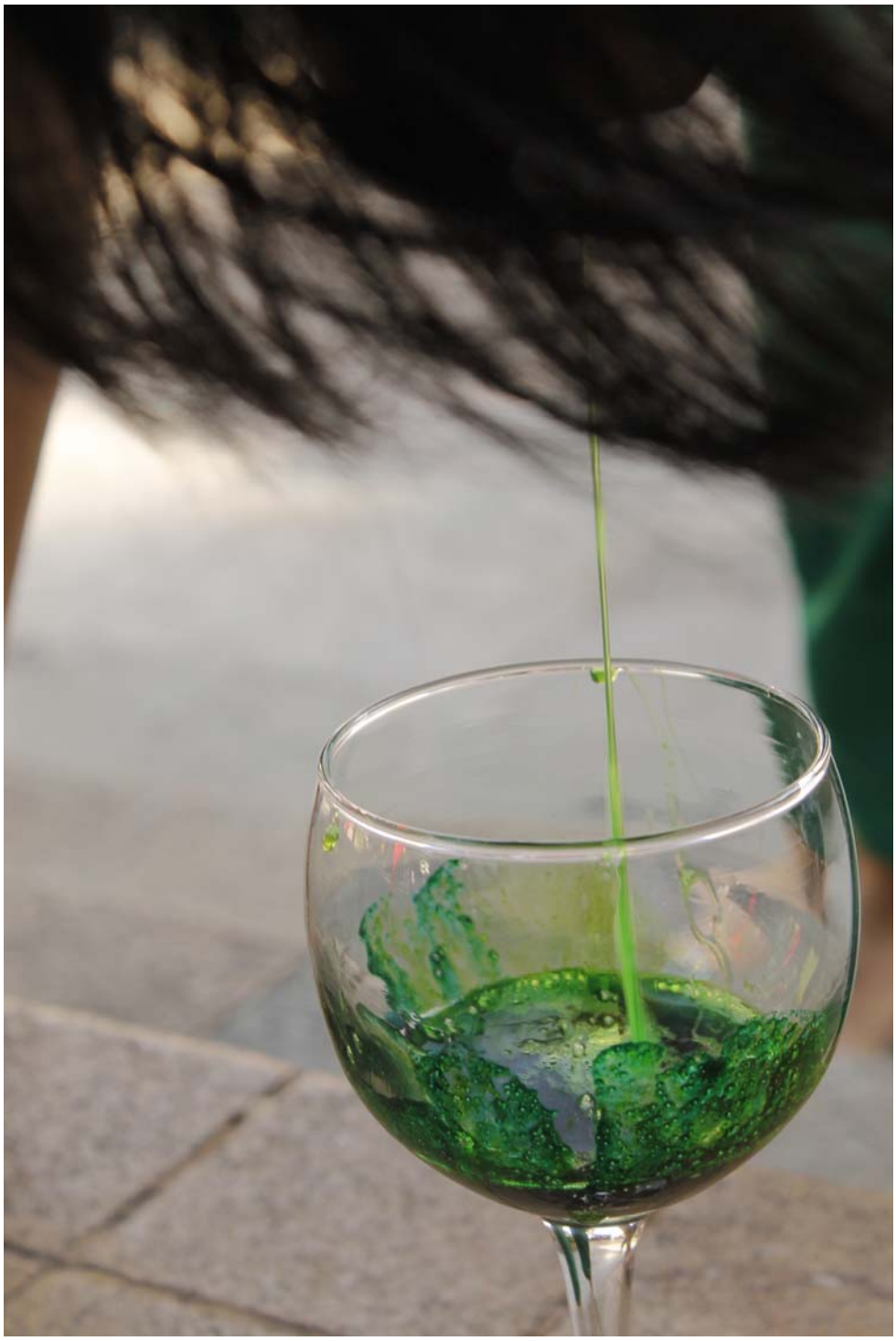
Performance Estrías. Medellín

Archivo fotográfico El Cuerpo Habla

Performance *Serie Carto-mono-cromografías:* Años 2013, 2014, 2015, parques de la ciudad. Esta serie de performances nacen de la necesidad de jugar con el color, el cuerpo y la ciudad, danzar, alegrar el gris del asfalto y de ejercicios presentados por los miembros del colectivo en los que se realizan cenas de un solo color, el camuflaje en el espacio a través del color. Ha habido varias versiones de esta propuesta. *El hilo de Ariadna* en la cual cada uno de los participantes, está atado por uno de sus pies o una de sus manos (según las posibilidades del movimiento) a una madeja de color (el mismo que lleva en su atuendo), de muchos metros de largo, la cual se encuentra en el centro del espacio escogido, dentro de un dispositivo que permite que los hilos se desenrollen a medida que se danza por el espacio. El danzante a su paso dejará una estela de color, una grafía, un mapa de comunidad, que lo une a los otros colores: Verde, azul, violeta, fucsia, amarillo, naranja, rojo (como evocación del arco iris) y que afianza los lazos invisibles que unen a una sociedad. Otra como *Escu(l)pir* en la cual cada participante se viste de un solo color y va corriendo de un lugar a otro el espacio, mientras escupe saliva del color de su traje en una copa de cristal que está en un espacio acordado.



Performance: Escu(l)pir
Archivo fotográfico El Cuerpo Habla



Performance: Escu(l)pir

Archivo fotográfico El Cuerpo Habla



Performance: El hilo de Ariadna
Archivo fotográfico El Cuerpo Habla

Proyecto 12 Lunas : Proyecto del colectivo, abierto a cualquier participante. Se realiza en diferentes escenarios públicos de la ciudad y convoca a las personas que quieran manifestarse a través de acciones, danza, lecturas, performances, teatro, música, juegos, etc. Es libre. Se viene realizando mensualmente desde el año 2011 en las noches de luna llena. Se hace una convocatoria abierta a través de los diferentes medios de comunicación: redes sociales, correos electrónicos, afiches. Se escoge un escenario a cielo abierto, por lo general parques de la ciudad y se realizan las acciones que cada persona escoja. No hay un tiempo de duración, no hay requerimientos ni reglas. Las únicas condiciones son cuidar el espacio, cuidar al otro y a los otros.

Los integrantes del Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* preparan una acción para ese día y la realizan paralela y conjuntamente con las personas que acepten la invitación. Hay un registro visual y un espacio en las redes sociales para que la gente de sus apreciaciones.

La idea surgió después de que algunos integrantes visitaran tierras chilenas. La artista británica Hester Draycott les participó de esta propuesta en la que, en cada luna llena durante doce meses se reunirían 12 artistas a compartir sus acciones o performances. Al plantear esta idea en la ciudad, se decidió que estas noches de performance, se deberían sacar de la galería, en la que las posibilidades de trascender y transformar un cuerpo social contemporáneo son limitadas y abrirlo a un radio de ciudad, de cotidianidades y realidades, en el cual al habitar los espacios con manifestaciones artísticas y extracotidianas, generarían otras lecturas. La invitación apuesta por la interdisciplinareidad de las artes que confluya en el deseo y la mirada de personas de diferentes procedencias y saberes.

El motivo que impulsa a realizar 12 lunas es crear una comunicación con la comunidad, abrir espacios para que la gente se exprese libremente sin ninguna censura. Crear un momento para encontrarse, detenerse, habitarse, decirse, pertenecerse, alegrarse, celebrarse. Ser capaces de insistir. Promover la performance como un arte que libera, que juega con el cuerpo y lo descubre, que se deshace de la galería, de la crítica, incluso del arte

mismo. Que es capaz de abandonarse a su propio deseo, devenir y crear el juego, un arte más tranquilo con todas los dictámenes que se han construido a su alrededor.

12 lunas es una propuesta para crear en libertad, sin la pretensión de hacer arte, solamente con el deseo de hacer comunidad, de crear espacios festivos, de insistir en esta tierra. El proyecto ha permanecido durante 2 años.



Proyecto 12 lunas. Medellín
Archivo fotográfico El Cuerpo Habla



Proyecto 12 lunas. Medellín
Archivo fotográfico El Cuerpo Habla

Las convocatorias para las performances han sido diferentes. En *De-cápita y Carga-montón* fue más cerrada, pero participó el que quiso comprometerse con un entrenamiento fuerte y pudiera estar durante todo el proceso. En otras como la *Serie Cartomonocromografías, Derretear, Re-velar, Pulular, Estrías, Espejito, espejito,* las acciones las realizaron el grupo base del colectivo. En *Vadear* y *Carnes-tolendas* fue abierta a toda la comunidad, la fiesta fue para todo el que quisiera estar presente. Para el colectivo la importancia de la propuesta reside en la visibilización de una comunidad que se forma de manera efímera, pero que produce un efecto en la ciudad, un afecto y que se toma el espacio público como parte de la convocatoria a la colectividad.

Creer que la carne, los cuerpos no tienen un deber ser, que cualquiera pudo ser parte de este llamado siempre que tuviera la capacidad de arriesgarse, de aceptar una apuesta por la vida, permite sentirse satisfechos con el resultado y saber que se esperan más performances que realizar.

Por ejemplo, en *Vadear* los 158 vadeantes, o en *De-cápita* los 38 ejecutantes colgados, creaban una repetición, un eterno retorno a estados de otras conciencia, dados por la estrategia del permanecer y del resistir, del ir más allá del dolor o de la razón, y esto les permitía realizar el viaje, según lo relatan ellos mismos. "Los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre como los perceptos (ciudad incluida) son los paisajes no humanos de la naturaleza" *(Op. Cit.,* Deleuze y Guattari, 2001, 170).

La invitación es entender el lenguaje desde una ampliación del mismo, que decodifique un poco la relación que se ha mantenido con el arte, con la pedagogía, con el cuerpo y la política, a lo indiferenciado, la carne como un grito y no una palabra codificada y entendible que pueda abrir campos de acción diversos, que derogue una traducción literal de la propuesta presentada, que deje de lado la interpretación, la cual todavía está ajustada a un modelo racionalista, para dejar entrar la sensación.

Para lograr este propósito, desde el colectivo se ha tejido una gama de estrategias que tienen que ver con el silencio, el desnudarse, el espasmo, el cansancio, el ir en direcciones opuestas, el llanto, el grito, el rumor, el ronroneo, las "palabras-soplo", onomatopeyas, un verbo que remite a otro y así hasta el infinito, porque el verbo siempre es un acontecimiento que compromete la multiplicidad. Ningún verbo excluye la multiplicidad; por esto dice Deleuze que el cuerpo sin órganos puede pensar con el pie, andar con el ombligo, hablar con el hígado; siempre hay una multiplicidad en la acción. La exclusión de la multiplicidad es imposible; cuando se mira se respira, se huele, circula la sangre, se suda, se siente el aire, se mueven los labios, palpita el ojo, se mece el brazo, se sacude el pelo, se tuerce la ceja. Siempre hay una remisión a muchas acciones, las cuales se dan por reverberación, por resonancia más que por semejanza. Se construye por diferencia, espasmos, relaciones infinitas, jamás estables y mucho menos ordenadas. Lo que se presenta es efecto de disolución y no de serie, y al ser ese su punto de fuga, es claro que no se está frente a un cuerpo (a un organismo total), sino frente a pedazos, fracciones e intensidades, frente a "formaciones parciales en continua confluencia" (*Op. Cit.,* Fernández, 4).

Se realizan experiencias siempre en el umbral, en la movilidad, en el estar siempre presente y siempre ausente. Las premisas consisten en estar atentos a lo que pasa, vivir el momento, el encuentro con las posibilidades de la carne, el asfalto, la respiración, la mirada del otro, el miedo, las ganas de llorar, el límite, el toque del otro, las mil y una sensaciones que recorren la piel en un pequeño instante, millones de sonidos, de texturas, de sabores, es la conciencia de la sensación y la capacidad de perderse en ella. Durante 4 horas que duró el *vadeo*, los que rodaban sentían muchas cosas, frío, alegría, fuerza, ánimo, dolor, nauseas, vómito, ganas de continuar, retos, recuerdos, montones de cosas en un solo instante, ninguno tenía un personaje, era cada uno con su propia historia, la historia de la ciudad, la historia del otro y la historia del mundo:

> Un teatro en el que violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de

> fuerzas superiores... que se proponga como deseo, puro deseo, sin limitaciones, sin carencia, sin castración edípica... (*Op. Cit.,* Artaud, 89).

Al respecto de esta propuesta artaudiana, dice Fernández:

> Teatro del acto, no de la representación. Teatro nómada, de deriva de flujos, muy a la manera deleuziana. Esto hace de la vida un doble del teatro, un juego irrepresentable, una acumulación de intensidades, o como decía Artaud, su doble. Por el teatro de la crueldad no se vive otra vida, sino que se empieza a vivir esta, pero desde una posición más arriesgada en la medida en que "el teatro debe ser considerado también como un Doble, no ya de esa realidad cotidiana y directa de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica, en la que los principios, como los delfines, una vez que han mostrado la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en las aguas oscuras"... El teatro artaudiano se construye sobre el simulacro, no sobre el signo, y por oposición "a la escritura del libro". Si el signo está por algo, el simulacro no está por nada, es él el fantasma sin origen, sin cuerpo, el aquí y ahora que no reproduce o representa el acontecimiento, sino que lo vive (*Op. Cit.,* Fernández, 6, 8).

La historia ha dado cuenta de las hazañas de un héroe, de uno en particular, pero ha visibilizado muy poco las circunstancias en que estas condiciones heroicas se dan y han dejado por fuera todos los personajes que intervienen en un acontecimiento. El director de teatro Carmelo Bene dice que precisamente los personajes menores tienen un protagonismo idéntico dentro de una sociedad. Esto es lo que se intenta trabajar en El Colectivo Artístico E*l cuerpo Habla*. Si es un acto social, es una llamada a un pueblo que no existe todavía, una celebración, una fiesta, una invitación a encontrarse de otras formas. Incluso si se quiere, es una manera de ir al origen:

> Esta es la manera como el arte saluda al futuro: lanzando una invitación a construir el acontecimiento que falta, la gran celebración, la fiesta incomparable que los seres humanos buscan transitando a ciegas por pasillos estrechos y oscuros, en medio del sufrimiento y la lucha. La dimensión política del arte consiste en su apelación a un pueblo que falta y por cuyo advenimiento se afana sin descanso. "Al escribir se proporciona escritura a los que no la tienen, y éstos a su vez proporcionan a la escritura un devenir sin el cual no existiría, sin el cual sería pura redundancia al servicio de los poderes establecidos" (*Op. Cit.,*Ordoñez, 150).

La sociedad, y con ella los diferentes dispositivos, han hecho de la educación una cárcel, un panóptico, han sometido a los jóvenes, niños y adultos a sistemas de control que maltratan sus cuerpos, sus posibilidades. Si la sociedad disciplinaria quiere someter a través de los dispositivos de control como son las fábricas, los asilos, las cárceles, los hospitales, ¿por qué las aulas educativas se siguen construyendo bajo un modelo panóptico y el arte sigue tras ese modelo en los diferentes espacios de aprendizaje? Es la razón de la disciplina y la lógica que esgrime el gobierno para lograr que esos espacios sean concebidos de acuerdo al control disciplinario. Es tarea del arte someter estos espacios a otras formas, a otros espacios, a otros acontecimientos. La valoración debe ser desde otras lógicas y por ello la evaluación habría que pensarla en maneras diferentes ¿Qué se evalúa? Precisamente si las condiciones del arte son creativas, crear perceptos, afectos y sensaciones; no podría evaluarse de acuerdo a unas competencias y menos aún determinar qué individuos están más capacitados para ello.

Todas las formas de castigo y de control van en contravía de lo que se quisiera con el arte, puesto que el arte asume un proceso desde la libertad y la ética; el sometimiento a unas verdades absolutas, reducen el espacio del hombre. Si el poder no se tiene (ya eso está visto desde el psicoanálisis), porque es una fuerza, se tendría que utilizar como una estrategia de creación. La educación como está concebida desde la modernidad, es una forma de disciplinar y normalizar a una comunidad a través de castigos, de vigilancia; condena al hombre cuando logra su objetivo.

A través de esta disposición de la sociedad disciplinaria se establecen maneras de coerción que tienen que ver con la creación de conceptos y campos de delimitación para ser estudiados como la individualidad, la personalidad y la psiquis, que evitan de alguna manera el cuerpo. Para algunos pedagogos la educación ejerce aparatos de control sobre los seres humanos a través del cuerpo. Por eso liberar el cuerpo es asumir una actitud de resistencia. Incluso Foucault dice:

> En suma, el arte de castigar, en el régimen del poder disciplinario, no tiende ni a la expiación ni aun exactamente a la represión. Utiliza cinco operaciones bien distintas: referir los actos, los hechos extraordinarios, las conductas similares a un conjunto que es a la vez campo de comparación, espacio de diferenciación y principio de una regla que seguir. Diferenciar a los individuos unos respecto de otros y en función de esta regla de conjunto -ya se la haga funcionar como umbral mínimo, como término medio que respetar o como grado óptimo al que hay que acercarse. Medir en términos cuantitativos y jerarquizar en términos de valor las capacidades, el nivel, la "naturaleza" de los individuos. Hacer que juegue, a través de esta medida "valorizante", la coacción de una conformidad que realizar. En fin, trazar el límite que habrá de definir la diferencia respecto de todas las diferencias, la frontera exterior de lo normal (la "clase vergonzosa" de la Escuela militar). La penalidad perfecta que atraviesa todos los puntos, y controla todos los instantes de las instituciones disciplinarias, compara, diferencia, jerarquiza, homogeniza, excluye. En una palabra, normaliza (*Op. Cit.,* Foucault 2003, 111).

Se califica y se evalúa, se hacen exámenes cuya esencia es principalmente seguir poniendo al sujeto como un lugar de objeto, lo vuelven un caso, un foco de medición y de represión, lo desligan de cualquier interacción con la comunidad. La disciplina produce individuos, que cada vez más están en sus aislamientos, con un discurso de verdad; cada quien debe salvarse por sí mismo. El aula de clase, tanto como las cárceles, los asilos, las fábricas, siguen manejando el panóptico como ese lugar de reclusión e individuación.

Foucault dice que en esta contemporaneidad hay un sistema de control de las sociedades, el sistema de las sociedades de control; los mecanismos que usan son las redes de información con las que buscan el bienestar de manera que la gente resulte dulcemente alienada a la manera como lo había planteado Negri. Las sociedades de control sustituyen a las sociedades disciplinarias. Si una fabricaba individuos, la otra fabrica sujetos, pero es igualmente peligroso porque se moviliza la sensación de guerra a través de la defensa de una sociedad racista o de un determinado sector, los cuales determinan que una parte de la sociedad puede poner en peligro la otra parte de la sociedad y así se forman bandos, divisiones, masas que se alienan en discursos peligrosísimos.

Sin embargo esas sociedades de control se difuminan en la contemporaneidad, o más que eso adquieren otros matices. Dice Beatriz Preciado que se ha pasado de un régimen de control diferente en el cual hay una sobreproducción del género y la sexualidad. Michael Hardt dice que es un control imperial y posmoderno. Las sociedades contemporáneas se manejan a través del cuerpo, del peso, de la imagen, de lo mediático. Se pasa a una exigencia de cada sujeto, por una sugestiva estrategia de los medios de comunicación. El concepto de subjetividad ha variado, pues ya no corresponde a una identidad fija, sino que se genera en los juegos sociales y el hecho de tanto bombardeo de instituciones que exigen subjetividades, esclavizan a los hombres y mujeres a las mismas. "Las diversas instituciones de la sociedad moderna deberían ser vistas como un archipiélago de fábricas de subjetividad. En el transcurso de una vida, un individuo atraviesa linealmente por dentro y por fuera de esas diversas instituciones y es formado por ellas. Cada institución tiene sus propias reglas y lógicas de subjetivación." (Hardt, 2005, 35). Estas multiplicidades subjetivas tienen su trampa, ya que se debe de dar cuenta de muchos frentes: la casa, el trabajo, el estudio, la pareja, la familia, la moda.

Se asiste además a un recrudecimiento de la violencia que se traduce en el matoneo, la burla, la ruptura de la intimidad a través de las redes sociales, las formas nuevas de racismo que aparentan no ser racistas (designar al diferente, al "otro"), el odio de la proximidad, al exponer las diferencias, formas de exclusión, el recrudecimiento de la

pobreza, entre otras. “El Imperio no piensa la diferencia en términos absolutos no plantea nunca las diferencias raciales como diferencias de naturaleza, sino siempre como diferencias de grado, nunca las plantea como necesarias sino siempre como accidentales.” (*Ibíd.,* 33) Dice Michael Hardt, que hay un debilitamiento de la sociedad, de las funciones mediadoras de las intituciones sociales y el fortalecimiento del imperio, en detrimento de la población y de los recursos.

Según él, se extinguen los muros del adentro y del afuera. De una manera irónica, el afuera se vuelve más privado (encerramiento en centros comerciales, la restricción al acceso público y por otro lado, lo privado se publica en las redes sociales. Esto lleva según el autor a un deterioro del ejercicio político. “La sociedad de control representa una etapa ulterior hacia una sociedad propiamente capitalista; en ese sentido propone una forma de soberanía (o una forma de gobierno) que tiende hacia el campo de inmanencia.” (*Ibíd.* 38)

Esto evidencia que la lucha ya no es individual sino social, pero es una lucha que busca la exclusión del peligro. La sociedad antes dividida por razas, ahora es dividida por lo que se llama amenazas del exterior, de los desviados, de los diferentes, así la función del estado cobra otra dimensión. Una regulación, un control de quienes pueden vivir, una higienización. Lo que hace que se privilegien saberes por tener efectos de control, de higienización y de regulación. El otro, como el homosexual, el inmigrante, el idiota amenaza no al individuo, sino que amenaza la raza. Dice Foucault que la peste es el modelo de las sociedades disciplinarias, donde se controla el lugar que cada uno ocupa mientras que la lepra (o el sida en este caso) es el de las sociedades de control como un modelo de exclusión para que no exista el mal, sino una comunidad pura.

El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* busca dialogar con otras ciencias, otras prácticas, otros saberes para tratar de entender cómo se asume el asunto del arte desde otras ópticas, que permitan dilucidar por qué el arte en muchas ocasiones tampoco escapa de esos poderes e integra en la enseñanza artística un sistema disciplinario y un sistema de control, para dar una versión de lo que debe ser el arte.

Esto se logra al salir de las aulas y crear experiencias en el espacio abierto, deshacer la individuación y crear laboratorios en que se valide la particularidad dentro de una colectividad. En crear conjuntamente formas de resistencia, a través de ejercicios y prácticas *Común-itarias*. El panóptico es un espacio en el que se experimenta con el sujeto, se vigila y se controla. La disciplina es un poder que invisibiliza, que uniforma y acalla. Y de allí nace la propuesta de hacer ruido, de hacerse notar, de una movilización. Lo que contrarresta todas las prácticas de los "buenos modales", de callar. El discurso del silencio y de la igualdad es un discurso que ha dominado la sociedad, por lo tanto hay que movilizar:

> Es un poder modesto, meticuloso, simple, triunfante, discreto e intenso, cuyo éxito se debe al uso de instrumentos simples como la inspección jerárquica, la sanción normalizadora y su combinación en un procedimiento que le es específico: el examen. El ejercicio de la disciplina supone un lugar privilegiado, un arte de la luz y de lo visible, un dispositivo que coacciona por el juego de la mirada, por miradas que ven sin ser vistas (Giraldo, 2006, 110).

Una estrategia como la performance encuentra eco en el colectivo porque engloba esa necesidad del grito, de fabular y llamar a un pueblo, de la fuerza que recupera estéticamente la política; porque hace un gesto político, un acto político de una voluntad, en la que se piensa una estética, pero en la que también se disloca, porque no tiene un fin lógico o comunicativo. La acción que se da es el resultado de una condición de la acción política. Es decir la pretensión es escuchar a la comunidad, para recoger una acción de la sociedad y volverla una fabulación. Como dice José Luis Pardo, cualquier cosa podría ser arte en el sentido de lo que se recoge: un grito, una acción de la sociedad para fabular. La fabulación no ilustra la realidad, porque para esto está la retórica como lo dice Séneca. El arte tendría la potencia de no decir y romper precisamente eso que se justifica en las academias, el discurso, la retórica. El lugar del arte no es comunicar, es fabular, crear otras realidades.

Para El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla*, y para algunos movimientos del arte contemporáneo, no hay escenarios exclusivos del arte; el artista se integra a la acción y crea un convivio, emerge la posibilidad de construir vida y comunidad. El arte es una disolución de un sujeto o de un individuo, del sujeto estético, puesto que se busca a una persona que participa de la comunidad y solo emerge en el sentido político. La pedagogía sería el sentido crítico que tiene la acción.

El arte en su búsqueda política se ha vuelto nacionalista para resolver las historias de origen, lo que deriva en un arte evangelizador, abanderado de causas locales, que crea un arte politizado o una politización del arte. El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* trata de hacer su propia crítica a ese discurso nacionalista que apareció con el romanticismo o de pertenencia a una república, una identidad nacional o localizado. Se borra el sentido de lo nacionalista para dar paso a la escucha de un pueblo, no para evangelizarlo a través del arte. Es un arte que se asume crítico en la tarea artística del educar o comunicar; más bien el ejercicio es escuchar las historias, aquellas que se cuelan en la memoria y que no pertenecen a un yo:

> Sólo el combate de las palabras aún no dichas contra las palabras ya dichas permite la ruptura del horizonte dado, permite que el sujeto se invente de otro modo, que el yo sea otro. La fidelidad a las palabras es la fidelidad a eso que arranca al yo de sí mismo, a eso que permite establecer una nueva relación entre el yo como sí mismo y el yo como otro. La fidelidad a las palabras es mantener la contradicción, dejar llegar lo imprevisto y lo extraño, lo que viene de afuera, lo que desestabiliza y pone en cuestión el sentido establecido de lo que es. La fidelidad a las palabras es reaprender continuamente a leer y a escribir (a escuchar y a la hablar). Solo así se puede escapar, siquiera provisionalmente, a la captura social de la subjetividad, a esa captura que funciona obligándonos a leernos y escribirnos de un modo fijo, con un patrón estable (*Op. Cit.,* Larrosa, 45).

Más que estetizar lo político, hacer de la vida una obra de arte.

Se disloca en las propuestas el lugar del espectador por el de fruidor y se cuestiona el escenario de la estética, la crítica y la historia. Al desvanecerse el rol del espectador se desestabiliza el cuerpo estético, ese cuerpo profundamente marcado por la estética, la conciencia histórica, los ideales de progreso. El arte es una experiencia. La pedagogía artística es el discurso que se teje alrededor del arte. El proyecto pedagógico sería arte porque es inmanente a la acción.

Al cambiar el lugar del cuerpo en la enunciación y en la práctica, lo que se encuentra es un des-hecho y esto para el colectivo crea una postura política, porque se deconstruye por instantes, se crean fugas de la noción de cuerpo como organización-instauración de un control corporal, para crear, en un efímero vacío. Al crearle esas fugas al cuerpo, se deconstruye por ese momento, una estructura, el lugar de la participación. El artista por fuera de sí, del olvido de sí, permite un espacio donde llega no sólo el artífice, sino también el otro, como fuerza. En este sentido no habría obra de arte como un objeto, sino flujos, verbos, que confluyen con una participación del espectador y una propuesta, como un pretexto del "artista".

> Yo creo que los artistas son ante todo fabricantes de tiempo. El tiempo genera materia que el ser humano domesticó, junto con el espacio. El artista del performance usa su cuerpo de una manera más fuerte que ningún otro, para fabricar tiempo con su propio cuerpo. Y esa fabricación de tiempo a partir del cuerpo es lo que de alguna manera instaura una visión, y por eso es tan importante la continuidad que da el performance en el espacio-tiempo.[63]

Deleuze dice que no hay sujetos, hay relatos, se deviene un acto creativo, no hay un sujeto que lo sustente, sino que hay un acto creativo más allá de la comunicación.

A manera de conclusión

[63] Entrevista a María José Arjona, performista colombiana.

Sin embargo y a pesar de que el trabajo necesita pensarse a futuro, se puede decir que El colectivo *El Cuerpo Habla* ha logrado pensarse el lugar del cuerpo, disolver su propiedad identitaria en pos de lo colectivo, en una proximidad del hacerse un cuerpo sin órganos lo que implica un forzamiento a deshacer los mecanismos de poder que habitan el cuerpo. Desorganizarlo quiere decir olvidar las funciones de cada órgano, volverlo informe. A diferencia de la abyección que trabaja sobre la forma, el cuerpo sin órganos trabaja desde lo informe. Este ejercicio toca lo abyecto, lo atraviesa, pero va más lejos porque convoca a toda una comunidad para devenir por encima de su goce. Su interés está puesto en el acontecimiento, más allá de infringir la ley, disolver ese lugar de amo y devenir en la multiplicidad. En el espacio en el cual aparece la capacidad de deshacer el organismo desde su versión metafísica, aparece la carne, se deshace la forma. ¿Cómo se da? Con el olvido de sí y el reconocimiento del otro en el que me pierdo. Un cuerpo expuesto, superficie sin interioridad.

Si bien se ha trabajado lo sublime en lo abyecto como en la performance *De-cápita*, se ha interrogado a sí mismo su lugar y se han transitado otros territorios. O sea, lo bordea, pero no se establece allí. Busca en diferentes opciones, experiencias, talleres, crear alteraciones que no siempre parten del goce, también del cuidado de sí, de la acción política que reúne una comunidad, de la felicidad, del dolor, pero alejado de su circunstancia gozosa o en una elaboración clara de ese goce, hacia una desintegración del mismo. En la abyección el yo está detenido en un narcisismo, *"xora"*. El colectivo también pretende un compromiso con la comunidad en el que el yo devenga en otros.

El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla*, atendiendo a esta desgarradura de lo imaginario, ha querido deshacer la semejanza que proponen algunos procesos artísticos hacia un lugar más mundano, en el que la identidad se quiebre, y para acercarse a este propósito, ha creado mecanismos tales como talleres que tienen el objetivo de ir más allá de lo cotidiano, en la necesidad de crear un punto de fuga o un forzamiento, la permanencia y la repetición.

Las performances han buscado la ruptura de la identidad de sus participantes a través de acciones de larga duración (largo aliento) y de repetición que lleven a una pérdida de la noción de tiempo, de espacio, de yo y del otro, para lograr un devenir que sería lo otro de la identidad. Incluso se oculta el rostro premeditadamente en performances como *Vadear*, *De-cápita* y *Estrías*: la cara se cubre con tela de gasa, un velo que crea una incógnita, una pregunta por el sujeto que desaparece en la masa. Todas las performances invitan a la comunidad, arman una colectividad, a veces pequeña (5 personas) a veces grande (180 personas) para que cada uno se pierda en el otro y cree un movimiento que implique el cuidado de sí y del semejante. También se anula el texto dramático, no hay jerarquías ontológicas, todo se mezcla para crear la acción, el vestuario, la carne de los participantes, los objetos, el tiempo, el espectador. Este último puede participar de diferentes maneras, tocar, hablar, volverse un fruidor, incluso puede hacer parte de la acción si tiene el entrenamiento adecuado.

Hay también la necesidad de estar juntos y celebrar, llamar a ese pueblo como lo propone Bergson. Artaud dice que el teatro de la crueldad no es de sangre, ni de violencia, sino de vida y de danza. El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* busca que sus participantes tengan un forzamiento que implique ir más allá del dolor, de una presencia vital que sea capaz de resistir y esto se da sin que nadie salga herido; tal vez un moretón por la presión de la tela en el pie, una magulladura por rodar durante 4 horas, mareos, desaliento, cansancio, dolor por la posición, un calambre o aspectos técnicos que no pongan en riesgo la seguridad del artista. Se llama artistas, como lo plantea Joseph Beuys, a aquellas personas que están dispuestas a hacer un cambio en su mirada y su vida. Por esto las performances del colectivo, siempre implican un trabajo de entrenamiento, de lectura, investigación y escritura. Se hace una investigación sobre el tema que se quiere trabajar, una acción inicial que se prepara como pretexto, pero a la cual no se le da un final cerrado o una duración determinada, sino que se deja el espacio abierto al azar, a la interpretación y acción del otro, a la capacidad de cada performer, a la decisión del grupo frente a las manifestaciones de los fruidores.

Se busca el nombre de la acción de manera que siempre remita a otra cosa, que sea polisémico y que permita la interpretación: *Molé que molé*, *Vadear*, *Estrías*, *De-cápita*, *Re-velar*, *Espejito-espejito*, *Rodar por la vida*, *Carga-montón*, *Derretear*, *Carnes-tolendas*, *Pulular*, *Cartomonocromografías*, etc.; que se entrevea lo que se quiere decir, pero que esté abierto a una lectura diferente o alterna. Se busca que la acción sea amplia, para que intervengan varias cosas: el permanecer, el otro, el espacio, el tiempo; una mirada que abarque varios frentes, de manera que no haya un objetivo absoluto que cumplir y que se pueda estar atento al trayecto, a lo que está en el camino, para olvidarse del sí, del miedo, del dolor o al menos ser capaces de transformarlos.

Se alteran los órdenes y las jerarquías; por esto no hay un director que diga que hacer, sino un acompañante quien puede abrir referentes, dar elementos a la discusión, aportar desde su experiencia. Siempre las creaciones son colectivas y dependen de la participación de la comunidad. Para garantizar estos escenarios se hacen trabajos de investigación, lecturas, exposiciones, conferencias, foros, talleres, para lograr un diálogo, una empatía, que permita la comunicación y la circulación de saberes, que sea dinámica y abierta. Nunca se impone una idea, se reciben sugerencias, pero también se hacen ajustes para que el trabajo sea apropiado con relación a los cuerpos, el presupuesto, a la seguridad y los materiales. Se buscan asesorías y se tiene en cuenta la palabra del otro para llegar a un consenso.

Muchas de las performances intentan cambiar la posición, invertir, deshacer el estado vertical, buscar otras formas. En *Vadear* la gente rodaba por el pavimento, en *De-cápita* la gente se colgaba de los pies, en *Re-velar* y *Derretear* se metían dentro de unas telas que colgaban en árboles o en columnas. Esto permite cambiar la perspectiva tanto del que está colgado o rodando como del que observa, de interactuar de diferentes maneras, de moverse para ver, para tocar y percibir.

En el colectivo *El Cuerpo Habla*, no hay una manera de ser del cuerpo y de la carne. Hay una exigencia que tiene que ver con la capacidad de asumir el reto, de

entrenarse, de leer, de estar atento, de cuidar de sí y del otro, del espacio, de participar y estar alertas. Sin embargo cualquier cuerpo puede ser viandante y convidante; las condiciones se dan en la medida de la exigencia de la performance y de la constancia, disciplina y disposición.

Atendiendo a lo que dice Artaud, en su teatro de la crueldad, se quiere apartar de un texto para poder asumir el borramiento del nombre del hombre, y por consiguiente, toda identidad y sumisión a un guión teatral o a un contenido que pudiera dar cuenta de una identidad prestada, o para describir la psicología del hombre o aportar elementos a su descripción; se pretende, por el contrario, alejarse de la psicología, de toda categorización y conectarse con la muerte y con la nada. Es la vida misma con lo que tiene de irrepresentable.

Por esto los temas se recogen de las observaciones, de las problemáticas y dinámicas sociales, privilegiando este ejercicio por encima de una pregunta individual. Esta última se absorbe en la necesidad de crear un deseo colectivo más que subjetivo. Esto implica ver lo social como una sumatoria, y por consiguiente, cada tema también toca con cada persona; se trata de eliminar lo particular para crear una colectividad como en la orgía y la fiesta. En este sentido las búsquedas se alejan de lo bello para jugar entre lo erótico y lo tanático. Lo trágico a la manera de Nietzsche. La movilidad entre la vida y la muerte, la relación del hombre con su entorno, la ciudad, la violencia, lo político y el poder. Temas más particulares se tejen con cuidado: la ecología, el género, la sexualidad y la religión.

En la estrategia pedagógica implementada por el Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla*, se podría decir que se buscan alternativas en la construcción de comunidad, de fabulaciones, de estrategias de vida como la propuesta del cuidado del otro y del devenir. Porque cuando en la práctica performativa aparece el devenir (no desde la representación) sino del encarnamiento en otro, el cuidado es fundamental, precisamente porque el otro soy yo y yo soy el otro, y en el lugar de la comunidad se da la pertenencia a un mismo lugar que

es la tierra. Por esto atendiendo a Nietzsche y su invitación de lanzar un grito, se generan acciones -encarna-acciones- un acto que retorne al sentido, los sentidos, lo sentido:

> Esta pérdida está entendida en términos de una organización social de la colectividad y en el límite del significado rudimentario del trabajo como interdicto en las sociedades primitivas. Lo informe de los cuerpos en la orgía se entiende como un cuerpo comunitario y natural en el que son inexistentes las prácticas individuales del deseo y del placer e inclusive del dolor y como una superación al interdicto del trabajo. En este contexto, las formas de realización "artística" del cuerpo orgiástico se vinculan directamente con la danza, muestra de ello son las saturnales griegas y los ritos del peyote en los indios mexicanos. De esto habría que destacar la importancia del cuerpo colectivo como sujeto de la acción orgiástica, que funciona como soporte y sobrepasamiento de las pulsiones fundamentales de la vida (*Op. Cit.,* Barrios 2010, 58).

En las entrevistas que se realizaron con artistas y pensadores, se resaltan algunos aspectos del trabajo que El Colectivo El Cuerpo Habla ha realizado en estos años, como también se señalan algunos puntos por mejorar. Dice Natalia Restrepo que si bien es el único colectivo que hace este tipo de trabajo en Colombia, es importante mirar las propuestas de América Latina, ya que en Colombia toda la herencia del teatro sagrado, del actor santo de Grotowski y las performances de algunos artistas las cuales tienen como origen este tipo de teatro, se quedan en prácticas muy ritualistas, cuerpos trascendentes y muy abstraídos de las problemáticas locales. Piensa que el colectivo tiene mucho potencial, pero se debe alimentar de la ironía, la denuncia directa, cuestionar la mística que se evidencia en las performances como De-cápita o Vadear, buscar más el trabajo de Cabaret, el humor crítico, esas líneas populares que marcan la escena de países como Argentina, Estados Unidos o México.

A su vez Carlos Mario Jaramillo, dice que el colectivo puede incomodar con más fuerza todos los preceptos sociales, las instituciones artísticas, las cuales insisten en

clasificar el arte desde una postura maniquea y devenir en una práctica más política y comprometida con la comunidad, que realmente trabaje desde el acontecimiento social, sus discursos, sus problemáticas y se promueva una participación mayor de la población, sin que el resultado sea necesariamente una obra de arte. Tener presente más allá de la obra artística, la práctica, el trayecto. Él manifiesta que todavía siente al colectivo preocupado por la obra de arte, por el objeto y, esto le resta a la dimensión política que enuncia.

Estas apreciaciones son para tenerlas en cuenta y desde allí reflexionar en una apuesta futura. Es cierto que el año 2015 fue un año de transformaciones y de preguntas , que llevaron al colectivo a pensarse más detenidamente su actividad, lo cual derivó en la pérdida de algunos de sus integrantes y por ende, de algunos espacios de participación ciudadana como el proyecto 12 lunas, el artista de la semana, los talleres abiertos y el trabajo de campo. Sin embargo para el 2016, se tiene un proyecto de investigación financiado por la Universidad de Antioquia, el cual hará énfasis en la pedagogía, la fabulación y las dinámicas comunitarias, del cual se desprende un semillero con 12 integrantes, que será participe de este proceso. Se retomarán los proyectos 12 lunas, el artista de la semana y los talleres abiertos. Si bien es importante considerar las prácticas artísticas y los productos que se muestran en diferentes eventos nacionales e internacionales, es igualmente oportuno continuar con las redes de trabajo generadas en las diferentes salidas, los intercambios de productos, de saberes, de estrategias y darle relevancia a la actividad artística.



Talleres complementarios El Cuerpo Habla

Medellín.

Archivo fotográfico El Cuerpo Habla.

BIBLIOGRAFÍA

ABBAGNANO y Visalberchi (1996). *Historia de la Pedagogía,* México, Fondo de Cultura Económica.

AGAMBEN, Giorgio. "Qué es lo contemporáneo? *Revista Estafeta,* [En línea] http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2009/11/giorgio-agamben-que-es-lo-contemporaneo.html

_____ "¿Qué es un dispositivo?" *Revista Estafeta*. [En línea] http://ayp.unia.es/r08/IMG/pdf/agamben-dispositivo.pdf

AGUILAR García, Teresa (2008). Cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo, Nómadas. Revista Crítica de Ciencias sociales y jurídicas*,* Enero-junio 017, Universidad Complutense de Madrid, publicación electrónica.

AGUILAR Rocha, Samadih (2007). "La educación en Hannah Arendt" Aparte Rei. Revista N. 49. Enero 2007. [En línea] http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/aguilar49.pdf

ALCAZAR, Josefina (2014). *Performance un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad,* México, Siglo XXI editores.

ARCOS, Palma, Ricardo (2007). "El performance en Colombia a finales del siglo XX. Apuntes sobre una investigación de una generación olvidada", Reflector, ediciones 2.0. Hibridaciones en el arte contemporáneo. [En línea] http://www.reflector.unal.edu.co/elperformance.pdf

ARENDT Hannah (2003). *La condición humana,* Buenos Aires, Paidós.

ARISTÓTELES (1999). *La Poética,* Madrid, Gredos.

ARTAUD, Antonin (2001). *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa.

____ *Heliogábalo o el artista coronado,* [En línea] http//www.libro.dot.com.

ASCHNER Restrepo, Camila (2010). *Violent Stages: Excess, Memory and Ritual In Contemporary Theater in Bogotá.* Tesis de grado, Doctorado en Filosofía, Institute of the Liberal Arts, M.A., Emory Univeristy.

AZNAR, Sagrario (2000). *El Arte de acción,* Madrid, Editorial Nerea.

BACHELARD, Gastón (1986). *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica.

BAJTIN, Mijailovich (2003). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento,* Madrid, Alianza editorial.

BARBA, Eugenio (1999). *La canoa de papel: Tratado de Antropología teatral,* Buenos Aires, Ediciones Catálogos.

BARRAGÁN, Oscar (2012). "Filosofía como política, fabulación y cine en Nietzsche y Bergson" Revista Nómadas N.37. Bogotá: Julio-diciembre del 2012. [En línea] **http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n37/n37a13**.

BARRIOS, José Luis (2010). *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso,* México, Universidad Iberoamericana, Textos, texturas, textualidades, Investigación.

BARTHES, Roland (2003). *El grado cero de la escritura,* Buenos Aires, Siglo XXI editores.

BASARTE, Ana (2011). "Cuerpos fragmentados, mutilaciones y decapitaciones en la literatura medieval europea", *Revista Signum*, 2011, vol. 12, n. 1. Pp 111-125. [En línea] http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3732695

BATAILLE, Georges (2007). *El erotismo,* Barcelona, Tusquets editores.

BAUDELAIRE, Charles (1995). *El pintor de la vida moderna,* Bogotá, El Áncora editores.

____(2000). "Spleen de París". [En línea] http://www.dominiopublico.es/libros/B/Charles_Baudelaire/CharlesBaudelaire-ElSpleendeParís.pdf. S.M.D

BAUDRILLARD, Jean (2012). "La alcancía del artesano". [En línea] http://laalcanciadelartesano.blogspot.com/2012/02/oficina-jean-baudrillard-part-3.html.

___ (2001). *El otro por sí mismo,* Barcelona, Anagrama.

____ "*La simulación en el arte"* PDF. S.M.D. [En línea].

BEGUÉ, Marie-France (2003). *Paul Ricoeur: la poética del sí-mismo,* Buenos Aires, Biblos.

BENJAMIN, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* México, Ediciones Ítaca.

BERGSON, Henry (1963). *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar.

BORGES, Jorge Luis (2000). *Nueva antología personal,* México, Siglo XXI.

BRAVO Víctor (2000). "Representación y repetición en Michel Foucault", Cifra Nueva, Trujillo, 12, Junio-Diciembre de 2000 [En línea] **http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/18828/1/articulo1.pdf**

BREA, José Luis (2010). "Retóricas de La Resistencia: una introducción (la potencia de los estudios críticos frente al triunfante "capitalismo antihegemónico", *Estudios visuales,* n° 7. [En línea] http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/01_brea.pdf

BUTLER, Judith (1990) Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. PDF. [En línea] http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/actosp433.pdf

CABALLERO, Alberto (2008). "La performance como modo de acción", *Revista Plus* [En línea] **http://revistaplus.blogspot.com/2008/01/la-perfomance-como-modo-de-accin.html**

CABRA A, Nina Alejandra. ESCOBAR C, Manuel Roberto (2014). *El cuerpo en Colombia. Estado del arte cuerpo y subjetividad,* Bogotá, Instituto para la Investigación Educativa y el Desarrollo Pedagógico, IDEP.

CASTRO, Gabriela (2006). "Ricoeur y la explicitación ontológica del postulado de la referencia" *ÁGORA* -Papeles de Filosofía- (2006). [En línea] https://dspace.usc.es/bitstream/10347/1312/1/04.Castro.pdf

CÉSAR Romeo (2012). "Nietzsche: metáfora, fábula, ficción II", *Revista Identidades*, Núm. 2, Año 2 Junio 2012 pp. 80-94. [En línea] https://iidentidadess.files.wordpress.com/2012/12/7-identidades-3-2-2012-romeo.pdf

CHAVERRA Brand, Ángela María (2007). *El halo de la fiesta o su pestilencia posterior,* Tesis de Grado Maestría en Estética, Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, Medellín.

____ (2012). "Proyecto performance Vadear", *Revista de Extensión Universidad Nacional de Colombia,* N. 57. Julio de 2012. Pp: 54- 65, Medellín.

CIA Lamana, Domingo (2000). "Nietzsche: La filosofía narrativa de la mentira, la metáfora y el simulacro", *A parte Rei,* N. 8. Junio 2000, Especial Nietzsche. [En línea] http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/nietdomingo.html

COURTINE, Jean Jacques *et al*. (2006). *Historia del Cuerpo,* Madrid, Taurus.

DE ALMEIDA Wanner, Maria Celeste (2010). *Paisangens Sígnicas: Uma reflexion sobre as artes visuais contemporáneas,* Bahia, Editora Da Universidade Federal Da Bahia.

DE BARROS Kerr, Donald Huhg (2014). "A produção de uma educação comtemporánea: experiências com o cinema e o esquecimento". *Educación fisica y deporte*, 33 (1), 93-105, enero-julio 2014, Medellín, Universidad de Antioquia.

DE SPINOZA, Baruch (1980). *Ética demostrada según el orden geométrico,* Madrid, Ediciones Orbis.

DELEUZE, Guilles (2005). *Lógica del sentido,* Barcelona, Paidós.

____(2001). *¿Qué es la filosofía?,* Barcelona, Anagrama.

____(2013)."Recuerdos de un brujo". [En línea] http://deleuzefilosofia.blogspot.com/2007/07/recuerdos-de-un-brujo.html.

____(2005). *Francis Bacon: lógica de la sensación,* Madrid, Arena Libros.

____ (1985). *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia,* Barcelona, Paidós.

____ (2002). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia,* Valencia, Pre-textos.

____(1987). "Qué es el acto de creación". Conferencia dada por Gilles Deleuze en la cátedra de los martes de la fundación FEMIS. [En línea] https://gep21.files.wordpress.com/2010/02/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf

____(1977). *Henri Bergson/Memoria y vida. Textos escogidos,* Madrid, Alianza editorial.

_____(2003). *Superposiciones:Un manifiesto menos*. Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur

DERRIDA, Jacques (1989). *La escritura y la diferencia,* Barcelona, Anthropos.

___(2003). *Márgenes de la filosofía,* Madrid, Cátedra.

____(1978) "La retirada de la metáfora". [En línea] **https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/298/22247_La retirada de la metáfora.pdf. Sequence.**

DIAZ, Santiago (2009). "Spinoza y el cuerpo", *A Parte Rei* n° 65, Septiembre 2009, [En línea] http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/diaz65.pdf

_____ (2014). "Cartografías de un pensamiento corporante: Arte, teatro y subjetividad desde G. Deleuze. [En línea] *Fractal, Rev. Psicol.,* v. 26 – n. esp., p. 495-508.

DIDI-HUBERMAN, George (2007). *La pintura encarnada*,Valencia, Pretextos.

DI FILIPPO Marilé (2012). "Arte y resistencia política en (y a) las sociedades de control, Una fuga a través de Deleuze", *AISTHESIS* Nº 51 (2012), pp. 35-56, Instituto de Estética Pontificia Universidad Católica de Chile.

DUROZOI, Gérard. Director. FLAVIA, Puppo (1997). Traductor. *Diccionario de arte del siglo XX,* Madrid, Ediciones Akal.

ECHEVERRÍA, *Diccionario de Filosofía,* S.M.D.

ECO, Umberto (2013). *El nombre de la rosa,* Barcelona, Lumen.

ELIADE, Mircea (2001). *El mito del eterno retorno,* Buenos Aires, Emecé editores.

____(2006). *Mito y realidad,* Barcelona, Kairós.

ESPINOZA Proa, Sergio (2001). "A campo traviesa. Elementos de una quirúrgica espiritual" en *La escritura del cuerpo y el cuerpo de la escritura,* Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.

ESTRADA, Ochoa, Julián. "Tribulaciones sobre la arepa", *Revista Universo Centro,* N.31. Febrero de 2012. [En línea]...**http://www.universocentro.com/NUMERO31/Tribulacionessobrelaarepa.aspx**

FERNANDEZ, Gonzalo, Jorge (2011). "El devenir artaudiano. Lectura de Deleuze sobre Artaud". *A parte Rei*. [En línea] **http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/gonzalo75.pdf**

FERNÁNDEZ, Beatriz (textos) (2009). "La sombra", Madrid, Fundación Caja Madrid, Museo Thyssen Bornemizsa. [En línea]

http://www.educathyssen.org/fileadmin/plantilla/recursos/Secuencias/GUIA_LA_SOMBRA.pdf

FERRATER Mora, José (1964). *Diccionario de la Filosofía,* Buenos Aires, Sudamericana.

FOUCAULT, Michel (1997). *Vigilar y castigar,* México, Siglo XXI.

____(1998). *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber,* México, Siglo XXI editores.

____(1996). *Historia de la sexualidad II: El uso de los placeres,* México, Siglo XXI.

____(2005). *Historia de la sexualidad III: La inquietud de sí,* México, Siglo XXI.

____(2007). *Las palabras y las cosas,* México, Siglo XXI.

____(1981). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte,* Barcelona, Anagrama.

____(2011). *La Hermenéutica del sujeto,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

____(2000). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones,* Madrid, Alianza.

FREUD, Sigmund (1981). *Obras completas,* Madrid, Biblioteca Nueva.

GADAMER, Hans George (2005). *La actualidad de lo bello,* Buenos Aires, Paidós.

GARAVITO Pardo, Edgar (1999). *Escritos escogidos. Caminos secretos para despojarse de sí mismo,* Medellín, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.

GARCÍA, Gabriela Hernández (2001). *La vitalidad recobrada, un estudio del pensamiento ético de Bergson,* México, Facultad de filosofía y letras, Universidad autónoma de México.

GARCÍA, Canclini Nestor (2010). ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia? Estudios visuales. N. 7. [En línea] http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/02_canclini.pdf

GIACAGLIA, Mirta A (2009). "Sujeto y modos de subjetivación", *Ciencia, Docencia y Tecnología*. Nº 38, Año XX, mayo de 2009 pp. 115-147. [En línea] http://www.scielo.org.ar/pdf/cdyt/n38/n38a06.pdf

GIRALDO Díaz, Reinaldo (2006). "Poder y resistencia en Michel Foucault", *Revista Tabula Rasa* N. 4, Bogotá, enero-junio 2006, [En línea] http://www.scielo.unal.edu.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-24892006000100006&lng=es&nrm=&tlng=es

GOLDBERG, RoseLee (1979). *Performance: Live arte since 1960,* New York, Harry N. Abrams.

HARDT, Michael y NEGRI Antonio(2000). *Imperio,* De la edición de Harvard University Press, Cambridge, DIFUSION GRATUITA POR INTERNET. [En línea] http://www.chilevive.cl

___ "La sociedad mundial del control" (2005). *Revista Euphorion*. Colección Dossiers Filosofía contemporánea, Medellín, Asociación de investigaciones filosóficas. [En línea] https://revistaeuphorion.files.wordpress.com/2012/05/dossiers-_de_nuevo_el_pensamiento_es_posible_diciembre_2005.pdf

HERRA, Rafael Ángel, "La disonancia hecha carne: Nietzsche y la muerte de la tragedia" de Filosofía, UCR,vol.VI, No.20 [En línea] http://inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/

HIDALGO, Nácher Max (2014). "Michel Foucault y la crítica del presente: prácticas de resistencia y transformación", *Revista Pueblo: Información y debate,* N. 63. [En línea] **http://www.revistapueblos.org/?p=18178**

JIMÉNEZ, José (1986). *Imágenes del hombre,* Madrid, Tecnos.

JUANES López, Jorge (2003). "Artaud y el teatro de la crueldad" en *Vanguardias y neovanguardias artísticas, un balance de fin de siglo,* México D.F, Universidad Autónoma de Zacatecas. Editado porPlaza y Valdes S.A.

KRISTEVA, Julia (2010). "Poderes de la abyección", *Con-versiones,* [En línea] http://www.con-versiones.com/nota0847.htm

___(2006). *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis Ferdinand Céline,* México, Siglo XX .

LACAN, Jacques (2009). *Escritos 1*, Madrid, Siglo XXI.

LAMBERT, Gregg (2002). *The non-Philosophy of Guilles Deleuze,* New York, Continumm.

LAPLANCHE, y Pontalis (2004). *Diccionario de psicoanálisis,* Buenos Aires, Paidós.

LARIOS, Vanessa (2005). "Carne: quiasmo cuerpo-mundo", Revista *A Parte Rei,* N. 42, Noviembre de 2005. [En línea] http://serbal.pntic.mec.es/A ParteRei/

LARRAURI, Maité (2015). "El deseo según Deleuze". Editorial Tándem. *Periódico anárquico el amanecer*. [En línea] https://periodicoelamanecer.wordpress.com/2015/02/13/el-deseo-segun-deleuze/

LARROSA, Jorge (2000). *Pedagogía profana,* Buenos Aires, Novedades Educativas.

____(Compilador) (2001). *Habitantes de Babel,* Barcelona, Laertes.

LE BRETON, David (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad,* Buenos Aires, Nueva visión.

LEGOFF, Jacques (2005). *Una historia del cuerpo en la Edad Media,* Buenos Aires, Paidós.

MACIUNAS, George. *f*luxusmagazine.com/?page_id=2-. 1962. [En línea]

MAFESSOLI, Michel (1997). *Elogio de la razón sensible,* Barcelona, Paidós.

____(1996). *De la orgía: una aproximación sociológica,* Barcelona, Ariel.

MAILLARD, Chantal (1998). *La razón estética,* Barcelona, Laertes.

MARQUES, Rodilla Cristina (2007). "Sobre el sujeto: Deleuze versus Badiou" ÉNDOXA: Series Filosóficas, n. 22, 2007, pp. 325-356. UNED, Madrid. [En línea] http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Endoxa-200792B5091B-E866-E8DB-0641-015198190447/sobre_sujeto.pdf

MARQUÉZ Estrada, José Wilson (2012). "La problematización de la episteme, del pliegue y de las ciencias humanas en Michel Foucault. Una aproximación desde Edgar Garavito." Revista *Amauta*, Universidad del Atlántico, Barranquilla Colombia,8 n° 20 jul-dic 2012, 7-24. [En línea] http://www.uniatlantico.edu.co/uatlantico/sites/default/files/publicaciones/Capitulo 1_0.pdf

MARTÍNEZ, Posada: Jorge Eliécer (2013). "El dispositivo: Una grilla de análisis en las visibilización de las subjetividades", *Revista Tábula Rasa*, Bogotá. Colombia. N. 19: 79-99. Julio-diciembre 2013. [En línea] http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39630036004.

MERLEAU-Ponty, Maurice. (2010). *Lo visible y lo invisible,* Buenos Aires, Nueva Visión.

MILLER, Jacques Alan (2015): [En línea] http://antenafapolchile.com/2014/09/25/el-inconsciente-y-el-cuerpo-hablante-por-jacques-alain-miller-2/

MONTENEGRO Vargas, Gonzalo (2010): "Deleuze y Merleau Ponty: La carne del mundo" *Polisemia* No. 9, enero a junio de 2010 [En línea] http://biblioteca.uniminuto.edu/ojs/index.php/POLI/article/viewFile/181/181.

MONTOYA, Jairo. Compilador (2001). *La escritura del cuerpo y el cuerpo de la escritura*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.

___(1999). *Ciudades y memorias,* Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.

____(2015). *Seminario: ¿Tiene sentido la estética? ¿Y de la estética, qué?,* Medellín, Alianza Colombo-Francesa.

NACIO, Juan David (1997). *Los gritos del cuerpo,* Buenos Aires, Editorial Paidós.

NIETZSCHE, Federico (1999). *El origen de la tragedia,* México, Editorial Porrúa.

___(2011). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral,* [En línea] http://213.0.8.18/portal/educantabria/contenidoseducativosdigitales/bachillerato/citexfi/citex/cit/Nietzsche/nietzschetexto.pdf.

____(2002). *El ocaso de los ídolos o como se filosofa a martillazos*, *Proyecto Espartaco*. [En línea] http://www.hostos.edu/downloads/biblioteca/libro_el_ocaso_de_los_idolos.pdf

____(2010). *Así habló Zaratustra,* Madrid, Editorial Edaf.

NUÑEZ, Amanda (2013). "Los pliegues del tiempo*,* Kronos, Aión y Kairós", [En línea] https://cuadernodefilosofia.wordpress.com/2013/11/11/los-pliegues-del-tiempo-kronos-aion-y-kairos/

OLIVEROS, Amanda (2003). "El objeto en el arte contemporáneo ¿Qué lección para el psicoanálisis? *Revista Desde el jardín de Freud,* Universidad Nacional de Colombia, N° 3. Bogotá.

ORDOÑEZ Diaz, Leonardo (2011). "Arte y acontecimiento. Una aproximación a la estética deleuziana", Documento Electrónico (ISO), Buenos Aires, Volumen 37. N° 1. PP 127-152. Mayo 2011. [En línea] **Revista latinoamericana de filosofía *versiónOn-line***

PABÓN, Consuelo (2000). *Actos de fabulación: arte, cuerpo y pensamiento,* Proyecto Pentágono, Bogotá, Ministerio Nacional de Cultura.

____(2010). "Construcciones de cuerpos". [En línea] http://issuu.com/mondritos/docs/consuelo_pab__n_-_construciones_de_/1

PALLASMAA, Juhani (2006). *Los ojos de la piel,* Barcelona, Editorial Gustavo Gili

PARDO, José Luis (1989). *La metafísica: Preguntas sin respuesta y problemas sin solución,* Barcelona, Montesinos Editor. S.A.

___(2011). *El cuerpo sin órganos. Presentación de Guilles Deleuze,* Valencia, Pre-textos.

___(2003). ¿Cómo se llega a ser artista contemporáneo? *Revista Letras Libres*. [En línea] http://www.letraslibres.com/revista/convivio/como-se-llega-ser-artista-contemporaneo

___(2001). “A cualquier cosa llaman arte: ensayo sobre la falta de lugares” en *Habitantes del Babel,* Barcelona, Laertes.

___(2008). “El Conocimiento líquido”, Universidad de Santiago de Compostela. [En línea] http://firgoa.usc.es/drupal/node/41470

PASTOR Cruz José Antonio (1998). “Corrientes interpretativas de los mitos” [En línea] http://www.uv.es/~japastor/mitos/t-indice.htm

PEDRAZA Gómez, Zandra (2007). *Políticas y estéticas del cuerpo en América Latina,* Bogotá, Editorial Universidad de Los Andes.

____(2004) El régimen político en América Latina: Cuerpo y pensamiento social. *Revista Iberoamericana,* IV, 15, 7-19, Septiembre 2004.

PELLEJERO Eduardo (2005). “La transvaloración deleuziana de la relación con el pueblo. Por una política de la expresión”, *Avalos Reyes (org.), Filosofía Crítica de la Cultura*, Morelia, Jitanjáfora. [En línea] https://sigaa.ufrn.br/sigaa/verProducao?idProducao

PIERRE, Levy (1999). *¿Qué es lo virtual?,* Barcelona, Paidos.

PLATÓN (1988). *Diálogos,* Madrid, Gredos.

PONCE, Marcelo F. (2011). “Una aproximación a El Anti-Edipo de Guilles Deleuze y Félix Guattari”, *A parte Rei*, v.75. Mayo de 2011. [En línea] http://serbal.pntic.mec.es/AparteRei

PRECIADO, Beatriz (2002). *Manifiesto contrasexual,* Madrid, Ópera prima.

RAMPÉREZ, Fernando (2004). *La quiebra de la representación: El arte de vanguardia y la estética moderna,* Madrid, Dykinson.

RANCIÉRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado,* Buenos Aires, Manantial.

___(2005). *Sobre políticas estéticas,* Barcelona, Unversitat Autónoma de Barcelona Servei de Pu blicacion5

___ (2013). *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte,* Buenos Aires, Manantial.

___(2003). *El maestro ignorante,* Barcelona, Laertes.

RESTREPO, Natalia (2015). *Arte de acción en Colombia, conexiones e influencias latinoamericanas.* Tesis de grado, Doctorado en Artes, Universidad de Antioquia, Medellín.

RICOEUR, Paul (1980). *La metáfora viva,* Madrid, Ediciones Europa.

RENAULT, Françoise (2003). "Alrededor de un vacío" [En línea] http://www.zonamoebius.com/iepoca_2003-2007/2003/001/vacio.htm.

ROJAS Osorio, Carlos (1997). "Antroposmoderno: Guilles Deleuze: la máquina social". [En línea] http://antroposmoderno.com/antro-version-imprimir.php?id_articulo=225. Publicación electrónica.

SALABERT, Pere (2003). *Pintura anémica, cuerpo suculento,* Barcelona, Laertes.

SÁNCHEZ, José A. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea,* México, TOMA, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas.

___(1999). *Dramaturgias de la imagen,* Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-

La Mancha.

SCHECHNER, Richard (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales,* Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil.

SENNET, Richard (1994). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental,* Madrid, Alianza.

SERRANO, Sebastián (1981). *La semiótica: una introducción a la teoría de los signos,* Barcelona, Montesinos.

SERRES, Michel (2011). *Variaciones sobre el cuerpo,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

SKLIAR, Carlos (2002). *Alteridades y pedagogías: ¿Y si el otro no estuviera?,* Madrid, Miño y Dávila editores.

SOTO, Gonzalo (2013). Conferencia Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín.

STOICHITA, Victor (2006). *Breve historia de la sombra,* Madrid, Siruela.

TAYLOR, Diana, FUENTES, Marcela (2011). *Estudios avanzados de performance,* México, Fondo de Cultura Económica.

TOVAR Rojas, Patricia (2007): La ciudad como teatro: construcciones, actores y escenarios. *Revista Pap. Polít.* Bogotá (Colombia), Vol. 12, No. 1, 93-116, enero-junio 2007.

VÁSQUEZ Rocca, Adolfo (2008). “Las metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean-Luc

Nancy." *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas,* N° 18, 2008 [En línea] http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/18/avrocca2.pdf.

VATTIMO, Gianni (1987). *El fin de la modernidad,* Barcelona, Gedisa.

VÉLEZ Salazar, Gabriel Mario (2006). *La fotografía como dispositivo mágico,* Medellín, Editorial Universidad de Medellín.

VERNANT, Jean Pierre: (2001). *Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua,* Barcelona, Ariel.

VIGNALE, Silvana (2009). "Pedagogía de la incertidumbre." Revista Iberoamericana de educación: ISSN 16815653. 48/2. EDITA: Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI). [En línea] http://www.rieoei.org/deloslectores/2746Vignale.pdfhttp://www.rieoei.org/deloslectores/2746Vignale.pdf.

WARR, Tracey y Amelia Jones (2006). *El Cuerpo del artista,* London, Pahidon.

XIBILLÉ Muntaner, Jaime (1995). *La situación posmoderna del arte urbano. I Arte, memoria y simbolismo: del ornamento al monumento*. Medellín, Fondo Editorial Universidad Nacional de Colombia, Medellín.

——(Coordinador) (1996). "Las máscaras de la modernidad". *Revista de Ciencias Humanas*. Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Número 22, Medellín, Editorial Lealón.

____(2001). "Las inscripciones sádicas del espacio público", en *El cuerpo de la escritura, la escritura del cuerpo,* Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.

ZIZEK, Slavoj (2006). Organos sin cuerpo: Sobre Deleuze y consecuencias, Valencia, Pre-

textos.

ZULETA, Estanislao (2000). “Elogio a la dificultad”, Universidad Tecnológica de Pereira, [En línea] http://www.utp.edu.co/rectoria/documentos/el-elogio-de-la-dificultad

Entrevistas a artistas de la performance, artistas plásticos, trabajadores de la carne, transeúntes y amigos (2011- 2014).

Enlaces Videos de Performances de El Colectivo Artístico El Cuerpo Habla

https://vimeo.com/85217529

https://vimeo.com/85262014

http://www.youtube.com/watch?v=wXz5DYOUjxQ

http://www.youtube.com/watch?v=0XzASWdqk9I

http://www.youtube.com/watch?v=12gWnUZ2MdY

http://www.youtube.com/watch?v=e81dbjejaDM

http://www.youtube.com/watch?v=u-szh676oYw

http://www.youtube.com/watch?v=SdGiH68j35w

http://www.youtube.com/watch?v=hmCTrq7JYC4

http://www.youtube.com/watch?v=G3rAutkMi-Q
http://www.youtube.com/watch?v=WrSF4N7PETk

http://www.youtube.com/watch?v=EPDUhm1bPsg

ANEXOS

A PROPÓSITO DE CARGA-MONTÓN
INTERVENCIÓN DE MARIA JOSÉ ARJONA SOBRE EL CUERPO HABLA

Bogotá 2015

En un principio fue un encuentro a través del Internet, vi las imágenes y después entré al blog, leí todo y me empecé a dar cuenta de un montón de conexiones a través de Consuelo Pabón. Creo que Consuelo Pabón ha gestionado la obra de muchos performer en Colombia y merece reconocimiento grande al igual que su esposo que murió; ayer hablábamos también de Edgar Garavito un gran filósofo y creo que a todos nos tocó por fortuna tener a Consuelo. Yo creo que a la gente que tuvo contacto con él le dio una noción muy diferente de lo que significa el cuerpo y eso detona una serie de preguntas en todos, que hace que uno llegue al performance de una manera muy distinta y que va mucho más allá del arte y de la plástica y esa es una de las grandes diferencias en El Cuerpo Habla. Cuando leí los textos y empecé a ver las imágenes… Después tuve la oportunidad de ir a Medellín y encontrarme con una que formaba parte del colectivo y hablar un rato con ella y empecé a ver el resto del trabajo, vi toda la documentación de De-cápita y me pareció que había algo muy importante. Muchos años atrás yo había tenido la posibilidad de trabajar con un colectivo que también había salido de Medellín; *A-Clon* que trabajaba en una estructura más reducida, eran menos integrantes y era un grupo más cerrado pero que también agenciaban una serie de efectos y afectos en el público. Durante los primeros festivales de performance que se hicieron en Cali me pareció que había algo importante; ellos se disuelven y después de muchísimo tiempo aparece otro colectivo curiosamente en Medellín, me empecé a preguntar mucho ¿Por qué Medellín y no otro lugar? ¿Por qué hay esa necesidad de unirse? Porque en otras ciudades es mucho más el trabajo independiente y del yo: "Yo salgo adelante" "yo saco adelante la propuesta" y me parece que hay algo muy importante acá y es que Medellín ha recibido gran cantidad de la oleada de violencia en el

país y el entorno me parecía muy importante, sobre todo volviendo a todo lo que significa fabular; el acto de fabulación y la resistencia es en esos lugares donde hay una crisis y unos filos muy peculiares, en donde es necesario el grupo, el colectivo, pero para mí el colectivo y eso fue lo que empecé a ver después de empezar a conversar de a poquitos con cada uno y empecé a investigar a profundidad el trabajo de Ángela, averiguar quién era, qué hacía. Me pareció muy importante y ahí fue dónde sentí afinidad y conociendo el contexto de violencia escogen y deciden afirmar la vida, me parece que es una propuesta bastante más radical y mucho más política que cualquier otro artista que se denomina político, en el que siguen representando o volviéndonos a informar de otra manera sobre la situación del país, el horror y desaparecidos sin darnos ninguna opción ni siquiera de pensamiento y me parecía que en esta acciones y en esta forma de actuar, además porque también surge desde la universidad, que me parece supremamente importante, nos estaban dando a todos la posibilidad de crear un nuevo país a través de un gran colectivo; cuando vi además la cantidad de gente que agenciaban, me pareció supremamente importante porque unir a tanta gente es supremamente difícil y me parece que la persona que está totalmente convencida de que lo va a afirmar y no a otra cosa es lo que precisamente permite, es como un contagio, como un virus y ese concepto de viral es lo que en ellos funciona de manera definitiva. Cuando hablo de virus tengo que retomar nuevamente el cuerpo porque es donde se gesta, crece y fortalece. Es muy importante al hablar del colectivo hablar de la fuerza de cada individuo, un colectivo no es fuerte porque ese unen un montón de personas vulnerables o frágiles sino un colectivo es fuerte porque se unen una cantidad de personas porque saben que tienen la capacidad de cambiar algo y eso me pareció supremamente importante. Cuando vi las imágenes de Vadear también, obviamente toda esta búsqueda la hice yo por internet y no había tenido la oportunidad, cuando llegué a Medellín muy a sorpresa mía no estaban en el Salón Nacional. Uno de mis grandes afanes por llegar a Medellín era verlos y no estaban, luego comencé a ver los videos de Vadear, cuando la vi me pareció muy conmovedor y hay algo que admiro profundamente de alguien que hace performance o de muchos cuerpos que gestionan todo esto y es la posibilidad de mover más allá del discurso del arte y es cuando uno no puede decir que está sintiendo, o qué piensa, o cuál es el discurso; es algo que lo deja en un silencio muy impresionante. Después de unos

días que uno que da con estas imágenes y la sensación clara en el cuerpo propio es que realmente existe la performance. Ahí hay una semilla de un país, un cuerpo nuevo, un cuerpo que reinventa su historia, pero no la reinventa ya desde este regodeo con la violencia sino con un cuerpo que sabe que puede y en esa medida vuelve y retoma a Deleuze, de qué es capaz un cuerpo, y en esa posibilidad, en esa capacidad es donde existe el país y donde puede hablarse de fabulación real. Entonces es en los pocos colectivos y en los pocos artistas. Muchos artistas de los que hacen performance y hablan de Deleuze se quedan en la parte del texto y en citar a Deleuze, pero no lo veo en el performance, entonces el discurso es fenomenal, pero ¿cómo paso del discurso al cuerpo? y este colectivo especialmente, logra categóricamente, esto que nombramos el cuerpo capaz. En un país tan convulsionado como Colombia porque un cuerpo capaz no está esperando a que alguien lo gobierne, alguien le indique y alguien formule una política, y alguien me solucione el problema, y alguien me solucione dónde expongo y dónde hago el performance. No, este colectivo nunca ha esperado a que le solucionen nada sino que gesta su propio flujo y es a través de ese flujo que permite el contagio de este virus, que son ellos, y que nos contagia de alguna manera muy impresionante a todos, en el que finalmente para cada uno es muy difícil amarrar solamente un discurso a través del arte, y esto es muy importante; es un colectivo que va mucho más allá del arte, no se queda encerrado en esta dinámica de lo contemporáneo, de si estamos en la galería, si nos movilizan al museo, si nos llevan a la Bienal. Muy seguramente los vamos a ver en una Bienal pronto. Me parece muy importante retomando la parte de Carga-montón, cuando ellos me mostraron las propuestas, obviamente para mí habría sido más fácil indicar ciertas cosas pero a mí me gusta mucho que la decisión real la tome la persona que tiene la idea, entonces simplemente hice una serie de sugerencias. Yo me enteré que habían ganado en Alemania cuando hablé con Julia Draganovich, me dijo: "Ganó tu colectivo", además yo no sabía nada, y le dije: "¿cuál colectivo?" porque además ha sido todo un proceso de cómo nominarlos, en qué son éstos y no los otros, sí y no, ha pasado realmente como toda una lucha y una apuesta muy grande por parte del premio y creo que es importante darles también a ustedes un gran aplauso y lo aplaudo muchísimo desde la primera vez, porque pienso que es gracias a este tipo de gestiones que es posible hacer un cuerpo y un país. Cuando me dijeron en Alemania que

habían ganado, le dije : "¿Cuál colectivo?" y me dijo: "El Cuerpo Habla", además me lo dijo en español también, dije: "No puede ser" y me dio mucha emoción porque ganaron y esto no lo digo por no saber que además el resto de artistas nominados eran maravillosos, me pareció increíble que la fuerza de la propuesta hubiera preponderado por encima de muchos nombres de artistas que son supremamente reconocidos en este país; es un premio al esfuerzo, al rigor que es una de las cosas que me une mucho a ellos. Yo no creo en el performance sin rigor, no creo en ninguna actividad que funcione sin disciplina y no es una disciplina impuesta sino que es una disciplina que me lleva a formular un cuerpo capaz, solo a través de eso, si vemos otras extensiones de artistas que podría uno nombrar. A través también de Deleuze está Artaud y el teatro de la crueldad, no hay nada más riguroso que Artaud. Entonces no es una casualidad, no es una cosa que de pronto me inspiró y salió el performance, me pareció que era un premio a todo un pensamiento que yo estoy muy dispuesta a apoyar en cualquiera de sus expresiones pero especialmente en performance. En Carga-montón cuándo finalmente lo vi ayer, fue para mí una sorpresa, y yo les había dicho: "ustedes deciden" entonces no sabía cómo iba a ser la realización. Para mí el cuerpo desnudo tiene una fuerza impresionante, me gustó mucho el nombre, el que carga el montón. Voy a hablar más de un pedazo del performance porque ya Gabriela habló de toda esta sensación, de esta multiplicidad de cuerpos sobre la carreta, el peso, la negociación entre ellos pero hubo alguien que llamó mucho la atención para mí y fue Juan Felipe y los otros dos que estaban acompañándote, estos personajes que hacen acciones que parecieran ser secundarias porque están en otra acción, esta presencia de estar cargando algo que nadie quiere cargar y Ángela atrás que carga otro peso y son como dos cuidados al mismo tiempo, la fuerza está en esta sutileza y es como los samuráis que cuando sacan la espada, sacan y cortan la cabeza de una vez sin compasión pero que en el diario son jardineros y aman las plantas. Sentí como mucha energía, esa fortaleza muy, muy grande, pero este cuidado enorme con los cuerpos que iban en las carretas, lo vi repetidamente cuando iba a pasar por un hueco y él paraba a todo el mundo y el gesto mínimo de hacernos a todos: paren un momentico, y pasar la carreta casi que deteniendo el tiempo me parecía muy chamánico. Y gracias a esto los cuerpos empiezan a adquirir una serie de tensiones y gestos pero también se empiezan a dejar caer porque hay una confianza y es el cuerpo que se

entrega al movimiento, entonces se vuelve un flujo de vida y en esa misma instancia agencias una serie de afectos en el público que está alrededor, y es afecto, por eso no les pasó nada, no les botaron botellas, no hicieron un mal comentario de acuerdo a nada; de pronto hubo una serie de comentarios que eran los normales pero sentí que mucho esa energía de confianza, de responsabilidad, de saber que "yo voy llevando esto", yo pregunté en algún punto "¿será que los ayudamos?" y me dijeron todos: "NO". Me pareció muy hermoso porque es: "yo cargo esto hasta el final y esta es mi responsabilidad" y creo que es esa relación entre el montón y el que carga que hace que el performance sea muy exitoso porque esa relación es la que siente el público, esa constante comunicación invisible entre todos esos dieciocho cuerpos que estaban en la carreta y los otros cinco que estaban halando, pero especialmente me parecía que Juan Felipe generó. Porque cuando uno ve esos hombres muy grandes, o da mucho susto porque tienen esta fuerza física y una presencia muy especial... Es como cuando uno entra a un bar y hay un señor baunser[1] en el bar que uno le tiene pánico porque es un señor de dos metros y es enorme y no me deja pasar, creo que la energía también de él en el cómo estoy arrastrando esto, en el cómo estoy llevando esto, hizo que mucha gente también se acercara a ustedes de una manera bien peculiar. El repartir también la información me pareció también muy valiosa precisamente porque estamos en la calle y hay muchas preguntas y la desnudez en el espacio público genera miles de problemáticas adentro de cada persona, pero creo que en Carga-montón definitivamente el montón trascendió a todos esos espectadores que a su vez empezaban a generar otras narrativas muy distintas a las que finalmente están escritas cómo en el volante y me parecía que en esa narración, esa nueva narrativa es donde nuevamente se crea el país y yo tuve una sensación muy bella y es un señor que se acercó y me dijo: "pero, ¿ustedes qué están haciendo?" entonces le dije: "toca ver y caminar con nosotros para ver qué es lo que está pasando", me dijo:"¿ellos hacen teatro?, dije: "NO, ¿ustedes ve que hay algún personaje o algo?", me dijo: No, es verdad, dije "no hay nada hablando..." le dije en términos muy normales y después de una conversación muy larga, me dijo:"Esto debería pasar todos los días", creo que fue algo que vimos muchos repetidas veces porque después de toda esta conversación y que él oyó, caminó y se sintió parte de otra cosa diferente y aquí es donde entra una gran situación; lo que sucede con un muy buen performance es que

genera todo un evento, irrumpe en el cotidiano e inserta una fuerza que hace que ese cotidiano no se vea de la misma manera, ni se sienta igual y es desde ahí que es posible el país, esa nueva población, ese nuevo pueblo y eso fue lo que sentí que se agenció finalmente y creo que el Colectivo El Cuerpo Habla es ese, esa gran fuerza que se empieza a generar con el espectador a través de afecto y no desde una violencia. Hubo otro personaje que yo creo lo debieron oír todos ustedes: "Estamos trasmitiendo en vivo y en directo, Caracol y RCN..." y era un señor que llevaba... "en vivo y en diferido" eso me parecía increíble: era en vivo y en diferido. Y tenía una caja de zapatos que era su cámara y un montón de libros que era el micrófono y él salió creo que con ustedes todo el tiempo hasta que llegaron a la plaza... La séptima pero yo lo grabé y les voy a dar el documento sonoro porque hubo un momento en el que empecé a detenerme en lo que estaba diciendo porque todo el mundo se reía mucho, pero él entendió el performance completamente y ¡Empezó a entender el recorrido de una manera! Cuando llegó, él se inventó el título de la obra: "Desnudos bajo el sol" "con ustedes en vivo y en diferido va la obra..." pero habló de varios temas muy importantes en performance y es de género, colectivo, individuo, maquinaria política, maquinaria de guerra, dispositivos de control, la importancia del pueblo, la importancia del espacio que iban trabajando porque mucho antes que llegaran al lugar dónde está el edificio del tiempo, empezó a decir: "vamos a parar justo en el edificio del Tiempo donde está representado todo el poder político de este país, los Santos que son unos vampiros", pero me parecía que estaba diciendo cosas que repetidamente he oído a gente muy importante diciendo de diferentes movimientos políticos, mucho más ahora que en Bogotá nos acercamos a las elecciones de los Alcaldes; entonces me pareció que todo el trabajo del colectivo estaba realmente gestionando un diálogo que es importante tener y es la posibilidad que tenemos de expresión, sobre la libertad de expresión y sobre como él podía estar diciendo estas cosas gracias a que se estaba haciendo este recorrido y fue la sensación que tuvo mucha gente durante todo el proceso. Me pareció que finalmente esta vuelta que fue muy, muy larga que tocó hacer para finalmente llegar a la Plaza de Bolívar era muy simbólica por la dificultad de la ciudad y la dificultad del país en llegar a un punto, en tener un punto de convergencia y la emoción que tuvimos todos al llegar y verlos a todos bien porque esto también de que no pase nada, es muy importante. Es importante que la

gente vea a la gente salir del performance fuerte, revitalizado y afirmante y no como toda esta carga de dramatización que sucede a veces en algunos performances en el que hay demasiada teatralidad y se pierde la fuerza del cuerpo en toda su contundencia. El performance no es teatro, es real. Entonces claro, vemos los gestos de cansancio, gestos de muchas cosas pero además estamos viendo el resultado de todo un colectivo que caminó con ellos e hizo parte de la obra y reconstruye esa obra a través de la experiencia. Para mí es un gran honor haber estado con ustedes en el recorrido, espero poderlos acompañar en el resto de recorrido que les queda, esperamos además que podamos tenerlos otra vez acá en Bogotá, fue un gran regalo para Bogotá y los que se perdieron Carga-montón, es una lástima. Voy a hacer hincapié en la ausencia de la gente del arte durante el performance porque aquí hay mucha gente que hace performance y trabaja con el cuerpo. Hoy es muy importante que entendamos lo importante que es el apoyo, lo importante que es apoyarse el uno al otro y ser generosos con nuestro tiempo, con nuestro conocimiento, nuestras conexiones, con las posibilidades que tengamos de ver cómo nos ayudamos a autogestionar para que esto no sea simplemente como unos eventos que pasan colateralmente entre el arte sino que se vuelva realmente el arte. No hay nada más poderoso que un cuerpo. ¡Muchísimas gracias!

SOBRE EL CUERPO HABLA

Entrevista 2014.

CARLOS MARIO JARAMILLO RAMÍREZ

Yo veo el Cuerpo Habla inicialmente como un proyecto académico, se genera y se gesta alrededor de un proyecto educativo, universitario además; de educación superior que recoge estudiantes de diversas áreas pero que están por la institucionalidad universitaria y eso de alguna manera le otorga un grado de representatividad a todo lo que hace, porque es la institución la que cobija la pertenencia de los integrantes del grupo; esa dimensión no se puede obviar. Yo diría es lo que le da inicio al grupo, que lo configura y que de alguna manera empieza a plantearle rasgos de madurez, yo pienso que no es el estadio ideal para

las formas y las apuesta que ya le está haciendo El Cuerpo Habla. Yo pienso que sin abandonar este sustrato académico que le ha permitido la formación que debe dar si quiere abordar esas nociones de lo político y lo pedagógico en lo social tiene que dar el salto a la no representación institucional para podérsela jugar en otras dimensiones políticas totalmente diferentes; eso le plantea un rango ya de diferencia y no de representatividad. En este momento cualquier persona asocia El Cuerpo Habla con la Universidad de Antioquia y Facultad de Artes, esa sociedad ese contubernio le implica una imagen ya al grupo, que es una imagen de representatividad y no se puede negar porque es el origen del grupo. Entonces eso ya le da una caracterización, en ese sentido no es ajena a las maneras o muchas de las formas que la universidad ha traído otros procesos históricamente en otros momentos. Claro, gracias al teatro universitario es que hay una forma social de comprender el teatro en Colombia, que la apuesta de los años 60s trajo al teatro universitario autores que no eran de la palestra pública, social o política. Entonces yo siento que este planteamiento del Cuerpo Habla también ha hecho posible que desde la universidad entre al campo de lo social, y que sería la proyección, que sea una de las formas de interpretar también por qué la universidad haya ido al contexto social todo desde el pasar a la sociedad en niveles de comprensión diferentes a cómo se hacen dentro de la academia, lo veo mucho en esa línea y me llama mucho la atención leer ese aspecto. Ahora bien yo siento que el Cuerpo habla bebe de una dimensión epistémica que ha formado la enseñanza del teatro en el siglo XX y que además de estudiar teatro a partir de los años 60`s y con la influencia del teatro universitario y de la mano de mucha actividades realizadas en los años 60`s y 70`s en arte en Colombia, menciono por ejemplo el performance de Marta Minujin en el 81 en la Bienal en donde se quemaba un Gardel mientras la gente cantaba en coro *Volver* de Gardel, ahí había un acto que estaba permeando a esta sociedad de acontecimientos en el arte que la academia apenas estaba rozando a mirar desde la perspectiva de sus estudios disciplinarios, desde la sensibilidad ya lo había hecho, ya los profesores estaban inquietos por acontecimientos nuevos que estaban sucediendo en las Bienales; incluso en la bienales anteriores en Medellín ya habían sucedido acontecimientos artísticos que habían llamado la atención de la academia pero no se habían incorporado a los estudios. Por eso lo planteo

cómo antecedentes formales en el campo de la realización artística pero no en el campo de la formación de estudiantes de artes.

A mí me parece que cuando la universidad empieza a inquietarse por la actividad performativa, yo pienso que se empiezan a hacer esfuerzos desde diferentes artes, no solo desde el teatro, desde diferentes artes empiezan a hacer esfuerzos por incorporar qué saberes son necesarios para asumir la performatividad, que es una de las primeras instancias que entran en la palestra de la formación y si esos espacios de performatividad involucraban no solamente a los estudiantes de Teatro sino también a los de Plásticas o a los de Danza o los de Música, pues en ese momento no existía la Danza aquí como carrera específica. Una de las líneas que me llama la atención y que siento que el Cuerpo habla bebe de maneras muy intuitivas a veces y ahora con la tesis de Ángela, a veces siento que la lee de manera más directa, son los aportes que empiezan a generar a partir de los años 60`s y 70`s en el mundo, los estudios teatrales que es diferente al estudio del teatro. Los estudios teatrales se configuran como una corriente teórica que emerge con mucha fuerza especialmente después de la vanguardia alemana en dónde se comienzan a realizar experimentaciones sobre el acontecimiento más que sobre la obra de arte, esa dimensión que me parece tan directa y que tiene esa fijación mucho más fuerte en la configuración. De qué clase de experiencia es la que se configura cuando se forman artistas; eso cambia de manera muy radical cuando la universidad empieza a beber de los estudios teatrales y va a tener muchas derivas, a medida que el Cuerpo Habla se aferra a una de esas derivas pero que no es el único, yo diría que en Medellín, en Bogotá, en Cali comienzan a emerger eventos, espacios de formación, artistas y comienzan a tratar de abordar por lo menos inicialmente desde el teatro, los aportes que empiezan a generar los estudios teatrales en esa dimensión que cambia la obra de arte en la de acontecimiento; es decir el concepto de obra de arte es producto de una elaboración estética que imprime en el objeto belleza y que exige del espectador una forma de experiencia particular, que ya todos conocemos y que se describe con mucha más facilidad en el concepto de experiencia estética pero que cuando cambiamos el asunto por acontecimiento la cosa ya no está en el mismo territorio y ya no podemos ver la experiencia de la misma manera; incluso el acontecimiento absorbe la

experiencia porque no hay una relación diferenciada entre quien produce la obra y quien participa de ella.

Al aparecer ese umbral a mi me parece que el Cuerpo Habla empieza a rozar ese umbral y en lo académico en los primeros ejercicios empieza a tratar de transgredir el umbral del concepto de obra de arte terminada, acabada y finalizada; a mí me parece que en el seno de la formación universitaria eso va a aportar cantidad de experiencias en la formación , como lo digo no es el único que lo hace, yo no estoy destacando aquí que el Cuerpo Habla es el pionero en eso. El Cuerpo Habla se aferra a esa arista porque esa arista va a medir de manera diferente para esos artistas que no se van a aferrar de la arista de los estudios teatrales; siento que por la formación de Ángela los estudios teatrales si influyen mucho en su apuesta de rozar ese umbral, cosa que no sucede con los estudiantes o con las personas que en artes plásticas van a rozar ese umbral, se van a aferrar a otros desarrollos del trabajo performativo que venía sucediendo sobre todo en la posvanguardia de gran influencia norteamericana sobre todo en Latinoamérica y que van a generar espacios como el instalacionismo.

Alba Cecilia acaba de publicar un artículo en donde se ha compilado de varios autores una historia de las formas del instalacionismo en Antioquia y uno puede rastrear ahí por ejemplo como esa arista no bebió de los estudios teatrales sino que bebió de otra influencia académica que venía de las apuestas de las bienales internacionales que la posvanguardia había generado tanto en Europa como Estados Unidos y obviamente eso va a tener mucha influencia en muchos artistas latinoamericanos y eso nos va a plantear otras dimensiones. Un asunto que me parece interesante y es que cuando se configura interdisciplinarmente el Cuerpo Habla se comienzan a juntar esos umbrales donde ya no se bebe de una sola fuente pero eso tiene también sus riesgos. Es decir, eso tiene sus aportes si se pueden capitalizar pero tienen también sus desventajas si no reconoce de qué manera está construyendo cada participante su significado de participación, porque no se puede dejar a la deriva, de qué manera entender solo desde la intuición el trabajo artístico, yo creo que esa era una dimensión mucho más marcada del trabajo estético que construye la obra

desde la intuición en el trabajo participativo. Esa intuición empieza a ser mucho más matizada de disciplinas académicas de mucho talante, es decir, de una gran exigencia teórica porque un estudiante que viene de sociología, uno que viene de psicología, de artes plásticas, de teatro están construyendo su espacio significante de una manera muy diferente a la manera cómo lo establece una disciplina específica como los estudios teatrales a las tendencias relacionistas en el arte de los años 70`s y a finales de las años 60`s. ¿A qué me refiero con su espacio significante? que cada uno está tratando de recuperar su concepto de obra de arte para poder participar en El Cuerpo Habla y desde ese imaginario construye su participación con un agravante que me parece mucho más fuerte que ya lo había mencionado y es que se siente representado por una institucionalidad universitaria que además lo caracteriza: No valdría lo mismo si yo lo hiciera en el atrio de la iglesia de mi barrio como una persona particular. Yo recuerdo un estudiante de teatro que alguna vez salió desnudo en Aranjuez pero no como integrante de ningún grupo, ni siquiera lo menciono como estudiante de la universidad de Antioquia sino como alguien que quería hacer su performance en su barrio y eso después fue asumido por otros fenómenos de los cuales no se hizo lectura. Yo fui a ver ese evento y yo decía: este es un estudiante y esta representatividad institucional lo dejó sin peso de continuar con el esfuerzo que había iniciado" y para el barrio fue todo un asunto. Estoy hablando de inicios de los años 90`s en Medellín entonces: "Yo salgo casi desnudo"... a la familia la atacaron; "su hijo se enloqueció hay que llamar el manicomio, hay que recogerlo, mire cómo estaba estudiando en la universidad de Antioquia, mire como se enloqueció " ¿Si me entienden los rangos y los parámetros? La disfuncionalidad como emerge la lectura institucional de ese performance, pero si lo hace el Cuerpo Habla no, "es que esos son los estudiantes de la de Antioquia que están caminando desnudos" Ya me entienden el marco representativo al que estoy haciendo referencia y que genera una lectura en el rango de la representatividad, y quiero ser insistente en eso porque voy a otro asunto.

Cuando se plantea la relación o el umbral en donde rozamos el lugar de la obra de arte terminada y acabada, y el acontecimiento como tal, emergen espacios que cuestionan el lugar de la representación, es decir, la representación en el concepto de obra de arte

terminada no está en duda tiene todo el poder simbólico del mundo; es más, es representativa porque tienen el umbral de ser obra de arte, es la sombrilla que cobija el objeto elaborado, entonces desde ese valor la representación queda prácticamente instituida en la función del artista, pero esa representación queda desprovista es decir queda huérfana; en este caso como vuelvo insisto queda amparado por la institución educativa pero empiezan a emerger preguntas como "¿y eso que están haciendo es obra de arte?" Si me entiende, la primer pregunta que dan cuenta de que se está perdiendo, o que ya se desterritorializó el concepto de obra terminada, acabada y es que alguien se pregunta "¿por qué es arte?" y eso que se está haciendo "¿oíste y eso que están haciendo ahí que es?"

Ángela: "Pero ahí no pasa nada", un estudiante de artes. "Pero es que no está pasando nada ¿y entonces para qué?"
Fernanda: Pero eso pregunta el que sabe de arte, pero el transeúnte pregunta ¿y eso qué es? ¿y para qué están haciendo eso?

El estudiante de arte, y usted tiene que ser capaz de leer esa pregunta. El estudiante de arte quiere que lo sigan ubicando por la sombrilla de obra de arte terminada para poder él ver representación ahí y poder leer los signos de lo que le están presentando, pero al estar desprovista de esta sombrilla entonces yo pregunto cómo transeúnte en la calle ¿y eso qué están haciendo, qué es? porque yo no tengo el marco ni de un museo, ni de una institución, ni de alguien conocido ahí, no está parado Botero, ahí haciendo el performance, ya me entienden, es Fernanda y a Fernanda no la conocen sino en la casa y aquí en la universidad dos o tres personas, pues no lo digo peyorativamente, lo digo en ese aspecto en donde yo me sustraigo de una sombrilla que me represente y emerjo en un acontecimiento para darle superficie al acontecimiento como un acto significativo; ya me entienden por qué empezamos a arañar los límites de lo representativo y empieza a emerger en el acontecimiento una superficie que construye el significado en el acontecimiento mismo; no predispone los materiales para que signifiquen antes de ser presentados, y aquí es dónde yo empiezo a leer en algunos trabajos problemas del Cuerpo Habla precisamente porque la relación que ha construido con los estudios teatrales que devienen sobre todo después de la

posvanguardia, más desde la escuela de Palo Alto, desde la música de John Cage o de las apuestas de Merce Cunningham o las apuesta interdisciplinares como Rauschenberg y Cunningham, John Cage que se juntan incluso los tres para hacer propuestas que devienen en esa dimensión que desvanece un poco el concepto de obra de arte terminada y acabada como objeto que puede terminar; aunque ellos van a caer después con un tipo de configuración de registro como obra de arte de la cual no van a escapar en los años 60`s, 70`s sobre todo en Latinoamérica pero que cuando visitamos... como devienen los estudios teatrales emerge una dimensión que a mí me parece muy interesante, es que al desvanecerse esa obra representativa el concepto de obra de arte en la obra de arte como tal, el acontecimiento tiene que tener el significado en el mismo acto de su presencia, no predisponerlo antes.

Hace poco y leyendo a Ana Fischer, hay en los años 60`s un performance de Marina Abramovich y ella se sienta en una mesa, está dispuesta una mesa, una copa de vino, miel de abejas, hay una cuchilla de afeitar y hay una cruz de hielo, ella comienza inicialmente a tejerse con la cuchilla de afeitar una cruz de cinco puntas en el abdomen. La pregunta que nos hacemos es si soy capaz de leer "la cruz de cinco puntas es ¿qué?" está lo de los fluidos, es como si yo tuviera que buscar en el espacio de la significación el sentido de esos signos. Resulta que a mí no me gusta tanto lo que sucede en el acontecimiento, no me importa tanto si es una estrella de cinco puntas sino que se está rompiendo la piel, el signo que aparece no es el que emerge visualmente porque lo que le da la apariencia al ojo es la experiencia pero el primer extrañamiento que emerge dentro del espectador: "!dios mío se está cortando!" es decir, es el territorio en el que empieza una pugna entre la dimensión participativa del espectador y la acción participante del artista, más que la cruz yo empiezo a extrañarme de que se está arrancando la piel, que se está pulsionando la piel y lo que sucede en el acontecimiento de aquí en adelante es que se empieza a cumplir otra función; a mí que me va a importar esa cruz de cinco puntas si además a una copa de vino le echa miel de abejas al máximo, o sea, eso queda dulce sobre dulce como mas que melao es remelao, y saben lo que pasa con la corriente sanguínea cuando yo le meto en cargas demasiado fuertes azúcar, entonces se aumenta la presión arterial y ella se toma esa copa de vino,

entonces de esta estrella empieza a salir cada vez más sangre y enseguida va y se clava en la cruz de hielo, llega un momento tal que el público estalla y dice no más y la retiran de eso, buscan un ambulancia y salen corriendo con ella porque es que esta mujer se va a matar, si me entienden ¿ese acto tiene sentido, en un acto que yo haga en la privacidad que registre con una cámara fotográfica para poner en un museo, entonces así lo cobijaría con la noción de obra de arte? entonces ya significa que yo lo cargo de significados: el signo de la estrella, el signo del romperse y lo lleno de signos o hago que el signo aparezca en la emergencia del acontecimiento que obliga al público a tomar una conciencia en el acto mismo de participar de él.

Yo obligue al público del desespero a participar de él e incluso obligo al que no quiere verlo a irse porque es un signo generado por el acontecimiento mismo. Ahí no hay academia que lo valide, por eso no hablamos ya de representación, es decir, ahí no hay un estatuto político que valide la realización de ese acto, por más que hubiese estado en una galería y haber sido amparado por la noción de obra de arte por ser de una persona reconocida. Lo que sucedió en el terreno del acontecimiento ya no sucedió en el terreno de la presentación, sucedió en el momento del acontecimiento mismo. Voy a eso con lo del Cuerpo Habla, yo siento que frente a esa parte inicialmente cuando arranca el Cuerpo Habla, arranca muy en la comprensión de una realización estética del acontecimiento, entonces hay un cuidado minucioso de la manera como el acontecimiento mismo se configura para poder atrapar dentro de su presencia una forma de participación y entonces esto tiene una deriva muy difícil de resolver pero que me parece un asunto, que precisamente estos espacios políticos empiezan a cuestionar, y es en qué momento pasamos de la obra al espectáculo, no podemos dejarlo convertirlo en una cosa, pero roza los acontecimientos del espectáculo, es decir ese umbral también se teje ahí. El espectáculo artístico está cargado estéticamente de principio a fin, cuando hay un acontecimiento artístico del espectáculo artístico, hablo del gran concierto que desde el principio predispone las butacas y el puesto del espectador índice de indicaciones y comportamientos frente a la interpretación musical y puede ser diferente desde el concierto de música clásica hasta el de rock, pero hay unas pautas de comportamiento generadas por el acontecimiento

mismo como espectáculo. Pero en el performance esas normas de participación no están dadas de antemano como signo de comportamiento, usted llega al performance y no sabe que va a pasar. El artista mismo llega al performance y no tiene resueltas todas las relaciones que va a establecer con el público porque su asunto no es un espectáculo artístico. Ya me entiende por qué si roza el asunto del espectáculo pero no es un espectáculo artístico, yo no puedo tener controlados de la A a la Z todos los enseres de participación del público porque entonces cargo de representatividad los signos de su presencia y ahí es donde yo siento que sobre todo los dos primeros trabajos El Cuerpo Habla estetizó a un punto... En "Espejito, espejito" hay todavía una carga de representación teatral porque incluso yo no estoy esperando si quiere en algún momento y de qué manera va a participar el público, estoy muy preocupado por la manera en que estoy resolviendo el acontecimiento como acción. El asunto es la acción eso ya lo plantea Ángela en la tesis pero el asunto es el acontecimiento, y en el acontecimiento no hay un sujeto, no hay una carga de individuación que exija la comprensión de sí, entonces yo estoy abierto... Ya en "vadear", en todas las veces que se haga va a plantear una dimensión de acontecimiento diferente que va a generar una actividad participativa en donde se podría recoger de una manera muy significativa la dimensión de acontecimiento que tiene la obra en las maneras como la gente entra y sale, la gente se ofrece a arrastrar, se ofrece a empujar, la gente se ofrece a ser envuelta. Que yo ya no lea que el que está ahí envuelto es un estudiante de, sino que es que yo podría estar ahí también vadeando, o yo hago parte de ese Vadear porque persigo el Vadear por toda la ciudad. Vadear no es una procesión donde todos los transeúntes se paran al lado para ver pasar como lo puede hacer cualquier transeúnte porque es una experiencia esperada también, pero a mí me encanta Vadear es porque la gente sigue a Vadear, es decir la gente vadea así no se ponga la gasa blanca, que a mi modo de ver carga mucho de representatividad todavía el asunto todavía del concepto de obra de arte porque entonces espera que la gente vadee pero desde su límite que son los pies. Ya me entiende por qué siento que el espacio de participación el Cuerpo Habla lo ha tenido más bien controlado por parte del público, en esa dimensión me parece que se puede avanzar mucho mas, pero yo creo que en el Cuerpo Habla tiene que ser así porque eso arranca como un proyecto académico-institucional y no puede escapar de ese fuero de representación que

le ofrece que los que están ahí vadeando son estudiantes universitarios. Esa es la lectura que empieza a ser el transeúnte.