



Universidad Autónoma  
del Estado de México

# SUBLEVACIONES SUBLIMACIONES

MAIRA YURITZI BECERRIL-TINOCO  
COORDINADORA



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales

**Carlos Eduardo Barrera Díaz**

*Rector*

Doctora en Ciencias de la Educación

**Yolanda Eugenia Ballesteros Senties**

*Secretaria de Docencia*

Doctora en Ciencias Sociales

**Martha Patricia Zarza Delgado**

*Secretaria de Investigación y Estudios Avanzados*

Doctor en Ciencias de la Educación

**Marco Aurelio Cienfuegos Terrón**

*Secretario de Rectoría*

Doctora en Humanidades

**María de las Mercedes Portilla Luja**

*Secretaria de Difusión Cultural*

Doctor en Ciencias del Agua

**Francisco Zepeda Mondragón**

*Secretario de Extensión y Vinculación*

Doctor en Educación

**Octavio Crisóforo Bernal Ramos**

*Secretario de Finanzas*

Doctora en Ciencias Económico Administrativas

**Eréndira Fierro Moreno**

*Secretaria de Administración*

Doctor en Ciencias Computacionales

**José Raymundo Marcial Romero**

*Secretario de Planeación y Desarrollo Institucional*

Doctora en Derecho

**Luz María Consuelo Jaimes Legorreta**

*Abogada General*

Doctor en Ciencias Sociales

**Luis Raúl Ortiz Ramírez**

*Secretario Técnico de la Rectoría*

Licenciada en Comunicación

**Ginarely Valencia Alcántara**

*Directora General de Comunicación Universitaria*

Doctora en Ciencias de la Educación

**Sandra Chávez Marín**

*Directora General de Centros Universitarios  
y Unidades Académicas Profesionales*

**SUBLEVACIONES**  
**SUBLIMACIONES**

DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES UNIVERSITARIAS

*Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México*

Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales

**Carlos Eduardo Barrera Díaz**

*Rector*

Doctora en Humanidades

**María de las Mercedes Portilla Luja**

*Secretaria de Difusión Cultural*

Doctor en Administración

**Jorge Eduardo Robles Alvarez**

*Director de Publicaciones Universitarias*

FACULTAD DE ARTES

Doctora en Artes

**Angelica Marengla León Álvarez**

*Directora*

Maestra en Estudios Visuales

**Ana Lilia Cruz Pais**

*Subdirectora Académica*

Maestra en Administración

**Alhelí Vázquez Enríquez**

*Subdirectora Administrativa*

**SUBLEVACIONES  
SUBLIMACIONES**



Maira Yuritzi Becerril-Tinoco  
COORDINADORA



Universidad Autónoma del Estado de México

*“2022, Celebración de los 195 Años de la Apertura de las Clases en el Instituto Literario”*

---

Primera edición, enero 2022

**Sublevaciones y sublimaciones**

Coordinadora: Maira Yuritzí Becerril-Tinoco

Universidad Autónoma del Estado de México  
Av. Instituto Literario 100 Ote., Col. Centro  
Toluca, Estado de México  
C.P. 50000  
Tel: (52) 722 481 1800  
<http://www.uaemex.mx>



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Los usuarios pueden descargar esta publicación y compartirla con otros, pero no están autorizados a modificar su contenido de ninguna manera ni a utilizarlo para fines comerciales. Disponible para su descarga en acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx>

ISBN: 978-607-633-388-4

Hecho en México

Editor responsable: Jorge Eduardo Robles Álvarez  
Coordinación editorial: Maira Yuritzí Becerril-Tinoco  
Formación y diseño: Jorge Marcelino Vázquez  
Corrección de estilo: Manuel Encastin Cruz



# ÍNDICE

- 9 **PRESENTACIÓN**  
*Angélica Marengla León-Álvarez*
- 11 **RUTAS DE EXPLORACIÓN**  
*Imagen que arde, imagen que desaparece, imagen que se fuga, imagen que enloquece, imagen que deviene.*
- 15 **¿ES POSIBLE CRITICAR LA VIOLENCIA A TRAVÉS DE LAS ARTES VISUALES?**  
*Miki Yokoigawa*
- 29 **MEMORIAS DE LOCURA: IMAGEN FRACTURADA Y VIOLENCIA POLÍTICA**  
*Nicolás Zorro-López*  
*Diana Mejía-Sabogal*
- 41 **ARQUITECTURA DE LOS AFECTOS. EL CUERPO Y EL HOGAR COMO EXPERIENCIAS COLECTIVAS**  
*Angélica Marengla León-Álvarez*  
*Maira Yuritz Becerril-Tinoco*
- 61 **LA DESUBLIMACIÓN DEL ARTE DEL SIGLO XX DESDE EL PENSAMIENTO DE GEORGES BATAILLE**  
*Betsabé Yolitzin Tirado-Torres*  
*Denisse Alejandra Mendoza-Dávila*
- 75 **DZIGA VÉRTOV EL YOUTUBER: UNA HISTORIA DE ANTICIPACIÓN**  
*Daniel Enrique Monje-Abril*

- 87 **IMAGEN ALGORÍTMICA: CUANDO LAS IMÁGENES SALEN DE LA PANTALLA**  
*Yunuen Rosas-Ortiz*
- 101 **TRANSFIGURACIÓN DE LA VISUALIDAD, REPRESENTACIÓN Y PERCEPCIÓN EN LA VIRTUALIDAD**  
*Israel Alejandro López-García*
- 111 **CAMPO EXPANDIDO Y PRÁCTICAS CONTAMINANTES EN EL ARTE**  
*Maira Yuritzi Becerril-Tinoco*
- 123 **LA SAGA CASASOLA: CONSTELACIONES E IMAGEN DIALÉCTICA**  
*Alejandro García-Carranco*
- 133 **DRAMÁTICA EIDÉTICA: UNA RECONSTRUCCIÓN FICCIONAL DE LA CIUDAD SIMULADA**  
*Christian Sarria*
- 147 **LA IMAGEN DE LA LIBERTAD HUMANA EN EL OLVIDO**  
*Angelica Durán-Téllez*

## PRESENTACIÓN

*Angélica Marengla León-Álvarez*

Generar pensamiento en torno a la potencia de las imágenes es uno de los objetivos que sostienen el trabajo de investigación de la Facultad de Artes y la red de Estudios Visuales de ésta Facultad tanto en México como en el extranjero. Como parte de este objetivo se proponen espacios para hacer converger ideas provenientes de distintas disciplinas que reflexionan en torno a las imágenes. En este sentido, el libro que aquí se presenta es un espacio para pensar la imagen, con el cual se busca trasladar el pensamiento fuera de su lugar habitual a través de preguntas como: ¿Qué piensan las imágenes? ¿Cómo se insertan en la sociedad? y ¿Cómo pueden orientar nuestro pensamiento? Se proponen estas interrogantes para entender el dispositivo de la mirada y generar frente a esto, una toma de posición.

El 24 de septiembre de 2014, los mexicanos amanecemos con la terrible imagen de un cuerpo con el rostro desollado cual ofrenda a Xipe Tótec que hacía referencia a un joven estudiante normalista y a 43 de sus compañeros que se encontraban desaparecidos. Estos eventos detonaron una serie de manifestaciones y exigencias para su esclarecimiento. La potencia de la imagen encendió una mecha largamente adormecida. Puso en evidencia los límites más atroces de la condición humana y consiguió elevar el pensamiento hasta el enojo. Millones de personas alrededor del mundo levantaron el puño en señal de protesta marcando un hueco imperdonable en la historia.

¿Cómo nos toca una imagen que arde? En 1963 un monje budista se inmola en señal de protesta en la ciudad de Saigón, antigua Vietnam del Sur. El filósofo George Didi-Huberman relaciona esta imagen a la toma de posición que representa “Fuego Inextinguible” en la obra de Harun Farocki, inspirada en “el testimonio que Thai Bihn Dan, redactó originalmente para el Tribunal Internacional sobre Crímenes de Guerra de Estocolmo”, donde relata el momento en el que es alcanzado por una bomba de napalm envolviéndolo en llamas. Mientras que el testimonio citado es un crimen de guerra, tanto la acción de Farocki —quemarse la piel con un cigarro mientras se menciona el grado de incandescencia del napalm—, como la del monje budista, implica una toma de posición, una “aporía para el pensamiento de la imagen”. Esta capacidad de “arder” que tiene las imágenes funciona también como metáfora de aquello que enciende, quema y vuelve cenizas.

Hemos retomado la propuesta de Georges Didi-Huberman, para hacer referencia a un tipo particular de imágenes, que por su volatilidad, arden, se levantan, pero también se fugan o enloquecen. Imágenes que son capaces de emitir una luz sobre nuestro tiempo, aunque esa luz, más que respuestas, genere cuestionamientos.

El filósofo e historiador del arte George Didi-Huberman sugiere enlazar la imagen y la mirada a través de un proceso que implica pensar su temporalidad, su metamorfosis y su plasticidad. El libro que aquí nos reúne es una invitación para poner

en palabra y en pensamiento nuestra mirada, así como el régimen escópico que la determina.

Por otro lado, retomamos la aporía que presenta Farocki en la obra “Desconfiar de las imágenes” que ha sido prologado por el académico francés Didi-Huberman, ya que responde a tres problemas entrelazados para el espectador: Un problema estético que implica los sentimientos del espectador; un problema político que cuestiona la responsabilidad de quien mira; y un problema del saber, es decir, de conocimiento y reconocimiento frente a lo que se mira.

A la luz de estas ideas nos preguntamos lo siguiente: ¿Cómo nos interpelen las imágenes que miramos? y ¿Cómo nos afectan? Hemos reunido una serie de artículos que invitan a abordar esta paradoja desde el plano estético, político y epistémico y dan continuidad a la reflexión que nos acerca a una comprensión de estas interrogantes.

Proponemos una serie de imágenes que sirven como trazos de ruta para la exploración del libro: cada imagen puede contener uno o varios artículos; o viceversa, cada artículo puede caber en más de una imagen; sin embargo también invitamos a que el lector descubra su propia ruta de lectura. La serie de imágenes que presentamos es la siguiente: *Imagen que arde* e incómoda, que irrita y quema; *imagen que desaparece* arroyada por la turbulencia de la información; *imagen que se fuga* expandiéndose más allá de las fronteras disciplinares, *imagen que enloquece*, pierde su propósito, se altera y se vuelve incontrolable

e *imagen que deviene*, destacando su capacidad de metamorfosis como potencia de cambio y transformación.

Finalmente recordamos que poner el pensamiento en las imágenes nos permite trascender el instante fugaz que anima el deseo que nos levanta. Un deseo capaz de desestabilizar una historia que todo mundo creía concluida. Pensamos que estos artículos pueden dar continuidad a los planteamientos artísticos y filosóficos de George Didi-Huberman para “hacer brotar nuevas imágenes, nuevos pensamientos y nuevas posibilidades de acción” que den cause a nuestras reflexiones en torno a la visualidad contemporánea.

# RUTAS DE EXPLORACIÓN

## IMAGEN QUE ARDE

Es una imagen incómoda, que irrita o quema, pero a la vez es motor de movimiento. A través de ella, se busca dar cuenta de eventos, piezas o acciones motivadas por el deseo de transgresión y de ruptura que pueden llevar a la producción de acontecimientos.

- ¿Es posible criticar la violencia a través las Artes Visuales?
- Campo expandido y prácticas contaminantes en el arte
- Dziga Vértov el youtuber: una historia de anticipación
- Transfiguración de la visualidad, representación y percepción en la virtualidad
- Memorias de Locura: Imagen Fracturada y Violencia Política
- Imagen Algorítmica: cuando las imágenes salen de la pantalla

## IMAGEN QUE DESAPARECE

Evoca aquellas imágenes que pese a los esfuerzos de permanencia, registro o resguardo logran escapar de las lógicas de singularidad, imágenes que se pierden en la indiferencia o en la velocidad y turbulencia de la información.

- La imagen de la libertad humana en el olvido
- ¿Es posible criticar la violencia a través las Artes Visuales?
- Dramática eidética: Una reconstrucción ficcional de la ciudad simulada
- La Saga Casasola: Constelaciones e Imagen Dialéctica
- Memorias de Locura: Imagen Fracturada y Violencia Política

## IMAGEN QUE SE FUGA

Es aquella que bordea las fronteras disciplinares, que no obedece a patrones taxonómicos y escapa al orden simbólico. La imagen fuga es indisciplinar. Cuestiona los fenómenos de visión, los dispositivos de la imagen y el comportamiento de la mirada en la cultura a partir de desplazamientos disciplinares o ideológicos.

- La imagen de la libertad humana en el olvido
- Campo expandido y prácticas contaminantes en el arte
- La desublimación del arte del siglo XX desde el pensamiento de Georges Bataille
- Dramática eidética: Una reconstrucción ficcional de la ciudad simulada
- Dziga Vértov el *youtuber*: una historia de anticipación
- La Saga Casasola: Constelaciones e Imagen Dialéctica
- Transfiguración de la visualidad, representación y percepción en la virtualidad
- Arquitectura de los afectos. Cuerpo y hogar como experiencias colectivas

## IMAGEN QUE ENLOQUECE

Imagen que pierde su propósito, se altera y se vuelve incontrolable. Escapa a la posibilidad unificada de orden (cordura) y de comprensión según las leyes de causa y efecto. Es caótica e indefinida, inefable y compleja. Desestabiliza los códigos culturales detonando crisis; por lo tanto, tiende a ser excluida, marginada, señalada o rechazada.

- ¿Es posible criticar la violencia a través las Artes Visuales?
- La desublimación del arte del siglo XX desde el pensamiento de Georges Bataille
- Dziga Vértov el *youtuber*: una historia de anticipación
- Transfiguración de la visualidad, representación y percepción en la virtualidad
- Memorias de Locura: Imagen Fracturada y Violencia Política
- Imagen Algorítmica: cuando las imágenes salen de la pantalla
- Arquitectura de los afectos. Cuerpo y hogar como experiencias colectivas

## IMAGEN QUE DEVIENE

Una imagen que deviene o muta sugiere una temporalidad particular a partir de la cual podemos pensar su producción. Por ejemplo, su reproductibilidad, inestabilidad o finitud que nos habla a la vez de su fragilidad o precariedad; pero también, su capacidad de metamorfosis como potencia de cambio y transformación.

- ¿Es posible criticar la violencia a través las Artes Visuales?
- La imagen de la libertad humana en el olvido
- Campo expandido y prácticas contaminantes en el arte
- La desublimación del arte del siglo XX desde el pensamiento de Georges Bataille
- Dramática eidética: Una reconstrucción ficcional de la ciudad simulada
- La Saga Casasola: Constelaciones e Imagen Dialéctica
- Imagen Algorítmica: cuando las imágenes salen de la pantalla



Miki Yokoigawa

## ¿ES POSIBLE CRITICAR LA VIOLENCIA A TRAVÉS DE LAS ARTES VISUALES?

## IS IT POSSIBLE TO CRITICIZE VIOLENCE THROUGH VISUAL ARTS?

### Resumen

En esta ocasión, reflexionaremos sobre la posibilidad de criticar la violencia a través de las artes visuales. Obviamente una obra de arte no cambia directamente a la sociedad. Para que ocurra un cambio debe haber un proceso trascendental, la intervención de la razón que provoque el sentido común en el cual se basaría la política. Pero a menudo la imagen de violencia puede caer en el sensacionalismo a través de los medios de comunicación masivos inmediatos, lo que aumenta el riesgo de convertirla en demagogia. Frente a esta situación revisaremos algunos desafíos que enfrenta el arte contemporáneo al criticar la violencia, distanciándose de la ilustración de ella a partir de la crítica de G. Didi-Huberman, W. Benjamin y S. Sontag.

*Palabras Clave:* arte contemporáneo, ilustración, crítica, violencia, Ayotzinapa

### Abstract

On this occasion, we will reflect on the possibility of criticizing violence through visual arts. Obviously, art does not change society directly. For change to occur, there must be a transcendental process, the intervention of reason that provokes common sense on which politics would be based. But often the image of violence can fall into sensationalism through immediate mass media, increasing the risk of becoming demagoguery. Faced with this situation, we will review some challenges of contemporary art that criticizes violence distancing from illustrating it, after the criticism of G. Didi-Huberman, W. Benjamin and S. Sontag.

*Keywords:* contemporary art, illustration, critic, violence, Ayotzinapa

## INTRODUCCIÓN

Georges Didi-Huberman, historiador de arte y ensayista francés, finaliza el prólogo del libro *Desconfiar de las imágenes* de Harun Farocki (2013) que se titula “Abrir los ojos”, dejando una pregunta: “¿Podría ser, entonces, que la imagen estuviera complotada con la violencia sencillamente porque es un objeto inseparablemente técnico, histórico y legal?” (Didi-Huberman, 2010: 35). Plantea esta pregunta basándose en el libro *Crítica de la violencia* de Walter Benjamin:

Elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo, elevar el propio enojo hasta el nivel de una obra. Tejer esta obra que consiste en cuestionar la tecnología, la historia y la ley. Para que nos permita abrir los ojos a la violencia del mundo que aparece inscrita en las imágenes (Benjamin, 1999: 44).

Didi-Huberman le da mucha importancia al aspecto visual en el proceso de la crítica de la violencia, es decir, mirar como una capacidad indispensable.

Para criticar la violencia, uno tiene que describirla (lo que implica que uno tiene que ser capaz de mirar). Para describirla, uno tiene que dismantelar sus artefactos, “describir la relación”, como lo expresa Benjamin, en la que se construye (lo que implica que uno tiene que ser capaz de desmontar y volver a montar los estados de cosas) (Didi-Huberman, 2010: p.34).

De este modo, primero se tiene que obtener la técnica de mirar, demostrar la relación para volver a montarla y así visualizarla. Tal vez, el proceso de visualización tiene un fuerte vínculo con la esencia de la “representación”. Una vez obtenida la

técnica de la visualización, sabiendo cuál es la estructura de la violencia, se debe cuestionar la legalidad.

El segundo territorio en el que uno debe cuestionar constantemente la violencia es el del “derecho y la justicia” (Benjamin, 1999: 23) [...] empezando por la cuestión de quién las “produce” y a quién le pertenecen, cómo se puede citarlas y en qué riesgos se incurre cuando se les utiliza” (Didi-Huberman, 2010: 35).

E inmediatamente menciona el vínculo con la filosofía de la historia:

Finalmente, Walter Benjamin —a pesar de las dificultades filosóficas intrínsecas a sus formulaciones— deja perfectamente en claro que “la crítica de la violencia es la filosofía de su propia historia [que] hace posible una postura crítica, diferenciadora y decisiva respecto a sus datos cronológicos” (Didi-Huberman, 2010: 35).

Es así que Didi-Huberman lanza la pregunta que hemos mencionado anteriormente, y realiza el comentario “para abrir los ojos a la violencia del mundo que aparece inscrita en las imágenes”. Obviamente son las frases dedicadas al texto de Faroki, basado en la experiencia práctica de su política y la estética con su trabajo audiovisual que hoy en día podemos revisar. Y quizá pueda corresponder a unas propuestas en arte contemporáneo que intenta criticar la violencia. En este texto nos aproximaremos a algunas obras que critican la violencia desde las artes visuales y posteriormente observaremos los desafíos que enfrenta el arte contemporáneo al hacer referencia directa a la grave violencia que ocurre en México.

Antes de comentar las piezas daremos un breve repaso y contextualizaremos el tema de la violencia, sobre todo en la representación del cuerpo violentado en la historia del arte.

#### EL CUERPO VIOLENTADO EXPRESADO EN EL ARTE OCCIDENTAL

En la historia de arte no es nada raro encontrar expresiones del cuerpo violentado y castigado. Por ejemplo, la representación pictórica o escultórica de las escenas del castigo de los dioses en el cuerpo de héroes humanos como Prometeo o Laocoonte y sus hijos, peleas entre los dioses, Saturno devorando a sus hijos o el castigo de Medusa en la antigua mitología griega. Por otra parte, episodios sangrientos y dolorosos representando historias de la Biblia, desde la matanza de los inocentes, la pasión y la crucifixión de Cristo y sus discípulos, martirios o interpretaciones del infierno bajo el concepto cristiano se encuentran en la producción artística en grandes cantidades. Obviamente, la ilustración de la violencia está justificada por la abnegación de los héroes humanos contra los dioses paganos absurdos o por el sacrificio religioso sagrado.

Las representaciones de hechos históricos como guerras, revoluciones, rebeliones, matanzas y asesinatos nos proporcionan muchos ejemplos de violencia. Las que están ligados a expresiones religiosas justifican la violencia como sacrificio; otros reclaman la legalidad visualizando la violencia como ilustración de un acontecimiento histórico. Estas representaciones, están sostenidas en la creencia de la trascendencia a partir de la sensación estética visual. Es decir, ilustrar una escena de violencia, a través de la emoción sensorial basándose en la sensibilidad estética, transmite el sentido de la denuncia o el reclamo de la justicia. Por ejemplo, la pintura *3 de mayo de*

*1808 en Madrid: los fusilamientos de patriotas madrileños*, de Francisco de Goya,<sup>1</sup> representa la ejecución de civiles rebeldes madrileños que se opusieron a la invasión francesa de Napoleón. En esta visualización de la violencia vemos a los soldados armados apuntando a personas indefensas, asustadas, temerosas e implorantes, cuyos rostros expresivos destacan en la tenue luz que ilumina la cantera.

Uno del grupo que va a ser ejecutado levanta sus manos y en su palma vemos un estigma. A sus pies yacen unos cadáveres ensangrentados y detrás de ellos se encuentra otro grupo que observa la escena de la ejecución con la mirada inquieta. Su gesto de desesperación se ve a través del cañón de los fusiles. La dramatización de la representación pictórica —al igual que la sacralización religiosa— se transmitiría sensiblemente a los espectadores y les inculcaría el sentimiento de compasión por el sufrimiento de la persona ejecutada, vinculándolo con el sentido legal, así como con el reclamo de justicia. A los que se identifiquen con este reclamo por la justicia les permite compartir un sentimiento común y para esta comunidad —en este caso está dirigida también a la comunidad religiosa de aquella época—, el acontecimiento se convierte en un hecho histórico. Seguramente la representación en otro medio igual tendrá la misma posibilidad de generar un sentimiento común-legal pero, tal vez, la imagen nos impactará de una manera más directa, sobre todo a nosotros, con nuestra percepción moderna muy cargada en lo visual. De este tipo de obras de arte tenemos miles de ejemplos, desde lo ilustrativo y lo figurativo hasta lo abstracto, como en *Los desastres de la*

1 *3 de mayo de 1808 en Madrid: Los fusilamientos de patriotas madrileños*, es una pintura al óleo sobre lienzo en gran formato (1814). Es una de las obras más importantes de Francisco de Goya (1746-1828).

guerra de Goya, *Guernica* de Picasso,<sup>2</sup> *The Hiroshima panel* de Ily y Toshi Maruki,<sup>3</sup> entre otras. Aquí ya vemos que el planteamiento de Didi-Huberman puede funcionar en algunas obras de las Bellas Artes.

Sin embargo, aquí tenemos un problema muy complejo de trascendencia. Insistiríamos en que tomar una postura política de inmediato es muy peligroso basándonos solamente en la compasión. En realidad, una obra de arte aurática, como diría Benjamín, que es única y original tiene un limitado acceso al público si no cuenta con la técnica de reproductividad mecánica. Además, este tipo de obras están expuestas en un espacio específico bajo ciertas condiciones en las que se les dispone tiempo a los espectadores para la contemplación. Entonces, aunque existe la posibilidad de abrir una nueva comunidad a partir de una obra de arte, su proceso es lento. Los simpatizantes de obras de arte sensacionalistas no se vinculan inmediatamente con este tipo de piezas para tomar una postura política, sino que tienen que pasar por un proceso de reflexión y consideración hasta que llegue en ellos la comprensión. Así se completa la trascendencia en términos literales. Tal comprensión se convierte en sentido común tras la discusión entre cierta cantidad de gente, así deberá ser razonable y basándose en ello tomaría una postura política. Es decir, la

trascendencia estaría completada por el proceso de comprensión a través de la razón y eso supone la condición de accesibilidad limitada y la tardanza de su difusión a partir de la obra de arte; así no se queda sólo en el nivel de la sensibilidad.

La posibilidad del poder del arte que supone abrir una nueva comunidad legal-sensible fue probada y lograda de una manera brutal en el siglo XX con la estetización de la política por el Partido Nacional Socialista Alemán [Nazi]. Ellos tuvieron un gran éxito movilizandando las masas no con amenazas, sino por la propia voluntad de éstas y su convencimiento. Movidos por la emoción, los nazis fundaron una comunidad legal-sensible con la tecnología de los medios de comunicación masivos, sobre todo la radio y el cine, aprovechando bien la inmediatez de las técnicas de comunicación y la ilustración de la violencia. El arte contemporáneo, al contemplar los hechos históricos, debe tener una visión crítica hacia el arte moderno, siendo muy cuidadoso cuando sólo ilustra la escena de violencia, ingenuamente esperando con esto simplemente un impacto visual para provocar emociones. Aunque exista una buena intención, esta no es un acto de inocencia, sino de ignorancia.

#### LA ILUSTRACIÓN: LA DECADENCIA EN EL ARTE Y EL AUMENTO EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN MASIVA

Hoy en día es muy común ilustrar la violencia, cada vez más radicalizada en los medios de comunicación masiva. Para provocar la simpatía de los espectadores, la imagen captada y emitida busca sensacionalismo. Una de las estrategias para visualizar la violencia es demostrar el dolor y el sufrimiento de los demás a través de la imagen —imagen audiovisual—. A diferencia de la época de Goya, como hemos mencionado anteriormente, la accesibilidad de estas imágenes es masiva,

2 *Guernica* es una pintura al óleo sobre lienzo de gran formato. Fue presentada por Pablo Picasso en 1937 en la Exposición Internacional de París. Es considerada como un testimonio del horror de la guerra civil española.

3 *The Hiroshima Panels* es un serie de 15 paneles de gran formato de Ily Maruki (1901-1995) y Toshi Maruki (1912-2000), con dos biombo de cuatro paneles según el formato tradicional japonés de tinta de carbón y algunos con pigmento de color. Tienen el tema del desastre de bomba atómica. La obra *Ghosts* fue presentada en 1950; la pieza 15 —*Nagasaki*— fue expuesta hasta 1982.

sin límites de fronteras ni de horarios por la globalización y el desarrollo de la tecnología de comunicación. Ahora vamos a repasar el sentido de las imágenes de la violencia, sobre todo la fotografía de la escena de la violencia según Susan Sontag (1933-2004), escritora, crítica y ensayista estadounidense. Supongamos que no podemos discutir el tema ignorando las imágenes que nos rodean como un contexto visual de nuestra época. Hablaremos de imágenes y fotografía, pero en general son fotografías de escenas de violencia que demuestran el dolor y el sufrimiento de los demás y los espectadores son ajenos a esta situación.

Al igual que Didi-Huberman, Sontag profundiza en su reflexión en la compleja relación entre la técnica de la visualización, la legalidad y la historia para hacer una crítica de la violencia en su libro *Ante el dolor de los demás* (2003). Ella menciona varias veces la importancia del aspecto de lo visual. Por ejemplo: “Recordar es, cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen” (Sontag, 2003, 104). La eficacia de la imagen sobre el vínculo de la memoria tiene sentido para Sontag (2003: 134), porque “[...] la memoria es, dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los muertos”. Por otra parte, dice:

Las fotografías pavorosas no pierden inevitablemente su poder para conmocionar. Pero no son de mucha ayuda si la tarea es la comprensión. Las narraciones pueden hacernos comprender. Las fotografías hacen algo más: nos obsesionan (Sontag, 2003: 104).

En este caso la importancia del *caption* —el subtítulo que explica la fotografía y la ilustración— cobra mucho sentido cuando la imagen no nos aclara el contexto ni la situación. Recordemos a Didi-Huberman para comprender el contexto

y el “quién a quién”, —quién produce las imágenes y a quién le pertenecen—, que será fundamental para cuestionar la legalidad. La obsesión de la imagen nos persigue, nos reclama y reivindica aclarar qué es lo que fue. Para el paso a la legalidad inevitablemente se requiere de la intervención de la narración —la palabra— eso que contempla para la historia, la reflexión basada en la razón.

Por otra parte, el acto de mirar genera una complicidad con lo que observamos. Mientras miramos una escena de violencia, sobre todo al nivel de la imagen, ¿qué les ocurre a los espectadores? En una escena en la que el agresor trata violentamente a una víctima, los espectadores no necesariamente se identifican con las víctimas compartiendo su dolor y sintiendo compasión. Por el contrario, no podemos explicar la enorme producción y emisión de películas y series de acción que reiterativamente muestran escenas de violencia y sexo; con éstas los espectadores sienten algún tipo de catarsis, identificándose con los agresores y sucede una justificación, como se mencionó anteriormente. Del mismo modo, existe la posibilidad de que uno simpatice con la víctima, pero, ¿se puede identificar totalmente con ella? Entre más violenta y dolorosa, la posibilidad de seguir viendo esa imagen será cada vez menor si realmente transmite sensibilidad. Sontag lo explica del siguiente modo:

La visión del sufrimiento, del dolor de los demás, arraigado al pensamiento religioso, es el que vincula el dolor al sacrificio a la exaltación: una visión que no podría ser más ajena a la sensibilidad moderna, la cual tiene al sufrimiento por un error, un accidente o un crimen. Algo que debe repararse. Algo que debe rechazarse. Algo que nos hace sentir indefensos (Sontag, 2003: 115).

Mientras nos sentimos indefensos, ¿cuántos somos capaces de pensar razonablemente, de reflexionar y juzgar? El sentimiento de vulnerabilidad desarrolla la apatía, para así evitar mirar y pensar, para no sentir en crisis la supuesta estabilidad de vida que uno tiene, rechazando la complicidad con un asunto ajeno al nuestro. El arte contemporáneo provoca cuestionar o da un golpe a esa falsa imaginación de la vida estable. Si lo logra, a partir del quiebre del golpe trascendental abre diferentes horizontes para mirar el mundo. Será una experiencia sublime... bueno, de eso hablaremos después.

Siguiendo a Sontag, aunque las imágenes sensibilizan y conmueven a los espectadores, no funcionarían para la crítica de la violencia.

Y ser conmovido no es necesariamente mejor. El sentimentalismo es del todo compatible, claramente, con la afición por la brutalidad y por casos aún peores. (Recuérdese el canónico ejemplo de comandante de Auschwitz que vuelve a casa en la noche, abraza a su mujer e hijos y se sienta al piano a tocar algo de Schubert antes de cenar). La gente no se curte ante lo que se le muestra —si acaso ésta es la manera adecuada de describir lo que ocurre— ni por la cantidad de imágenes que se le vuelcan encima. La pasividad es lo que embota los sentimientos. Los estados que se califican como apatía, anestesia moral o emocional, están plenos de sentimientos: los de la rabia y la frustración. Pero si consideramos qué emociones serían deseables resulta demasiado simple optar por la simpatía (Sontag, 2003: 118).

No es que los espectadores se acostumbren a la imagen de la violencia, sino que por no poder hacer nada, o por lo menos pensar en eso, sienten la impotencia frente a la brutalidad que se está mirando. Esa sensación de impotencia genera apatía

por su propia defensa frente a aquella sensación de indefensión. La crítica aguda de Sontag deja comentarios muy severos, como el siguiente:

Siempre que sentimos simpatía, sentimos que no somos cómplices de las causas del sufrimiento. Nuestra simpatía proclama nuestra inocencia así como nuestra ineficacia. En esa medida puede ser una respuesta impertinente, si no inadecuada (a pesar de nuestras buenas intenciones) (Sontag, 2003: 118-119).

Sentir simpatía sólo sirve como indulgencia para ignorar nuestra complicidad de la causa del dolor y el sufrimiento de los demás. Sontag indica que la simpatía es inadecuada. Es decir, dejar únicamente en el nivel de sensibilidad a la expresión visual de la violencia ocasionaría un círculo vicioso de espectadores pasivos que se convierten en espectadores apáticos. Para que sea adecuada, la expresión visual requiere de una reflexión y una crítica de la violencia.

El contexto que hemos revisado quizá nos pueda ayudar a explicar una de las razones por la que la ilustración de escenas de violencia fue evitada en el arte contemporáneo.

#### ALGUNOS DESAFÍOS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO PARA LA CRÍTICA DE LA VIOLENCIA

¿Entonces el arte contemporáneo no expresa el tema de la violencia? Por supuesto que sí, y cada vez es más radical. Sin embargo, no todos los intentos logran trascender. Pero veamos algunos desafíos de artistas visuales contemporáneos, sobre todo quienes intentan ir más allá de la ilustración de la escena de la violencia. Las piezas de artes visuales contemporáneas que vamos a revisar no son las únicas para ejemplificar

las expresiones de la crítica de la violencia en nuestro el campo de estudio; el espacio es limitado por lo que no podemos tratarlo todo. Continuaremos desarrollando el tema del cuerpo violentado hasta llegar a expresiones artísticas sobre el grave problema que estamos enfrentando en México: la violencia de la desaparición del cuerpo.

Habrà varios planteamientos sobre el inicio y la definición del arte contemporáneo. Entiendo que el contexto del surgimiento de éste estaría vinculado con una frase muy conocida de Theodor Adorno: “Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”. Decepción de la ilustración humana y desconfianza en que la sensibilidad estética integre la virtud de la persona. Como indicaba Susan Sontag, sabemos que quien efectuaba la violencia brutal no necesariamente era gente bárbara, sino más bien eran personas cultas que poseían conocimientos artísticos.

El desastre de la Segunda Guerra Mundial, consciente o inconscientemente, afecta a los artistas de posguerra. Quienes observaron la manera en que la representación y la ilustración fueron aprovechados por la ideología para luego convertirse en propaganda durante la guerra, intentan distanciarse de las expresiones convencionales o comienzan a declararse contra el arte. Una estrategia para evitar la representación o la ilustración comienza cuando el artista presenta su cuerpo en sí.

*Cut pice* (1964) de Yoko Ono,<sup>4</sup> artista japonesa residente en Estados Unidos. Hoy en día, la presentación de este performance es bien aceptada, pero durante bastante tiempo se complicaba finalizar su realización, porque el público lo interrumpía agresivamente. Esta es una obra bastante interactiva

4 *Cut pice* de Yoko Ono (1933-) es uno de los primeros performances de su carrera. Se realizó por primera vez en 1964 en Kioto, Japón.

y provocativa; en sí es una pieza violenta. La artista, en este caso Ono, vestida, se sienta en el escenario y le pasa unas tijeras al participante-espectador para que corte una parte del vestido de ella. Tanto los participantes —por el acto “violento” de cortar el vestido de una mujer—, como el público espectador son cómplices de la violencia mirando la escena; así se visualiza performativamente la violencia contra la mujer. Este acto rompe la hipocresía de la simpatía que criticó Sontag anteriormente. Entre los 60’s y los 70’s podemos encontrar muchos ejemplares provocativos que contienen aspectos de violencia.

*A Needle Woman* de Kim Sooja<sup>5</sup> es una videoinstalación en la que, en medio de la imagen, se encuentra una mujer asiática. Es la artista “performancera”, de espaldas, en la masa del tránsito de la gente local. Cada canal es de diferentes lugares del mundo. Visualiza las miradas de la gente —a veces agresiva, a veces indiferente y apática— por la presencia del cuerpo femenino asiático como cuerpo del otro. Dependiendo de las condiciones del espacio la instalación cambia. El espectador está rodeado de múltiples canales con la dimensión aumentada del cuerpo real, lo que le permite experimentar

5 *A Needle Woman* es una serie de videoinstalaciones basada en un performance que realizó la artista coreana Kim Sooja (1957). Hizo dos versiones, una de 1999-2001, y otra del 2005; la primera con una duración de 6:33 en bucle con ocho canales y la segunda de 10:30 minutos en bucle con seis canales. La versión de 1999-2001 fue grabada en Tokio, Shangai, ciudad de México, Londres, Delhi, Nueva York, El Cairo y Lagos; la de 2005, en Patan, Jerusalén, Sana’a, La Habana, Río de Janeiro y N’Djamena, ciudades en conflicto. La primera versión de *A Needle Woman* fue presentada en 1999. El video se realizó en mono canal; el performance fue realizado en un contexto natural, con la artista acostada sobre una roca. A partir del proyecto del multicanal del 1999-2001 ella está de pie y la versión acostada se titula *A Homeless Woman*.

el pseudo performance que realizó la artista al mantener el cuerpo fijo en el movimiento de la masa con la sensación de la tensión. Es decir, no deja a los espectadores separados de la escena de acción, no los deja ser pasivos.

*Ejercicio de percusión* Enrique Ježik (2006),<sup>6</sup> artista argentino residente en México. Es un performance realizado en el ExTeresa Arte Actual, en la ciudad de México. Por la noche llegó un grupo de granaderos uniformados con preparación de combate. Iban en formación y en la marcha golpeaban los escudos con sus garrotes, sintonizándose con el ritmo de su marcha. Se introdujeron en la sala donde se encontraban los espectadores a quienes, finalmente, enfrentaron, intimidándolos. Los espectadores experimentaron literalmente la opresión del grupo que representa el poder policial enfrentado cuerpo a cuerpo, desde el ruido de la marcha que se acerca, los pasos y los golpes de los garrotes en los escudos retumbando en el edificio antiguo del Centro de la ciudad de México, en la oscuridad de la noche, con la introducción y la ocupación del espacio, que obligó a los espectadores a reaccionar en un espacio determinado. Esta es una experiencia totalmente diferente de mirar la escena de violencia en un lienzo o en una pantalla ajenos a los espectadores.

*Seis metros cúbicos de materia orgánica* de Ježik (2009),<sup>7</sup> es una acción que tiene como referencia *Asphalt Rundown*, de

Robert Smithson.<sup>8</sup> Como un tipo de Land Art, similar a la descarga de materiales minerales desde un camión de volteo en la pendiente de un acantilado que realizó Smithson en 1969, Ježik descarga “materiales orgánicos”. En forma concreta, lo que se ve son órganos, intestinos, vísceras, carne y hueso pelado de algún tipo de mamífero. Es una expresión bastante morbosa, casi paraliza nuestras sensaciones y anula la aproximación intelectual. Esta sensación traumática requiere la intervención de la terapia de desdramatización, un intento por pronunciar y describir qué es lo que nos ocurre ante el impacto que nos generó. Las dos piezas anteriores y otras de Ježik, son bastante provocativas y abren la discusión sobre si es arte o no y también si logran la crítica de la violencia o no.

*¡Visite Ciudad Juárez!* de Ambra Polidori (2002-2011),<sup>9</sup> artista y fotógrafa mexicana. La pieza está totalmente basada en el caso de las desapariciones de mujeres de la zona de maquiladoras en Ciudad Juárez. En el formato de una tarjeta postal se incluyen imágenes de los archivos judiciales forenses del caso del cadáver encontrado o las huellas del crimen en las víctimas femeninas, junto con fichas del documento de registro de la investigación policial y la autopsia, y una frase de postal turística como “¡Visite Ciudad Juárez!” o “*Recuerdo de Ciudad Juárez*”, entre otras, en color rosa mexicano. Muchas veces la calidad de

6 *Ejercicio de percusión* de Enrique Ježik, es un performance que se presentó en el XII Festival Internacional de Performance del 2006 en el ExTeresa Arte Actual de la ciudad de México.

7 *Seis metros cúbicos de materia orgánica* de Ježik es una acción realizada en Ciudad Juárez, Chihuahua, en 2009. Busca una reflexión sobre la violencia en México y es también un homenaje a las víctimas, sobre todo después de los feminicidios ocurridos en esa ciudad.

8 *Asphalt Rundown* (1969) es uno de los primeros trabajos de intervención de Land Art de Robert Smithson (1938-1973), reconocido artista estadounidense por su escultura y Land Art.

9 *¡Visite Ciudad Juárez!* es un proyecto artístico de Ambra Polidori (1954-), en el que se presenta estantería de color rosa con 45 postales que están basadas en la investigación y producción artística sobre el caso de los feminicidios de Ciudad Juárez entre 2002 y 2011. Fue presentado en la exposición “Espectrográficas. Memoria e Historia”, que realizó del 1 de diciembre del 2010 al 1 de mayo del 2011 en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), en la ciudad de México.

las imágenes es bastante baja, por lo que no nos muestra con claridad la escena del crimen. Obviamente, este aspecto de la indefinición de la imagen está vinculado con la invisibilidad del crimen y la oscuridad del feminicidio. Los pocos datos que se muestran sobre la imagen documentada, y su baja calidad, no tienen ninguna forma de explicarnos ni el contexto ni lo que ocurre, por lo que es incompatible con la calidad del *caption* y mucho menos narra la historia. La frase añadida en color rosa es una ironía muy severa. Como seguramente estas imágenes nos obsesionan, esperamos una narración que nos ayude a comprender la situación de la violencia absurda.

*¿De qué otra cosa podríamos hablar?* de Teresa Margolles (2009).<sup>10</sup> Esta obra de la artista mexicana, originaria de Sinaloa, fue presentada en la Bienal de Venecia. Comparte algo del trabajo de Polidori, pero es más abstracto; ya no hay ninguna visualización figurativa. Por ejemplo, en el pabellón, en determinados momentos, había personas que limpiaban el piso y eso es un performance. Prácticamente es imposible entender lo que ocurre en esta pieza hasta que se lee el *caption* o el texto que la explica. Nos damos cuenta entonces de que el agua con jabón que limpia el piso es agua reciclada con la que se limpiaron cadáveres. A partir de la comprensión del contexto y de los materiales que conforman la pieza, se provocaría en el espectador una sensación corporal, no tanto visual, sino de otros sentidos como el olfato o el tacto en la piel al sentir la humedad del espacio. Posiblemente esa sensación y

<sup>10</sup> *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* es una obra de Teresa Margolles, presentada en el Pabellón de México —en el Palazzo Rota Ivancich— de La Biennale di Venezia: 53ª Muestra Internacional de Arte, Making Worlds en 2009, con curaduría de Cuauhtémoc Medina. La obra está conformada por siete piezas de intervención en el espacio, basadas en la investigación sobre la violencia provocada por la guerra contra narcotráfico generado en México.

la comprensión generen otro estado emocional o una reacción física. *En el aire* (2003) es otra pieza de la misma autora. Se producen pompas de jabón en una instalación en un espacio cerrado, usando agua reciclada de la limpieza de cadáveres. Impacta en las sensaciones a partir de la comprensión. Si realmente el agua es de cadáveres o no, la sensación que genera en los espectadores sería la misma. También es una pieza muy provocativa que no deja al espectador pasivo.

#### A PARTIR DE LA DESAPARICIÓN FORZADA DE IGUALA DEL 2014

No requiere mucha explicación el suceso de la desaparición forzada de Iguala del 2014. El 26 de septiembre del 2014, 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, en Guerrero, fueron desaparecidos forzosamente en la ciudad de Iguala, tras el ataque de la policía y agentes del crimen organizado. Hubo al menos 9 personas fallecidas y 27 personas heridas. Este acontecimiento ocasionó una de las más grandes crisis políticas del gobierno de Peña Nieto, presidente de México en aquel momento.

Como hemos visto, la visualización de la violencia a menudo está vinculada con el cuerpo violentado y el cadáver o sus huellas serían la prueba de la violencia. Por ello, la brutalidad y el horror de Auschwitz que simboliza al Holocausto es notable. La fábrica sistematizada de la muerte se dedicaba a quemar a sus semejantes hasta las cenizas sin dejar restos, quitándoles la dignidad del uno, hasta hacerlos desaparecer en una totalidad. La “técnica de Holocausto” no es un asunto que podamos dejar en el siglo pasado. La desaparición es un tema que nos hace sufrir, hablando al nivel de la expresión visual. ¿Cómo sería posible visualizar la desaparición?

*Nivel de confianza* de Rafael Lozano-Hemmer (2015),<sup>11</sup> artista electrónico mexicano que reside en Canadá y trabaja a nivel global. Esta es una instalación interactiva con una pantalla en la que están registradas las fotografías de identificación con los nombres de los 43 normalistas desaparecidos. Mientras no hay quien interactúe con ella, sucede un acercamiento al azar de cada fotografía con el nombre de alguno de los normalistas, cambiando cada determinado tiempo. Cuando un espectador se pone frente a la pantalla el programa capta el gesto de la persona, mostrando la imagen de ésta en la parte inferior izquierda de la pantalla y analizando las características físicas de tal imagen. Al lado de esta imagen, en la zona inferior derecha de la pantalla, se selecciona una fotografía de uno de los normalistas, de acuerdo a la semejanza del carácter del gesto del espectador, y por el movimiento del gesto de espectador se reiterará el análisis, volviendo a seleccionar la fotografía que tenga las características más semejantes. El resultado del análisis facial entre el espectador y la fotografía seleccionada del normalista, como los datos o el porcentaje numérico por la precisión de la coincidencia, serían el “nivel de confianza” que se muestra en la parte superior de la pantalla. Debajo de estos datos, en la parte central de la pantalla, se encuentran las fotografías de todos los normalistas desaparecidos. Al lado derecho surge una barra de color roja, cuya altura aumenta de acuerdo al “nivel de confianza”.

<sup>11</sup> *Nivel de confianza* es un proyecto artístico con carácter interactivo de Rafael Lozano-Hemmer (1967- ) que conmemora el secuestro masivo de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa. Fue presentado por primera vez en el 2015 en Ginebra, Suiza. En el mismo año se estrenó en la ciudad de México en galerías públicas y privadas, entre ellas el Centro Nacional de las Artes (CENART), el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) y la Universidad Iberoamericana.

Esta pieza fue planteada para exponerse en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México (MUAC) y otras Universidades en México. El *software* del proyecto puede descargarse gratuitamente para exponerse en Universidades o en cualquier institución. Así mismo, puede comprarse y los ingresos se ofrecerán como apoyo a la comunidad afectada. La pieza fue presentada a medio año del suceso ocurrido.

Es un homenaje a los desaparecidos por la violencia brutal del estado junto con el crimen organizado, pero en comparación con otras piezas revisadas con el tema de la violencia en México, en su forma de expresión no hay ninguna provocación sensacional, nada de morbo ni crueldad a nivel visual.

La interactividad causa una gran atracción en los espectadores. De acuerdo al movimiento del gesto del espectador capturado por la cámara y reflejado en la pantalla, infinitamente se seguiría recalculando el análisis facial y encontrando similitud con los gestos serios de normalistas desaparecidos, lo que generaría una simpatía suponiendo la dignidad de los normalistas como semejantes al espectador. Mientras mayor sea el tiempo que los espectadores se quedan frente a este espejo digital que muestra las similitudes de su rostro con los de las imágenes en la pantalla, los cuales son de desaparecidos, el “nivel de confianza” —como lo llama el autor— aumenta y visualiza cada vez más aspectos de semejanza entre los desaparecidos y el espectador.

Este es una pieza en la que un espectador ajeno al suceso, a partir de semejanza facial, genera un vínculo con los desaparecidos a partir de la experiencia de quedarse frente a la pantalla, mirando fijamente el gesto de los desaparecidos como personas con dignidad. Ese vínculo a través del carácter facial del espectador está visualizado en la yuxtaposición

de la imagen del gesto propio y la del desaparecido. Es una experiencia sensible que al mismo tiempo puede provocar una reflexión o por lo menos preguntarnos, ¿quién es esta persona y dónde está?

*Retratos de LEGO relacionados con el caso de Ayotzinapa* (2019) consiste en 46 retratos construidos con piezas de LEGO de colores presentados en la exposición individual “Restablecer la memoria” en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) del artista contemporáneo chino exiliado en Alemania Ai Weiwei,<sup>12</sup> Los retratos de LEGO a partir de las fotografías de identificación de los normalistas desaparecidos, igual que en la pieza de Lozano-Hemmer, están representados en una ampliación cada uno en un formato cuadrado de 115 por 115 centímetros. En la parte inferior del cuadro se pueden ver los nombres de cada uno de los normalistas, con colores de fondo rojo, verde y blanco, que parecen pixeleados por las texturas de los LEGOS. Están colocados en dos muros de la sala, atravesando la esquina, en tres paneles verticales y entre seis y ocho paneles horizontales y tiene tres paneles separadas pero dentro de los bloques de todos los paneles. En la parte inferior de los 46 retratos de LEGO se muestra la cronología —que comienza en 1821 y que finaliza en el 2014— en la que se describe la historia de México desde el tema de la violencia y la presión a los movimientos estudiantiles y sociales. Incluso se muestran hechos del establecimiento del poder estatal y la fundación de las Escuelas Normales hasta que llega el suceso de Ayotzinapa, con el reporte resumido del acontecimiento en

el muro.<sup>13</sup> El contenido del texto es intenso e impactante. Tras la lectura se genera cierta comprensión del suceso, a pesar de que se plantean más preguntas y nos da la impresión de que no sabemos nada sobre los desaparecidos.

A continuación de la cronología, en otro muro, se encuentra la instalación de *Entrevistas para la película Ser* (2019), un video a color con sonido presentado en varias pantallas con audífonos. Frente a la pantalla están colocados bancos para que los espectadores se sienten y puedan mirar el video de entrevistas de la familia y amigos de las víctimas, muertos, heridos y desaparecidos que aparecen junto con los expertos que les apoyan en el movimiento de reclamo social. A diferencia de la comprensión que genera la cronología, escuchar la experiencia de los que está involucrados involuntariamente en este suceso y que participan activamente en el movimiento de reclamo de justicia es bastante conmovedor. La entrevista tiene varias características: una, que habla sobre la crisis del momento ocurrido; otra, la declaración de la desconfianza en el gobierno o que confiesen el sufrimiento de que no se aclara la situación. Cuando la persona desaparece repentinamente, muere o queda herida gravemente por el acto la violencia, para los acompañantes esto es un choque grave, más aún si no hay explicación sobre ese asunto. La vida de los afectados sigue en una crisis que no se puede explicar; eso sería un trauma. La entrevista ofrece un motivo y un momento para hablar sobre la crisis de las personas afectadas. A veces funciona como proceso para destraumatizar con el fin de comenzar a pronunciarse en torno a lo ocurrido para que puedan comprender su propia crisis; otros, retratan la situación

12 La exposición individual *Restablecer memorias* de Ai Weiwei, fue realizada del 13 de abril al 6 de octubre del 2019 en el Museo Universitario del Arte Contemporáneo (MUAC) en la Ciudad de México.

13 La cronología mencionada puede accederse y descargarse en archivo PDF en la página de la exposición mencionada anteriormente.

inexplicable e incomprensible y la manera en la que se distraen para continuar con su vida.

En las obras de los dos artistas que tratan el tema de los 43 estudiantes desaparecidos de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa vemos que cada aproximación es muy distinta. Ambos trabajos evitan ilustrar violencia y estos aspectos coinciden con el planteamiento crítico frente a la violencia en relación con la imagen de Didi-Huberman y Susan Sontag.

## CONCLUSIÓN

Didi-Huberman insistía en el impacto y la importancia de lo visual en el proceso de la crítica a la violencia explicando a partir de Benjamin que, primero, ver y visualizar es saber describir y, segundo, analizar el poder y la justicia en la que visualizó fijándose cuidadosamente en quién la produce y a quién le pertenece. De acuerdo a ello, cuestionar la legalidad se convierte en una crítica de la violencia. Y esto en sí es una filosofía crítica hacia la Historia, lo que posibilita una postura frente a la historia que es sinónimo de datos cronológicos. Recordando el cuestionamiento de Didi-Huberman en torno a la tecnología, la historia y la ley, aunque no es muy aparente en la expresión de las obras, el enojo de los artistas es evidente y casi exige abrir los ojos a la violencia a través de las artes visuales.

Susan Sontag nos ha aclarado la relación entre lo visual y lo narrativo: lo que nos permite comprender es lo narrativo y lo visual nos obsiona. La memoria nos persigue como el impacto de lo visual, luego requiere de una narrativa para su comprensión. Del mismo modo, nos devela la actitud hipócrita del espectador pasivo en quien la simpatía se convierte en indulgencia de la virtud humana.

La pieza de Lozano-Hemmer está enfocada en la provocación de simpatía hacia los desaparecidos como personas con dignidad y semejantes a cualquier espectador a través del vínculo de la experiencia corporal-intelectual. Seguramente es una estrategia alternativa, no para provocar la simpatía por medio de una dramatización mediocre, sino más bien para invitar al espectador a través de involucrar su gesto facial como una experiencia corporal visibilizando las imágenes de los desaparecidos y que se recuerde la imagen de éstos.

La metodología de la obra de Ai Weiwei describe-visualiza y reconstruye para una mejor comprensión, cuestionando asimismo la legalidad para luego tomarlo como un asunto histórico.

Ampliar la imagen de los retratos de los desaparecidos con texturas y colores impactantes, junto con los datos cronológicos y fragmentos de la narrativa de quien tiene la pérdida, es un intento por “restablecer la memoria”, como señala el título de la exposición. Hemos intentado responder la pregunta que propusimos al inicio de presente capítulo: ¿cómo sería posible visualizar la desaparición? Los dos ejemplos que revisamos insisten en que la clave es la memoria porque, como dice Sontag, la memoria es el único vínculo doloroso con los muertos y, diríamos nosotros, también con los desaparecidos.

## REFERENCIAS

- Barrios, J. L. et al. (2010). *Espectrografías*. Disponible en: <https://muac.unam.mx/exposicion/espectrografias> [Consultado el 5 de junio de 2020].
- Benjamin, W. (1999). "Para una crítica de la violencia". En W. Benjamin *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.
- De Goya, F. (2019). *3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos de patriotas madrileños, El [Goya]*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/3-de-mayo-de-1808-en-madrid-los-fusilamientos-de/fof52ca5-546a-44c4-8dao-f3c2603340b5> [Consultado el 3 de junio de 2020].
- Didi-Huberman, G. (2010). "Cómo abrir los ojos". En H. Farocki *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Ježik, E. (2013). *Ejercicio de percusión* [Video]. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=orR\\_h8rqCXI](https://www.youtube.com/watch?v=orR_h8rqCXI) [Consultado el 5 de junio de 2020].
- Ježik, E. (2018). *Ejercicio de percusión*. Disponible en: <http://enriquejezik.com/2006-ejercicio-de-percusion/> [Consultado el 5 de junio de 2020].
- Ježik, E. (2018). *Seis metros cúbicos de materia orgánica. 2009*. Disponible en: <http://enriquejezik.com/2008-seis-metros-cubicos-de-materia-organica/> [Consultado el 5 de junio de 2020].
- Lozano-Hemmer, R. (2015). *Level of Confidence*. Disponible en: [http://www.lozano-hemmer.com/level\\_of\\_confidence.php](http://www.lozano-hemmer.com/level_of_confidence.php) [Consultado el 5 de junio de 2020].
- Margolles, T. (2009). *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Disponible en: <https://bienaldevenecia.mx/es/biennale-arte/2009/> [Consultado el 5 de junio de 2020].
- Maruki, I. y Maruki, T. (2020). *The Hiroshima Panels*. Disponible en: <http://www.aya.or.jp/~marukimsn/gen/gen15e.html> [Consultado el 3 de junio de 2020].
- Maysles, A. y Maysles, D. (2014). *Yoko Ono - Cut Piece*. Disponible en: <https://vimeo.com/106706806> [Consultado el 5 de junio de 2020].
- Ono, Y. (s.f.). *MoMA Learning*. Disponible en: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/) [Consultado el 5 de junio de 2020].
- Picasso, P. (2020). *Guernica*. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica> [Consultado el 3 de junio de 2020].
- Smithson, R. (2013). *Asphalt Rundown*. Disponible en: <https://www.wikiart.org/es/robert-smithson/asphalt-rundown-1969> [Consultado el 5 de junio de 2020].
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana Ediciones.
- Sooja, K. (2020). *Multi Channel Performance Videos*. Disponible en: [http://www.kimsooja.com/videos\\_multichannel.html](http://www.kimsooja.com/videos_multichannel.html) [Consultado el 5 de junio de 2020].
- Weiwei, A. (2019). *Time Line*. Disponible en: [https://muac.unam.mx/assets/docs/low\\_190325\\_aww\\_muac\\_timeline\\_spanish\\_com.pdf](https://muac.unam.mx/assets/docs/low_190325_aww_muac_timeline_spanish_com.pdf) [Consultado el 5 de junio de 2020].
- Weiwei, A. (2019). *Ai Wei Wei. Restablecer memorias*. Disponible en: <https://muac.unam.mx/exposicion/ai-weiwei> [Consultado el 5 de junio de 2020].



Nicolás Zorro-López  
Diana Mejía-Sabogal

# MEMORIAS DE LOCURA: IMAGEN FRACTURADA Y VIOLENCIA POLÍTICA

## MADNESS' MEMORIES: FRACTURED IMAGE AND POLITIC VIOLENCE

### *Resumen*

Este trabajo presenta las reflexiones que han surgido en el proceso de análisis de la producción visual en el contexto de construcción de Memoria Histórica del Conflicto Armado en Colombia. Iniciamos con un planteamiento de los Estudios Visuales en el cual la producción de imagen implica una desestructuración del proceso simbólico. Posteriormente se reflexiona en torno a cómo la violencia genera un escenario de *shock*, en el cual la condición de la imagen se ve exacerbada. Finalmente se plantea cómo desde el arte se ha apropiado dicha potencia y su posible aporte a los procesos de memoria y subjetivación de las sociedades que han vivido este tipo de fenómenos.

*Palabras clave:* locura, memoria, violencia, imagen

### *Abstract*

This work presents the reflections that have emerged in the analysis of the visual production during the construction of the Historical Memory about the armed conflict in Colombia. We start from the Visual Studies' approach in which the production of image implies a deconstruction of the symbolic process. Subsequently, it is presented how violence generates a shock scenario in which said condition of the image is exacerbated, finally it is proposed how the artistic production has appropriated this power and a possible contribution to the processes of memory and subjectivation of societies that have lived this type of phenomena.

*Keywords:* madness, memory, violence, image.

## INTRODUCCIÓN

La violencia es un fenómeno inherente a la experiencia humana, hace parte de los procesos que nos constituyen como sujetos e históricamente se han generado dispositivos para administrarla, de modo tal que en una tensión entre lo público y lo privado se mantenga limitada a espacios controlados. Sin embargo, dentro del modelo social y político actual en naciones latinoamericanas como México y Colombia hemos asistido a la transformación de la violencia en un mecanismo superespecializado para el control de las personas, ya no tanto por su capacidad de intervenir sobre la vida biológica de los sujetos, sino por los estados de emergencia que ésta puede generar y su incidencia en los modos en que social e individualmente comprendemos nuestros contextos, estableciendo una tensión entre lo evidente y aquello que no se quiere ver.

Los ejemplos de esta situación son innumerables, y precisamente la imagen ha sido uno de los mecanismos para la expansión de esta capacidad disruptiva de la violencia. Sin embargo, la condición de ésta ha generado flujos de creación que permiten que estas experiencias se desborden y la violencia entre en pausa.

A partir de este planteamiento, nos enfocaremos en la memoria como uno de los tantos procesos de producción imaginaria, pero que dentro del ámbito de la violencia política se ha vuelto uno de los principales escenarios de disputa, tanto por parte de las instituciones sociales como de movimientos y sujetos en resistencia. Más allá de cuestionar qué implicaciones tiene la producción de estas imágenes de memoria, nos interesa ver sus modos de creación para comprender su configuración y de este modo establecer una relación entre los posibles modos de ser subjetivos y sociales.

## IMAGEN Y LOCURA

Una mañana soleada irrumpen más de cien hombres, vestidos de camuflados portando rifles militares en la calle principal del pueblo [...] los recién llegados copan el caserío, cortan la comunicación por radio destruyendo todos los aparatos y dañan la planta eléctrica para que el pueblo se quede sin luz. Montan su cuartel en el matadero del pueblo: son los carniceros y que a nadie le quede la menor duda, se instalan allí durante cinco días en los cuales llevarán a cabo una matanza colectiva [...]. Muchas son degolladas y a otras se les abre el vientre y se les desocupa para que no floten cuando son lanzadas al río. Durante los últimos días de su permanencia en el caserío, los asesinos saquearon las casas llevándose las pocas joyas, las armas y el dinero en efectivo que encuentran. Se vestirán con las cachuchas de los muertos y se colgarán las cadenas y los relojes producto del saqueo como si se tratara de una fiesta (Uribe, 1990: 278).

Este relato nos presenta la tensión entre la cercanía y lejanía que experimentamos alrededor de la violencia, siendo un fenómeno común y comprensible, pero a su vez nos genera extrañeza, es la experiencia del otro. Precisamente esta situación nos permite vincular la violencia con los procesos imaginarios. En este caso es necesario repensar el modo en que concebimos la imaginación, cuestionando la supuesta noción de que es una pura y simple facultad de desrealización. Son las imágenes de violencia las que nos permiten entender el sentido constitutivo de la imaginación, su capacidad de realización, su intrínseca potencia de realismo que la distingue —por ejemplo, de la fantasía o de la frivolidad—. Las imágenes de violencia constituyen nuestra referencia a una realidad, que a través de relatos, como el anterior, y las diferentes imágenes

que se exponen en nuestros contextos, permiten comprender lo que sucede en estas situaciones (Didi-Huberman, 2004).

De este modo, podríamos decir, que toda construcción imaginaria implica un toque de locura, en qué sentido, siguiendo a Georges Didi-huberman (2004), la condición de locura está otorgada por la cercanía a lo Real, lo cual implica una desestructuración del proceso simbólico, así que, en este caso, locura no implica una condición de enfermedad, sino que es asumida como una condición fenomenológica. Se destapa, en este caso, lo que es sabido, la experiencia como caos y la exuberancia que tiene la experiencia del mundo, sin un marco referencial que le dé sentido a lo que está pasando frente a nuestros ojos. Así, la imagen, comprendida como proceso y producto imaginario, nos permite asumir que es a través de ella que lo real se puede manifestar.

En las prácticas artísticas, la imagen cobra sentido en su aporte a la construcción de memoria al posibilitar imaginar la realidad. Es así, como Jauss (1987), nos acerca a la interpretación de que la imagen nos ayuda a “repcionar” las identificaciones primarias, desde una mirada emocional con la admiración, el llanto, la conmoción, o la alegría compartida con los otros. Aquí vamos a señalar a quien concreta las identificaciones emocionales como “testigo simbólico”<sup>1</sup> haciendo referencia a la relación empática que se genera entre el sujeto y la imagen. En este caso, las imágenes de violencia conforman la construcción de memorias del testigo simbólico, plasmando una reseña imaginaria acerca de la posibilidad de lo real. La locura, entendida como condición fenomenológica como lo nombramos anteriormente, va a responder al acercamiento

a estas posibles realidades que acompañan aquellos contextos de violencia.

Ahora bien, para comprender la mirada dada a la locura, retomamos el postulado de Sáez (2009), quien manifiesta que el ser humano, es un intersticio o puente que creativamente tensiona dos mundos: el céntrico, al cual se pertenece, en el que vivimos y somos conscientes de ello; y el excéntrico, en el cual el ser humano intenta ser y vivir, pero no es un mundo aún existente, sólo se intenta ir hacia él. Estas dos dimensiones conforman una unidad discordante. Ser puente es lo que fortifica al ser, mantenernos en la tensión entre lo céntrico y excéntrico es lo que nos va a permitir nuevos procesos de creación y organización de una nueva tierra. El ser humano requiere de una excentricidad, estimulando el constante movimiento, del salirse, del extrañarse para que el mundo adquiera significado. Es decir que, requiere salir de ese mundo conocido y centrado para pasar a lo excéntrico y tener la posibilidad de crearse en otros escenarios.

Teniendo en cuenta lo anterior, se entiende que de la tensión entre lo céntrico y excéntrico nos vamos a encontrar con la locura. Es importante aclarar que el término locura para Sáez (2009), no hace parte únicamente de lo contrario a la salud, él propone la posibilidad de encararla desde dos frentes: “la locura productiva” y “la locura improductiva”. Se plantea que la locura, en una perspectiva general, le pertenece a cada individuo; es decir que todo ser humano carga con ella, y el que sea productiva o improductiva va a depender de las formas de afrontar las diversas situaciones vividas. Por lo tanto, la locura productiva es la que nos va a permitir dar cuenta de nuestra propia existencia, con conciencia, no sólo de cada uno, sino de la existencia de un otro con todo lo que esto implica, situación que no se da en la locura improductiva,

1 Término utilizado por Barría (2014), para reflexionar acerca de las narrativas estéticas, el trauma y la memoria.

pues es esta la que no presenta una acogida del otro, ni del mismo ser, recayendo la sombra —lo no aceptado— en los otros. En la violencia encontramos que las relaciones humanas se ven reducidas al desconocimiento de un otro y a la pérdida de noción incluso del mismo ser, situación que nos ubica en una constante locura improductiva.

Ahora, en las relaciones humanas, el dar cuenta de la existencia del otro, nos permite una confrontación constante, asumiendo cierta responsabilidad con la misma existencia, a esto Sáez lo denomino “el extrañamiento”. Precisamente esta confrontación es la que avala a la imagen que detecta el testigo simbólico, para reconfigurar, aprehender y resignificar los contextos violentos. Es así como, la locura productiva requiere de un trabajo, de cierta forma, consciente del ser y estar-en-el-mundo; la improductiva se va a disuadir en el desconocimiento y la negación, proyectando su sombra sin hacerse cargo de ella. En este momento de no reconocimiento de la locura en el interior de la acción razonable, se da la “inicialidad de la razón”, es decir que a la locura se la observa como si estuviera fuera, no domesticada, en un espacio hostil y lejano. Al no haber reconocimiento de la propia locura, el dolor se silencia extendiéndose hasta metamorfosearse en una “violencia ordinaria”, no percibida que logra naturalizarse.

En ese protagonismo de la “violencia ordinaria”, la razón opera incidiendo en naturalizar acontecimientos repetidos y justificándolos como un problema estructural o llegado al punto de ignorarlos. Este punto ciego se convierte en una ley inconsciente “[...] cuya función es la de justificar la inmensa dosis de cobardía que hace falta para ocultar la propia locura” (Sáez, 2009: 224). El no asumir la propia locura genera reflejo en la opacidad del otro o de lo otro, permitiendo el ocultamiento de una “violencia radical” que a su vez carga

con otras violencias, que se van a configurar en la sombra la “violencia ordinaria”.

Esta “violencia ordinaria” instalada en el inconsciente del ser y que es cada vez más imperceptible, amenaza constantemente el extrañamiento —dar cuenta del otro—, y en consecuencia, la posibilidad de la excentricidad, obligando al individuo, y sus procesos de construcción social, a la centralidad en una sociedad estacionaria que no genera cambios, que es estática. Este estado de ensimismamiento, del que el sistema capitalista se alimenta, enajena la conciencia de ser del colectivo humano. Es importante señalar que al estar el extrañamiento amenazado va a afectar que se propague la locura productiva, es por esto que el individuo debe mantener una “[...] exigencia infinita, lo suficientemente ambiciosa como para fundarse en el deseo de mantenerse en sí, de sostenerse sobre sí, a pesar de sí... ser capaz de mí” (Sáez, 2009: 228).

La exposición al consumo de imágenes —sobre la ira, la tristeza, el desasosiego—, como puesta en escena de una realidad de duelo y trauma ante eventos de violencia; sin embargo, surgen como mecanismo de control, y deconstrucción del sujeto que las atestigua, cuyo lugar lo ubica en una confrontación constante y negación continua desde la imaginación. En este punto, la locura improductiva se refleja en aquellas imágenes, distanciándose y negándose a sí misma, es decir que existe una negación del sujeto frente a ese mundo posible —imagen—, donde el mal expresado en la puesta en escena como una expresión y elemento susceptible de manifestación es latente, por lo tanto, negado.

La imagen contextualizada en el marco de la violencia es “normalizada” y percibida como una posibilidad de estar-en-el-mundo, correspondiendo a una locura improductiva, estructurada, rígida que va permeando sigilosamente el vínculo

testigo simbólico-imagen, cuya dinámica estacionaria no genera cambios significativos a nivel cualitativo sino cuantitativo. Entre más imágenes más normalización, y en consecuencia más control, que desencadena inmovilidad, estacionando la *psique*.

Con relación a la locura productiva, la imagen tiene el poder de gestión psíquica que trasciende la conciencia del ser, y de su estar-en-el-mundo, de tal forma que, al no normalizar los comportamientos violentos, sino que, al tomar distancia y reconocimiento de su existencia, su rigidez y fractura se van deconstruyendo, permitiendo estar “siempre del lado del sí, de la afirmación de la vida.” (Sáez, 2009: 235). En esta deconstrucción el sí incide en la focalización de la finitud de la misma, aspirando a algo más alto que ella. En la locura el aspirar a estar en lo más alto del ser, de la vida misma, es lo que permite no oscurecer al otro y fijarnos en nuestra propia sombra. Es por esto que escenarios de resistencia corresponden a una locura productiva, de movimiento, de cambios cualitativos que salen de la estructura.

Un ejemplo de esta forma de resistir, desde la locura productiva, la encontramos en el trabajo de los artistas mexicanos y sus obras de muralismo. Los artistas fueron actores políticos esenciales, en los hechos post revolucionarios que buscaron reconstruir la memoria mexicana desde el poder simbólico de la imagen, la cual se encargó de transmitir los legados de su historia. El muralismo como arte público favoreció a la reactivación de los procesos de reconstrucción en sus tradiciones y pasado histórico nacional, a través de la configuración del imaginario social expresado por medio de símbolos, mitos, conmemoraciones, obras, entre otros. Estos elementos buscaron resguardar la memoria de un pueblo, y si bien se crearon a partir de imágenes con contenido fuerte frente a los hechos de violencia política,

fueron suficientes para expresar esa otra locura improductiva a la que estaban siendo sometidos.



Imagen 1. *Gloriosa Victoria* [Mural]. Diego Rivera (1954).

#### MEMORIA Y SHOCK

Digamos que estos son los costales donde los empacaban, que eran esos de tres rayas. Después de amarrados les llenaban la boca de agua y ahí comenzaban con una motosierra a cortarles todos los miembros del cuerpo. También llegaban y los cogían con unas navajas o bisturís y les cortaban el cuerpo, los miembros, les echaban ácido y de ahí con una de fuego, como un extintor de carros, les quemaban las heridas (Sánchez y Camacho, 2008: 221)

La pregunta que surge en estos momentos es, ¿cuál es el sentido de estudiar y seguir reproduciendo estas imágenes más allá de un ejercicio perverso de exposición de la sevicia humana?, ¿es posible construir un conocimiento desde este tipo de imágenes? Aquí debemos retomar el ámbito de la memoria y su relación en la constitución social y subjetiva de las personas y en los modos en los que pensamos violencia y actuamos frente a ella. Tenemos una serie de mecanismos,

tecnologías y saberes que han logrado limitar la capacidad imaginativa y su cercanía con lo real; se han establecido desde las disciplinas científicas y estéticas parámetros que hacen que las formas imaginativas se conviertan en productos categorizados y controlados. Sin embargo, ciertos escenarios de los procesos subjetivos y sociales logran liberar la imagen de esta situación, convirtiéndose en una fuerza potencialmente creadora o destructora. Por un lado, tenemos los procesos de simbolización, los cuales pasan por la construcción de modos de apropiación de dicha imagen; y por otra parte, tendríamos las imágenes que surgen de espacios no determinados, y que se buscan controlar porque se convierten en signos con la capacidad de desestructurar la supuesta estabilidad planteada.

Para autores tan significativos como Mary Douglas (1973), la imagen simbólica reúne un aspecto cognitivo como elemento clasificador y un aspecto instrumental, para hacer surgir, canalizar y modelar las emociones. Los símbolos serían representaciones sociales, formas culturales engendradas en las relaciones sociales, y que, mediante un proceso de selección, ejercerán un efecto restrictivo sobre la conducta. De este modo, el pensamiento simbólico estructura y da forma a la experiencia, cumple una función dinámica para el mantenimiento y desarrollo de la estructura y de la cohesión de las sociedades.

Ahora bien, visto desde una perspectiva más amplia, es necesario comprender que este tipo de procesos tienen incidencia en los contextos sociales y políticos, y a su vez en la configuración de los modos en los que la actividad imaginaria se produce. Aquí podemos ver lo que sucede en contextos de violencia política, ya que en este caso la violencia se vuelve un elemento estructural y normalizado dentro de la construcción social y subjetiva, con una intencionalidad directa en afectar estos procesos de apropiación de lo real en el sujeto.

El horizonte de la actual globalización tiene efectos complejos sobre la memoria: crea y destruye conexiones, inventa nuevos objetos, y extiende y comercializa los existentes, visibiliza y oscurece simultáneamente el pasado. Sumado a estos postulados se tiene en cuenta que el contexto de violencia es un elemento que ha marcado profundamente a los países latinoamericanos, cada uno con una complejidad singular, pero en el cual podemos rastrear las estrategias y efectos que ha tenido el desarrollo de este tipo de memorias en los procesos políticos y sociales por parte de los sujetos.

Este proceso se ve potenciado por dos condiciones sociales: globales y locales. Por una parte, tenemos el desarrollo de la sociedad informacional, la cual tiene como eje central la imagen; y por otra parte, la normalización de los estados de emergencia generados por los contextos de conflicto. Frente a lo primero, se asume en la actualidad que no hay un único modo lícito y adecuado de representar el pasado, ya que las instituciones tradicionales han perdido ese monopolio; por lo tanto, la garantía de una esfera pública de la memoria se encuentra precisamente en la presencia de una multiplicidad de discursos como los artísticos, museográficos, periodísticos, autobiográficos, entre otros, los cuales tiene como característica una preponderancia sobre lo visual como vehículo de difusión —lo cual permitiría asumir que la estructura misma de la memoria, y no sólo su contenido, es fuertemente contingente respecto de la formación social que la genera—.

En este caso, los escenarios de violencia vividos en los países latinoamericanos agregan una nueva característica a la construcción de memoria, que lleva a los sujetos a aceptar una situación de violencia y opresión como situaciones normalizadas, para luego, por medio del terror sentir un efecto-pánico de ruptura de ese orden impuesto. El evento, en el sentido de Baudrillard, sucumbe frente a la lógica del espectáculo, en

donde se transforma en no-evento. Esto presenta una crisis, en los modos de recordar, al existir una carencia de eventos reales y la fabricación de no eventos en manos de los medios masivos de comunicación. Normalmente un hecho se distingue de otros hechos por su singularidad, en cambio los medios de comunicación transmiten a diario miles de ellos, de similar estúpido, que lejos de estremecer normalizan un estado de emergencia constante. Ese precisamente es el concepto de Baudrillard sobre un no-evento, desde el cual podemos comprender los efectos de la violencia en los procesos de memoria (Korstanje, 2010).

Ahora bien, cuando nos referimos a la memoria damos cuenta de una memoria colectiva, que se construye a partir de un nosotros. Para Ricoeur (2013), la memoria colectiva va ser la encargada de contener los recuerdos compartidos, los comunes, experimentados con los otros como lugar de reconocimiento de un conjunto. Sin embargo, la construcción de esta memoria colectiva no es posible sin el trabajo de la memoria individual, la cual está contenida por los recuerdos, y estos recuerdos emergen al consciente por la interacción con otros sujetos, pues la historia que envuelve al individuo esta compartida con esos otros que también son él. Estas experiencias compartidas son las que conforman y estructuran la identidad tanto individual como de un colectivo y, en consecuencia, van a legitimar estos acontecimientos que hacen parte del pasado.

Es así, como la memoria es la encargada de preservar la identidad tanto individual como colectiva, acordarse de un acontecimiento ya sea personal o colectivo es acordarse de sí, es decir que cada vez que se recuerda el pasado, lleva a que el sujeto se acuerde de sí mismo (Ricoeur, 2013), de tal forma que permite ir cohesionando la construcción del individuo en lo colectivo y viceversa. Es importante señalar que la forma en cómo se teje esta construcción de memoria colectiva va estar permeada por las posiciones ideológicas de los que la tejen, de

tal forma que estamos hablando de una memoria fuertemente contingente, que está sujeta a los cambios sociales. Sin embargo, en estos procesos de recolección de memoria va a tener que ver con la identidad de un colectivo. En este punto se habla de la memoria manipulada, la que se impone, se oficializa y termina legitimándose. La memoria, por tanto, requiere de trabajo para constituirla y este proceso debe ir encaminado al fomento de bases sólidas, fieles dentro de lo posible a los acontecimientos pasados.

Retomando uno de los ejemplos anteriores, podemos evidenciar que el movimiento muralista en México fue una lucha contra el olvido, tuvo una acción práctica y constructiva en ese momento, se podría afirmar que a través de este accionar se direccionó la intención de construir una memoria virtuosa. Ejemplo de esto es la obra de Juan Manuel Echavarría, *Silencios* (2010), que presenta escuelas abandonadas a causa del desplazamiento forzado de la población en Colombia. En sus muros, en el tablero se logra ver la escritura de una frase interrumpida en el momento en que la gente tuvo que abandonar su pueblo bajo amenazas.



Imagen 2. *Silencios*. J. M. Echavarría (2010).

Estas imágenes son una metáfora del abandono de la educación; de los niños, testigos silenciosos de la guerra que constituyen la población más vulnerable; de las historias no oficiales contadas a través de diferentes silencios. El paisaje se aprecia en situación de confrontación, deja de ser un espacio neutro para presentarse como un espacio marcado por el combate y así dejar huella de esa memoria, de aquellos lugares que guardan historias.

Esta obra desequilibra el bienestar de las clases altas y medias, para dar cuenta de la fragilidad de la miseria, de las consecuencias de la guerra, del olvido por parte del Estado. Una lucha para romper con la indiferencia causada por la separación neta entre lo urbano y lo rural. De cierta manera, el espectador reconstruye el relato latente detrás de las imágenes: un lugar pacífico, un mundo infantil que de repente es atacado sin razón, una presa en el blanco. Gritos, sangre, impotencia. Y hoy, todo se calla en el abandono, en el olvido.

Ahora bien, estos artistas se encargan, a través de sus iniciativas artísticas, de incidir en la transformación y configuración de los espacios públicos dando voz a la reivindicación de los sujetos desde lo político (Rancière, 1996). Estas imágenes cobran fuerza siendo plasmadas o publicadas en lugares estratégicos, permitiendo que la comunicación a través de la imagen de lugar a la apropiación, reconocimiento e incidencia, brindando otra posibilidad de repensar un espacio compartido que impactará la memoria colectiva.

Los lugares como depósitos de memoria, están contenidos por hechos violentos vividos en situaciones de violencia. Estos artistas se enfocaron en buscar la reapropiación de estos lugares a través de sus creaciones artísticas que nacían de sus contenidos de memoria, tanto individuales como colectivas. Estos contenidos funcionan como testimonios que ayudan a la

rememoración y reconocimiento de toda una sociedad, dolida y afectada por la violencia:

Del rol del testimonio de los otros en la rememoración del recuerdo se pasa así gradualmente a lo de los recuerdos que tenemos en cuanto a miembros de un grupo; exigen de nosotros un desplazamiento de punto de vista del que somos eminentemente capaces. Accedemos así a acontecimientos reconstruidos para nosotros por otros distintos de nosotros. [...] De modo general todo grupo asigna lugares. De estos precisamente uno guarda o hace memoria (Ricoeur, 2013: 157-158).

Por lo tanto, la imagen o las imágenes van a resignificar no sólo los espacios públicos que contienen obras como el muralismo o el grafiti, sino que también la pintura, la literatura y el espacio audiovisual se van convirtiendo en escenarios de mensajes, llamando a la memoria del que los contempla. Ante estas creaciones que se convirtieron en mediadoras del lenguaje hablado, las narraciones a partir de la imagen iniciaron una conversación con ese otro que contempla y rememora entrando en un intercambio a nivel colectivo bilateral. Para Ricoeur (2013), “el otro” es el tercero que entra en la construcción de la recordación de lo sucedido. Estas creaciones desde la imagen logran incentivar un nuevo discernimiento en cuanto al espacio y el tiempo en la historia, pues, al haber creado sus intenciones de mantener latente una lucha contra el olvido a través de la imagen, se incidió en la reconfiguración simbólica de estos lugares de memoria, generando incluso una emanación reparadora. Estos actos estéticos reconfiguran la experiencia de los sujetos que habitan el espacio, forjando la reapropiación tanto del lugar como de la misma historia. Estos movimientos artísticos

estimulan el reconocimiento colectivo, teniendo un alcance social que incide incluso a nivel político.

La acción artística con la imagen estableció y establece nuevos espacios que dan cuenta de la resignificación de la carga simbólica anterior de los lugares de memoria, otorgando una nueva evocación. Estos actos estéticos, como iniciativas de memoria colectiva, sobresaltan la experiencia del sujeto a través de la imagen que es la encargada de transmitir los hechos sucedidos a partir de narraciones simbólicas, que van a persistir en el tiempo, reavivando huellas con el fin de reparar situaciones violentas en la historia.



Imagen 3. *El David*. M. A. Rojas (2006).

Podemos ver esto en la obra *El David* de Miguel Ángel Rojas (2006), quien escoge 12 imágenes para hacer una instalación de gran formato, porque no se trataba de exponer sólo una imagen, sino de darle una magnitud digna de la fuerza del sujeto representado. En la imagen, la fuerza del

relato supera las palabras, el joven resume la belleza y el horror en el mismo cuerpo. El simbolismo de esta instalación compromete al espectador con un lenguaje completamente diferente al de las fotos de las crónicas de los periódicos colombianos, que en su gran mayoría tienen una debilidad por el morbo. Un cuerpo de pie, bien equilibrado no obstante su mutilación, muestra otra cara del conflicto: la de los sobrevivientes, los valientes, los inocentes en medio del combate. Un cuerpo que da cuenta de su dolor, de sus recuerdos, de su futuro. Se aborda entonces un tema muy sensible para el contexto que nos concierne: el cuerpo. El cuerpo en la guerra es el diario de los soldados, su herramienta y su memoria. ¿Pero una vez terminada la guerra, pueden servirse de un cuerpo nuevo? No. Ese cuerpo con fracturas, con cicatrices, recordará ese conflicto que por milagro hace de ese cuerpo un sobreviviente. Un cuerpo que hay que aceptar, con el cual hay que familiarizarse de nuevo. El valor de este “modelo” es su prueba de integridad, de fuerza de vida, gracias a la mirada del artista. Sin esa mirada, este retrato no existiría.

#### CONCLUSIONES

Uno de los conceptos de memoria que consideramos dentro de este trabajo parte de una noción fenomenológica de la antropóloga Veena Das (2008). Para ella la memoria no es simplemente una recopilación de hechos del pasado, sino que es un elemento que pervive en la experiencia de las personas, con lo que no es una cuestión meramente racional, sino que interpela al sujeto en todas sus dimensiones y mucho más en el caso de ser memorias de hechos violentos que han afectado de manera profunda a las personas (Ortega, 2008).

En los casos de haber experimentado hechos traumáticos, tanto individualmente como socialmente, la memoria

es abrumada por los acontecimientos, que se desfragmentan en la experiencia, que por sí mismos no logran producir una comprensión ni una reminiscencia. Estos hechos no pueden ser contruidos como conocimiento ni asimilados como procesos cognitivos por que exceden nuestros marcos de referencia. Por esta razón es necesaria su reconstrucción desde el lenguaje ya que, en este proceso, sistematizamos esta experiencia y la posicionamos dentro de unos marcos que nos permitan apropiarla y le damos un sentido (Ortega, 2008).

Estas experiencias hacen que exista una temporalidad particular en donde el pasado coexiste con el presente en muchos casos sobreponiéndose a él, esta situación es la que hace necesarios los procesos de reconstrucción de la memoria para que la persona y la sociedad pueda continuar con su vida y su presente, sin embargo, esta naturaleza del hecho violento impide que se pueda hacer esta construcción. La memoria aparece como un espacio en el que se puede afrontar el trauma que no se ubica en un pasado, sino que retorna en cada recuerdo y que se acomoda dentro de las condiciones del contexto actual. La producción visual permite entonces que se abran posibilidades para la asimilación de estos hechos que simbólicamente son tan diversos.

Estas memorias, aunque nazcan de hechos traumáticos, no necesariamente nacen de un pasado reprimido o se encuentran sólo en el inconsciente del sujeto, sino que estas habitan y marcan los contextos sociales, en los espacios cotidianos se encuentra latente esa violencia y esta a su vez estructura el presente de estas personas con esa cruel presencia de manera permanente (Ortega, 2008).

Retomando esta noción inicial, nos parece pertinente observar a la memoria como una fantasmagoría concepto retomado por Susan Buck Morss (2001), quien lo define como el

campo de la experiencia alienada, es decir, son dispositivos ficcionales que nos alejan de lo Real, pero son necesarios para vivir la experiencia del mundo moderno. Si vemos la memoria como una fantasmagoría moderna se puede pensar como el conjunto de discursos, mecanismos y dispositivos a través de los cuales se expresa y se transmite la constante reconstrucción de la sociedad y el sujeto, que busca guardar una lógica del inconsciente en un constante acto de olvido.

Das (2008), hace explícito como en los contextos de extrema violencia se constituyen espacios donde este dispositivo fantasmagórico tropieza, estos constituyen son los espacios del *shock*, en donde entramos en contacto con lo indecible, de modo que podríamos pensar en estas discontinuidades, en estos tropezos como los espacios en cuales el sujeto tiene la posibilidad de tejer esa memoria que al olvidar habla, rompiendo con la estructura totalitaria del recuerdo.

Esto nos habla entonces de la posibilidad de repensarnos como sujetos, reinterpretar las bases de nuestra constitución, abriendo la puerta a visiones del pasado alternativas y que se integren a nuestro presente, incorporadas en nuestros discursos y nuestras prácticas, permitiéndonos que nuestra visión de la realidad se encuentre integrados aquellos que históricamente han sido silenciados, repensarnos como sociedad y tener un espacio desde donde apropiarnos nuestro pasado.

## REFERENCIAS

- Almario García, Ó., Das, V., Uribe Alarcón, M. V., Jimeno Santoyo, M., Cavell, S., Meléndez, R., y Abadía Barrero, C. E. (2008). *Veena Das: Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Universidad Nacional de Colombia-Facultad de Ciencias Humanas-Instituto CES.
- Barría, S. B. (2014). "La ilusión anamnética de las ficciones narrativas recientes: sobre memorias, traumas y testigos". En *Acta Literaria*, núm. 48, pp. 49-64.
- Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Machado Libros.
- Didi-Huberman, G., y Miracle, M. (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Douglas, M., y Simons, E. (1973). *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo XXI España.
- Grupo de Memoria Histórica (2008). *Trujillo: una tragedia que no cesa*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Jauss, H. (1987). *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura*. Disponible en Dialnet.
- Korstanje, M. (2010). "Antropología del infortunio: la pobreza y los medios de comunicación". En *Revista CS*, pp. 283-314.
- Rancière, J. (1996). *El Desacuerdo: política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Ricoeur, P. (2013). *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sáez Rueda, L. (2009). *Ser errático. Una ontología crítica de la sociedad*. Madrid: Trotta.
- Uribe, M. V. (1990). *Matar, rematar y contramatar. Las masacres en el Tolima 1948-1964*. Bogotá: CINEP. 159-160.



Angélica Marengla León-Álvarez

Maira Yuritzí Becerril-Tinoco

# ARQUITECTURA DE LOS AFECTOS. EL CUERPO Y EL HOGAR COMO EXPERIENCIAS COLECTIVAS

## ARCHITECTURE OF AFFECTIONS. BODY AND HOME AS COLLECTIVE EXPERIENCES

### Resumen

En el siguiente artículo reflexionamos acerca de la interacción de los cuerpos en el espacio arquitectónico. Partimos de la premisa de que la organización del espacio es una forma de distribución de la luz. El actual confinamiento en los hogares ha transformado la relación entre lo público, lo privado y su visibilidad. Por esta razón, reflexionamos desde la perspectiva de los estudios visuales sobre la calle y el hogar cuestionando ciertas asociaciones binarias. Como resultado identificamos que los espacios están llenos tanto de pensamiento como de afectos. Siguiendo esta metodología, presentamos una serie de fotografías que dan cuenta de esta relación.

*Palabras clave:* Espacio arquitectónico, cuerpo, visualidad, confinamiento, emociones

### Abstract

In the following paper we discuss about interaction of bodies in the architectural space. We think that the space organization is a form of light distribution, this means that it is a vision regime. Also, the current confinement at homes has changed the relationship between the public, the private and its visibility. Because of this reason, we are interested in analyzing, from the perspective of visual studies, the street and home and we question binary associations. As a result, we identify that spaces are full not only of thought but also of affections. Following this methodology, we present a series of photographs that show this relationship.

*Keywords:* Architectural space, body, visual, lockdown, emotions

## INTRODUCCIÓN

Un régimen de visión es una relación con el mundo. Si bien, se ha insistido en la importancia del cuerpo y su potencia perceptiva y relacional, solemos interpretar el mundo a partir de una lógica ocularcentrista que organiza las cosas de acuerdo con un régimen de visibilidad e invisibilidad. Es bajo este régimen que hemos organizado y jerarquizado el espacio arquitectónico de acuerdo con las actividades que en este suceden. Mientras que las actividades de lo civil y la palabra suceden en el espacio público o común, pareciera que hay otras situaciones que están reservadas a la vida privada cuyo espacio arquitectónico es la casa. Sin embargo es posible reconstruir nuestra percepción al cuestionar el régimen de visibilidad bajo el cual está diseñada la arquitectura que habitamos.

Judith Revel (2011), cuenta que en las casas burguesas francesas, los comunes, eran los espacios de la domesticidad —cocinas, servicio, despensa—. Lugares alejados de toda visibilidad. Pensemos en los lugares interiores de la casa, patios traseros, *chambres de bon*, sótanos. Escenarios completos de interacción puestos al margen. Podemos utilizar esta disposición doméstica como metáfora de la distribución de la luz que oculta o deja visibles ciertas categorías de percepción.

En el mundo de hoy que exige una gestión de la vida individual parece que el lugar de lo común, en tanto enlace, vínculo, relación o conexión está en el margen, tal como sucede en la historia de los comunes, en la que todo aquello que asegura el funcionamiento cotidiano del mundo está aislado de nuestro campo de percepción, no lo vemos.

Dado lo anterior, pensamos el siguiente texto como una estrategia para reinventar nuestra interacción con los espacios y articular las diferencias en nuestros territorios relacio-

nales. Esta estrategia de deconstrucción del pensamiento implica, rechazar “[...] la oposición entre lo privado y lo público, el individuo y la polis, lo particular y lo universal, los bastidores del mundo doméstico y el teatro de la representación social, para redefinir [...] lo común como un espacio de vida a la vez singular y compartido” (Revel, 2011: 4).

El episodio epidémico de este inicio de 2020 ha derrumbado la edificación histórica y de organización del espacio. El escenario postpandemia prevé cambios en la arquitectura del hogar que faciliten la interacción y la vida desde el confinamiento dado que la casa se podría convertir en el espacio vital total. Si bien será necesario cuestionar la pertinencia social de esta aseveración si podemos indagar lo que significan los espacios para la construcción de formas sociales de interacción haciendo visible su funcionamiento.

Por esta razón creemos conveniente reflexionar desde la perspectiva de los Estudios Visuales, acerca de la polaridad con que se conciben los diferentes espacios de vida como el hogar y la calle, de tal modo que podamos cuestionar ésta y otras asociaciones binarias que separan, por ejemplo, la mente de los sentimientos, el pensamiento de las emociones, el espacio público y el espacio privado y que asocian, consecuentemente, el espacio privado a las emociones y el espacio público al pensamiento. Romper esta polaridad implica reconocer por principio que los espacios están llenos tanto de pensamiento como de afectos, sean estos públicos como la calle, o privados como el cuerpo.

Ponemos el acento en la importancia de la integración de los afectos y los pensamientos en un mismo territorio para entender cómo se construye lo colectivo, tomando en cuenta las relaciones y acciones de la vida cotidiana.

Finalmente, siguiendo esta metodología, presentamos una serie de fotografías que dan cuenta de esta relación.

#### LO PÚBLICO Y LO PRIVADO EN LOS ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS

Todos los cuerpos a la vez que sienten, piensan, y todas las mentes a la vez que piensan, sienten, sugiere Fernández-Christlieb (2011). Aunque la tradición científica occidental se ha encargado de identificar una función con cada parte del cuerpo, por ejemplo, atribuir al hipocampo la capacidad de cartografiar el territorio y ubicarnos en el espacio; también podemos ver en la cultura, el lugar donde se producen las relaciones entre los pensamientos, los objetos, los afectos y el espacio.

Como ya decíamos, el espacio común, es decir la calle, lugar por excelencia de la intersubjetividad, ha sido históricamente asociado al pensamiento. De ahí que entendamos la metáfora del lugar común como el lugar de todos, aparentemente aislado de la contaminación de las afectividades individuales (ver el *Bon Sens* en Descartes). De acuerdo con esta tradición, la calle es el espacio donde habita lo civil; sin embargo, cuando vemos una masa enfurecida e indignada hacer presencia en las calles, o a una masa eufórica celebrando el triunfo de un partido de fútbol o recibiendo a algún personaje ¿no estamos hablando de afectividades? Por lo tanto podemos sostener que los espacios están llenos de pensamiento y afectos, sean públicos y fuera de la casa como la calle o privados y dentro de ésta, como el cuerpo.

El siguiente apartado está inspirado en la propuesta del psicólogo colectivo Pablo Fernández-Christlieb (2004) en el libro *El espíritu de la calle*, a partir de ésta, observamos algunos

espacios arquitectónicos donde interactúa el cuerpo con otros cuerpos generando colectividad, como la casa, la calle, el café, y el propio cuerpo mirado como espacio arquitectónico.

#### LA ROPA SUCIA SE LAVA EN CASA

Dicen que “La ropa sucia se lava en casa”. Queremos comenzar con este dicho popular para hacer una cartografía de lo común en la vida cotidiana y entender la interacción entre lo público y lo privado. Lo que sugiere la sabiduría popular es que hay un lugar para cada cosa, o sea, que el espacio doméstico y el espacio público son dos territorios distintos y no deben mezclarse. Éste y otro dicho como “Sacar los trapitos al sol”, nos hablan de esta misma organización de lo privado y lo público, reiteran la creencia de que lo privado debe mantenerse en el espacio restringido de lo doméstico.

Sin embargo, pese a los esfuerzos arquitectónicos y de urbanidad para organizar lo privado y lo público, la vida cotidiana está llena de coloridas omisiones al respecto, ya vemos como se publica la vida privada en las redes sociales como la forma actual de sociabilidad. Así que podemos pensar en los trapos como un buen ejemplo para observar el desvanecimiento de esta frontera. El hecho de tender la ropa al aire libre para que le dé el sol y para que las calles se llenen de colores, como en los barrios de Lisboa, muestra que la intimidad cohabita con la calle, lo cual es más común en lugares cercanos al ecuador donde se mira fácilmente el colorido de la vida cotidiana que en las urbanizaciones altamente estructuradas y reguladas. También sucede que hay una apropiación privada del espacio público donde se toma arbitrariamente el espacio común para la reproducción de la vida privada. Por ejemplo, el uso de la banqueta como ampliación de la casa, el uso de parques para

instalar tendedores, la apropiación de bardas perimetrales residenciales para poner puertas y ventanas que conducen al interior de una casa o el uso de la calle para bodas y funerales.

La casa es todo un universo donde transcurre lo público y lo privado. Su organización obedece a la estructura histórica del pensamiento. La disposición de las casas no ha sido la misma a lo largo de la historia ni a lo ancho del mundo. No es la misma en los lugares fríos que en los cálidos ni en los lugares de mar o de desierto, de campo o de ciudad. Sin embargo, en su función básica, sugiere Fernández-Christlieb (2004:10), la casa “es una cocina, equipada con camas”. En los lugares de la costa, sin embargo, lo que vemos no son camas, sino hamacas que se cuelgan o se descuelgan según la posición del sol. En el modelo básico, tampoco hay baño, porque el baño es parte de la historia reciente de la urbanización, que aunque se trata de un lugar privado, da cuenta de la planeación y organización pública del territorio y la población. Así que en sentido estricto, el uso del baño o *toilette* es producto de la urbanidad. Sin embargo, además de esto el complemento del baño, es decir *la salle de bain* es un lugar interesante, aquí, además de la ducha se encuentra el espejo que es el sitio por excelencia de la individualidad, el lugar en el que el yo se confronta consigo mismo y reafirma su existencia en el mundo.

Siguiendo a Fernández-Christlieb, la casa, tiene sus propias plazas y recovecos. La cocina, es el lugar público por excelencia, el espacio de la colectividad. Basta recordar las cocinas de las abuelas para entender que este espacio es incluso el lugar donde se preserva el tiempo y la memoria. No hay que ir mucho tiempo atrás para encontrar historias que se contaron alrededor del fogón donde se hacían las tortillas y se escuchaba la radionovela en familia. La sala y el comedor, pueden ser extensiones de estas plazas públicas del hogar.

Según la extensión de la casa, los pasillos pueden ser las calles que conectan los espacios públicos y privados. En la cultura moderna, las casas pueden verse como un retrato del sujeto occidental ya que son los recintos en donde se produce y conserva lo individual, el uso de muros para separar las individualidades forma parte de esta estructura de producción del sujeto. Sin embargo, en la medida en que las ciudades y sus poblaciones crecen, la ocupación del territorio se vuelve cada vez más exclusiva y los espacios habitables tienden a reducirse, comprimiendo así las fronteras del yo, cuyo refugio es el espacio habitacional. De acuerdo con las políticas de desarrollo urbano, el tamaño de las viviendas se define en función de la densificación de las ciudades y los intereses de desarrollo inmobiliario. Basta mirar una gráfica de la densidad urbana en algunas ciudades del mundo para imaginar la dinámica de las viviendas según el número de habitantes por superficie: Bombay, Hong Kong, Dakar, Bogotá, Manila, Medellín, Lima, Singapur, ciudad de México, y Estambul entre las más densas. Por ejemplo, en los últimos diez años, el espacio habitacional en la ciudad de México se ha reducido considerablemente, incrementando el costo de la vivienda y disminuyendo el espacio ocupado, al respecto se puede ver el informe *México Compacto* (Comité de vivienda del Senado de la República, 2014). Como parte de esta dinámica, que no sólo toca a la ciudad de México, algunas personas deciden compartir el espacio privado con personas a veces conocidas y otras desconocidas. Lo cual también da cuenta de un uso público del espacio privado. Hay lugares donde el costo del espacio urbano habitacional es tan caro, como en zonas de estancia estival, que sus habitantes y trabajadores temporales se ven obligados a pagar no por habitación sino por cama, lo que hace que la frontera entre lo privado y lo público casi desaparezca.

## DE LOS *PUBLIC HOUSE* AL HOGAR

El salón de la casa no es parte del equipamiento básico del hogar, más bien corresponde a la tradición de la aristocracia por abrir un espacio de la casa al mundo. En el pasado, los salones servían como foro de las reuniones cortesanas (Fernández-Christlieb, 2004: 21) en las que se celebraban “obras de teatro, conciertos de música y fiestas de bufones y cirqueros”. Hay muchos relatos históricos que dan cuenta de la vida cotidiana y costumbres de la aristocracia respecto a los salones, por ejemplo, este relato de la época Isabelina en Madrid en donde se cuenta que “A partir de 1843 tras la boda de Isabel II, y hasta 1856 en la plenitud del reinado, el lujo y las reuniones alcanzan su punto máximo con una permanente rivalidad entre la alta sociedad por ofrecer sus salones al *gran mundo* fueran aristócratas, militares, burgueses, políticos o escritores” (citado en Fernández-Christlieb, 2004: 158). Al respecto Fernández-Christlieb (2004: 21) sugiere que en estas tertulias, “la relación interdoméstica tiene características de espectáculo y entretenimiento pero no exactamente de intercambio recíproco de perspectivas” de pensamiento.

A diferencia de estos eventos-espectáculo, Fernández-Christlieb identifica otros espacios de las casas comunes en donde sí se produce un “intercambio de perspectivas domésticas” y a esta tradición atribuye el surgimiento de las *Public House* o *pubs*, antesala de los cafés. Los cafés son lugares de la palabra en donde los temas políticos generalmente aparecen en algún momento de la conversación. Sin embargo el café es un espacio fuera de la casa, por su naturaleza exterior se parece más al ágora griega que al fogón del hogar alrededor del cual se reúne la colectividad familiar. Aunque

ambos espacios son lugares públicos, tienen cierto carácter de exclusividad.

El fogón es el lugar de las afectividades y la memoria familiar; aunque es un lugar de reunión, es un espacio históricamente ocupado —o designado— a las mujeres, al igual que el ágora o el café que eran espacios eminentemente masculinos. Probablemente y tras mucho esfuerzo y lucha feminista, hoy esos paradigmas podrían estar más próximos a disolverse que un par de generaciones atrás. Como vemos, ambos espacios corresponden a formas históricas de distribución de la palabra y los afectos en función del género: lo civil, considerado masculino y lo doméstico designado como femenino; la racionalidad y la afectividad, etcétera. El Comité Invisible nos recuerda en sus cuadernos políticos que los griegos “Inventaron lo político como continuación de la guerra por otros medios”, de ahí proviene la práctica de la asamblea de guerreros en donde la igualdad se practicaba como igualdad de la palabra e igualdad ante la muerte. En “la democracia ateniense [...] se era ciudadano porque se era soldado; de ahí la exclusión de las mujeres y los esclavos” (Comité Invisible, 2014: 81).

Las mujeres, por su parte, han sido más próximas a esto que Fernández-Christlieb llama “intercambio de perspectivas domésticas” a través de la ocupación del territorio familiar, aunque el filósofo no lo sitúa como una práctica exclusivamente femenina, podemos observar cómo las mujeres se apropian del espacio público del hogar como una forma de hacer entrar la calle a la casa, hacer del hogar un centro temporal de circulación de las domesticidades locales. Los pretextos para las reuniones de este tipo son innumerables, tan amplias como la imaginación lo permita: grupos de tejido, reuniones para la compra-venta de utensilios domésticos, encuentros para el intercambio de recetas y otros secretos, círculos de cocina,

visitas para el obsequio de frutas y conservas, comités para la puesta en marcha de estrategias de economía familiar, sesiones de comunicación de la vida interfamiliar, comisiones de acompañamiento moral, juntas de té, conversatorios de mujeres, veladas feministas, etc., no importa si hay que cambiar el formato y hacerlo en línea, la comunicación y el intercambio entre mujeres no perece.

Fuera de la distinción dual entre el ágora y el hogar, hay otros ejemplos de vinculación de la casa con la calle, lugares que son mitad calle, mitad casa, mitad públicos y mitad privados. Una amiga de India que visitó la ciudad me dijo que había notado que las ciudades pobres en infraestructura cultural tenían, en cambio, una interesante vida colectiva al interior de las casas. Probablemente esta tradición no sea exclusiva de las ciudades industriales o periféricas que suelen ser las más castigadas al respecto, sino que responde más bien a la dinámica cotidiana de juntar lo privado con lo público. Basta echar un vistazo a la ciudad para ver que del otro lado de los muros de los hogares se reúne el mundo. La vida colectiva entra como carnaval en las casas sin que estos espacios muden su arquitectura para uso exclusivamente público, más bien, la característica de estos sitios es que se conservan como espacios de la domesticidad y es esta domesticidad la que se abre a la vida colectiva, por supuesto, muchas veces operan al margen de toda formalidad pública, no están instituidos ni estabilizados y tienden a ser efímeros: un cine en una terraza, un círculo de cantos, el viejo club de la serpiente replicado por aquí y por allá, una casa de poesía, una hogar para cirqueiros y bufones, etcétera.

Algo parecido debe suceder en los lugares con condiciones atmosféricas extremas, como en Finlandia, cuyas horas de sol en invierno son escasas —unas 20 en toda la temporada— y

donde en verano es posible ver el sol de media noche. ¿Y qué hace la gente? Pregunté alguna vez a una finlandesa, pues se reúne en las casas. Es el pretexto perfecto para pasar tiempo en casa. Además, la gente también lee mucho y escribe libros. No por nada, la industria editorial finlandesa es una de las más dinámicas del mundo, en las reuniones de Navidad y fin de año, más del 70% de sus habitantes intercambian libros nacionales como ritual colectivo.

Hay otras prácticas, un poco más instituidas, que intentan borrar aunque sea temporalmente las fronteras de estos espacios, por ejemplo la tradición de *portes ouvertes* en Francia que sirve como estrategia de vinculación barrial donde los habitantes de un lugar abren las puertas de su casa para dejar pasar la calle ofreciendo comida o mostrando sus espacios; o la jornada de conmemoración de los monumentos en Europa, donde las casas y otros lugares privados con valor patrimonial quedan abiertos al público, aunque la interacción que ahí se genera es más de tipo espectral.

Hay otras formas de dejar entrar la calle en el espacio íntimo como escuchar la radio, oír música, leer un libro, hacer *home office*, conversar en línea, ver películas, etc., formas en las que uno nunca está solo porque está con el mundo.

#### EL CUERPO COMO ESPACIO ARQUITECTÓNICO

El cuerpo es un espacio más de la cultura. “El punto cero del mundo”, según Michel Foucault (Foucault, 1984). Como otros emplazamientos, el cuerpo tiene sus propios accesos, algunos de ellos abiertos y otros exclusivos o íntimos. Como sugiere Fernández-Christlieb (2004: 35), es común hablar de los espacios “interiores” del cuerpo o hacer referencia a las profundidades del “dentro” del ser “para referirse a los pensamientos

y sentimientos que habitan el propio cuerpo”. Ante esto nos preguntamos, ¿Dónde quedan los límites públicos y privados de esa corporeidad? Podemos convenir que el cuerpo se confunde con otros espacios asociados a la individualidad que no son solo materia, están hechos de otra sustancia, una sustancia que sirve a modo de umbral, lugares intermitentes que no son de aquí ni de allá, ni exclusivamente interiores ni exclusivamente exteriores.

Si una entidad resulta compleja al definir los límites entre lo público y lo privado es el cuerpo. Por ejemplo, si pensamos en la mente como un espacio individual dentro del cuerpo, podríamos suponer que su ubicación corresponde a su localización anatómica; sin embargo, desde una lógica posestructuralista (Segal, 1994), pondríamos en crisis esta creencia. Como sugiere Fernández-Christlieb (s.f.) “[...] las entidades psíquicas ya no son como individuos, sino como atmósferas, e invierten el orden del habitante y del habitáculo: la gente queda dentro de lo psíquico”. Con esta afirmación el problema ya no es definir al cuerpo como una entidad a la vez pública y privada, a la vez singular y colectiva, a la vez emocional y racional; el asunto es más complejo y empieza por redefinir nuestras lógicas de pensamiento. Ni las emociones y percepciones están adentro del cuerpo, ni la sociedad y sus convenciones están afuera. El mundo habita dentro del cuerpo al mismo tiempo que el cuerpo está en el mundo.

Sin embargo, cuando se hace referencia a la cualidad relacional del cuerpo resulta más práctico hablar de sujeto; mientras que al hacer referencia a su funcionamiento estructural u orgánico pensamos más en la materia, y decimos que hablamos del cuerpo. En el lenguaje cotidiano utilizamos indistintamente palabras como sujeto, individuo, persona o ser para referirnos al mismo asunto: el cuerpo, ya sea que esté expandido

hacia adentro o hacia afuera. Por su parte, en una lógica binaria, según Fernández-Christlieb (2004: 35), “[...] lo público individual ha recibido el nombre de lo *consciente*; mientras que su parte más privada, alejada, cerrada, recibe el nombre de lo *inconsciente*”. Esto último, ironiza Fernández-Christlieb (2004: 36), “[...] hace pensar que hay un lugar en el cuerpo donde nosotros somos visitas de nosotros mismos, forasteros de nuestro propio cuerpo”.

Hay ciertos elementos del cuerpo que resulta difícil ubicar, por ejemplo, ¿Dónde están los pensamientos, la voz, la mirada?, de pronto no se puede decir si pertenecen al individuo o a la colectividad, especialmente porque no se encuentran en el espacio restringido de la materia, sino en el umbral de lo corpóreo. Es el caso del espacio individual, un lugar “en franca continuidad con el espacio contiguo”, de acuerdo con Fernández-Christlieb (2004: 36), éste “[...] es un poquito más grande que el propio cuerpo, como si tuviera un halo del tamaño de la apariencia vestimentaria, de los movimientos y posicionamientos, de los tonos de voz, de los estilos personales y las gesticulaciones”. Por otro lado, el inconsciente, la parte del cuerpo que se expande hacia adentro, es todo un espacio arquitectónico. En sentido metafórico encontramos en él: puertas, ventanas y paredes, “[...] una escalera que se transforma en penumbra bajando, una pared cruzada de la cual ya no se sabe nada, un abismo cuyo fondo no se ve, y donde lo desconocido solamente se intuye por sus límites conocidos” (Fernández-Christlieb, 2004: 54). ¿Cómo son las fronteras de este espacio? Para Fernández-Christlieb (2004: 56) el espacio individual termina por ejemplo, “donde termina el volumen de la voz y la frecuencia con la que [se] usa”, el psicólogo cultural asegura que “en ciertos casos inoportunos [el espacio individual] parece no tener límite”. En este caso

habría espacios individuales que tienden a penetrar otros espacios individuales y no por ello serían más colectivos.

Hay otro umbral indefinible del cuerpo, que es el espacio íntimo. Como sucede con el espacio psíquico tampoco se puede decir muy bien si está adentro o afuera del cuerpo, lo mismo que la memoria, que al encontrarse con el espacio y la gente que lo habita se vuelve colectiva (Hallbwachs, 1950). El diario íntimo es uno de los objetos que pertenecen a este espacio, los libros que están en la mesita de noche, las cartas de amor, pero también los recuerdos, los sueños, los deseos y alguno que otro pensamiento indecible. A veces lo público se mezcla con lo íntimo, por ejemplo cuando una canción o un ritmo sonoro se mete en el pensamiento o cuando uno sueña con la revolución, a esto último, lo podemos clasificar siguiendo la gramática de Fernández-Christlieb (2004: 91), como un “acto de politización del espacio íntimo” en cuya taxonomía encontramos también a la poesía. Otros “habitantes típicos de lo privado” según el mismo profesor son “[...] los cuerpos sin ropa, la ropa sin cuerpos, [...] los álbumes de fotografía, los celos, los gritos, los murmullos, los llantos, los cantos, los besos, los pecados, los ceniceros calientes de colillas” (Fernández-Christlieb, 2004: 58) y el té de jengibre en una tarde de lluvia.

#### CUERPO Y AFECTOS EN LA EXPERIENCIA COLECTIVA

Durante los tres siglos posteriores a Descartes el conocimiento se construyó con base en la creencia de la separación cuerpo-mente. Incluso, hasta nuestros días. El método científico es ocularcentrista, basa la noción de certeza en la idea de que el observador —ojo— puede extraer juicios objetivos de

una realidad dada sin que intervenga su naturaleza subjetiva. Una concepción que aísla el espectro de afectividades, subjetividades y deseos del cuerpo.

El asunto es antiguo, tanto Platón como Descartes se planteaban “[...] como combatir y superar la inestabilidad, la vaguedad, las deficiencias y las distracciones de nuestros ojos inundados de realidad sensible” (Garcés, 2010: 8). El asunto se complejiza cuando intentamos corporeizar la mirada. Poner los ojos sobre el cuerpo, devolver a la visión su carácter sensible.

Foucault va más lejos en la comprensión de la mirada. Para él, las visibilidades son complejos de acciones y reacciones, agrupamientos multisensoriales, el encuentro entre el corpus de cosas y la luz. Las visibilidades son líneas de luz (Deleuze, 2013: 97).

Sin embargo, dice Marina Garcés, en la metáfora de la luz hay algo que se nos escapa y que podemos recuperar con la lección de Ícaro. Con ésta aprendemos: “[...] que el sol no sólo ilumina, sino que de manera inseparable calienta. [...] Con su calor enciende el mundo, toca los cuerpos de todos los seres vivos de los que puede ser fuente de vida o amenaza de destrucción” (Garcés, 2010: 9).

Así como en la metáfora de Foucault la luz cae sobre el mundo y al caer captura todo aquello sobre lo que cae, tras la lección de Ícaro los ojos tienen que caer sobre el cuerpo y al caer redibujan la cartografía emocional que lo compone. “De la caricia a la putrefacción [...] el cuerpo se reivindica a través del tacto, del movimiento, de la vulnerabilidad, de lo visceral, de lo abyecto y se manifiesta contra la civilización occidental [...] basada en la transparencia de la visión descarnada” (Garcés, 2010: 10).

El camino a explorar es por lo tanto el del cuerpo como experiencia salvaje ¿Es posible que exista una experiencia

libre en el ser? Para Suely Rolnik, la perspectiva antro-po-fa-lo-ego-logocéntrica ha anestesiado los “[...] afectos y perceptos, [es decir] la capacidad que tiene el cuerpo de descifrar el mundo desde su condición de vivo” (Rolnik, 2016). Deleuze y Guattari (citados por Rolnik, 2016), se refieren a los afectos y perceptos como un estado de mundo que no tiene imagen ni palabra, “una especie de mundo larvario intraducible en la retícula cultural de una época”. Si bien una de las experiencias de la subjetividad se conforma por las representaciones marcadas por el espíritu de la época —sujeto—, Rolnik reconoce otra dimensión que desplaza al sujeto hacia afuera de sí mismo, como un cuerpo ampliado. Lo llama *afuera-del-sujeto*, “la experiencia de las fuerzas que agitan el mundo como un cuerpo vivo que produce efectos en nuestro cuerpo” (Rolnik, 2016). La clave está en comprender que el mundo larvario no es producto de ningún juego de representaciones culturales, es el cuerpo en estado vivo. El mundo larvario es, desde otra perspectiva, el cuerpo en estado salvaje, emocional. El encuentro entre ambas dimensiones produciría una desestabilización, que si logra ser sostenida por el mundo larvario este “encontrará una posibilidad de germinación” (Rolnik, 2016). Son las fuerzas del mundo dentro del cuerpo agitadas por el deseo y que pueden ser traducibles en una forma, imagen, palabra, gesto o creación. Es a través de “[...] esta forma portadora de pulsación [que] el mundo larvario se vuelve sensible y tendrá un poder de contagio, de contaminación inmediata” (Rolnik, 2016). En este caos, es posible que los cuerpos afectados por las mismas fuerzas se encuentren y que ese estado de desestabilización se mantenga lo suficiente para que se “manifieste lo que pide paso”. La configuración de una nueva visión de mundo, un acontecimiento o una revolución.

#### IMAGEN DESTERRITORIALIZADA Y CUERPO AMPLIADO

El detonante en este apartado es el reflejo de una persona. El cuerpo expandido a través de la imagen. El reflejo como lugar intermedio, es el símbolo de una vida transitoria. El lugar que le corresponde al cuerpo desterritorializado es la del umbral. Una metáfora del desvanecimiento del yo.

El cuerpo es ese lugar sin lugar desde donde parten todos los espacios y los territorios posibles (Foucault, 1984). Cuenta el filósofo francés que los griegos de Homero no tenían una palabra que designara al cuerpo, así que los hombres de Troya no tenían cuerpo, eran “brazos levantados, pechos valerosos, piernas ágiles, cascos relucientes sobre las cabezas, [pero] no cuerpos” (Foucault, 1984). La relación con el cuerpo, es una construcción epistémica, y tiene una historicidad particular según la cultura a la que nos refiramos. Por ejemplo, nos dice Foucault (1984), “la palabra griega que quiere decir cuerpo solo aparece en Homero para designar cadáver”. La mitología greco-romana nos da otro ejemplo de la consciencia del cuerpo a partir de la ilusión del yo según la historia de Narciso.

Cuenta la leyenda que la belleza y arrogancia de Narciso eran tales, que era incapaz de percibir encanto en los demás y por lo tanto de enamorarse. Tras rechazar a la ninfa Eco, Némesis, la diosa de la venganza hizo que Narciso se enamorara de su propia imagen reflejada en el agua. Su fascinación fue tal que no pudo apartarse de ella y enloqueció ante la imposibilidad de alcanzarla pues cada que se acercaba, la imagen desaparecía, por lo que terminó arrojándose en las aguas.

De acuerdo con Foucault, el sentido del yo se materializa en el espejo —metáfora de la pantalla en nuestros dispositivos

móviles—. En la antigua Grecia el cuerpo estaba disperso, solo eran miembros, cavidades y orificios desorganizados (Foucault, 1984). Con el paso del tiempo, aprendimos a percibir que la imagen proyectada en el espejo correspondía al cuerpo que sentimos y lo asociamos en la integración de un yo de acuerdo con la herencia greco-romana sobre la percepción del cuerpo. De tal modo, el mito de Narciso nos enseña que construimos nuestra realidad de acuerdo con la forma en la que procesamos nuestras experiencias, es decir, mediante nuestros afectos y perceptos. Es frente al espejo que nuestro cuerpo adquiere forma, contorno y espesor, es decir que existe en el espacio como un territorio.

Las dimensiones de ese yo se han ido amplificando en la modernidad. Afirmamos que “Yo soy Yo, y qué Mi Cuerpo me pertenece” (Comité Invisible, 2007). Sin embargo, el yo está constituido de memorias, sonidos, imágenes, conversaciones, afectos, gestos, miradas, olores, es decir, de cultura.

“Estoy atado completamente a los lugares, los sufrimientos, los ancestros, los amigos, los amores, los acontecimientos, las lenguas, los recuerdos, a toda clase de cosas que, evidentemente, *no soy yo*. Todo lo que me ata al mundo, todos los vínculos que me constituyen, no tejen una identidad, sino una existencia común y viviente en la que [...] en algunos momentos emerge eso que llamo yo. Nuestro sentimiento de inconsistencia no es sino el efecto de esta creencia en la permanencia del yo” (Comité Invisible, 2007).

Tan efímera y frágil, como la imagen de Narciso en el espejo de agua.

Entonces, ¿Cómo es posible afirmar la creencia en el yo, si lo que lo conforma está fuera de éste? Como sugiere Suely Rolnik, una parte de lo que constituye al yo está en el afue-

ra-del-sujeto, una dimensión de la subjetividad que se encuentra en la cultura, es decir, que el yo, además de ser singular, también es cultural. La experiencia de la subjetividad es distinta a la del sujeto, precisamente porque está marcada por esta entidad social que abraza al cuerpo en forma de representaciones. Por otro lado, damos forma al mundo de acuerdo con “los contornos de la retícula cultural” (Rolnik, 2016). Al respecto Rolnik explica que cuando vemos, escuchamos o sentimos algo lo asociamos inmediatamente al repertorio de representaciones que poseemos; de manera que lo que vamos a ver, escuchar o sentir está marcado por ello. Esta dimensión de la subjetividad, nos permite experimentar eso que llamamos *sujeto* y que asociamos tras el mito de Narciso con la idea del yo, pasando por alto que existen “fuerzas en el mundo [...] que producen efectos en nuestro cuerpo” y que nos conforman, como si fueran ellas el cuerpo y nuestra materialidad el contorno de ésta retícula.

El argumento postestructuralista sugiere que el yo es la cultura. Antes del siglo XIX, comenta Fernández-Christlieb (2011), el yo, junto con todas sus características, estaban depositadas en la vida social, en la cultura, es decir que para ser yo no había que ir a ningún espejo, ni inventar ningún automatismo, bastaba con vivir dentro de la sociedad y pertenecer al mundo. Con la “Revolución Industrial, el pensamiento mecánico, el positivismo filosófico, —y la acumulación de capital— como objetivo prioritario de la vida” el individuo quedó poco a poco despojado de las afectividades propias de la vida colectiva por lo que se fue encerrando en el *yo íntimo* ciertas características y “cualidades que antes de la Ilustración eran objetos públicos propios de la cultura” (Fernández-Christlieb, 2011: 230).

Ahora, es como si viviéramos en una pecera, sugiere Fernández-Christlieb (2004: 50), al respecto de la reducción de la cultura dentro de los límites de un solo individuo. De tal suerte, el individuo moderno, sofocado por un espacio de experiencia limitado y estimulado por la “lógica capitalista en fase acumulativa”, suplanta la experiencia de la cultura, con toda clase de discursos y contenidos diseñados para vestir al yo. De manera paradójica el cuerpo deja de tener cuerpo y se convierte en contorno, superficie, piel, embalaje o incluso imagen a la que hay que procurar y “prestar la mayor atención y todos los cuidados” (Fernández-Christlieb, 2011: 232). El referente individual del plano productivo es el éxito. En esta lógica, la vida cobra sentido a través de la superación personal en múltiples esferas. Hay que esforzarse por ser “más sanos, más bondadosos, más ágiles, más productivos, más bonitos, más glamurosos, más triunfadores” (Fernández-Christlieb, 2011: 258); además de estar suficientemente preparados para ser piezas funcionales de la cadena productiva. “Ser emprendedores de sí mismos, tener éxito, superar tus propios objetivos” son imperativos comunes de la vida moderna. “Mientras que los ganadores saben defender muy bien colectivamente sus posiciones, los que permanecen aislados en la competición general acaban quedando reducidos a la impotencia [...] Tal descolectivización de la acción explica esa especie de vacío social” tan común en la actualidad, “forma contemporánea de lo que Hannah Arendt llamaba *desolación*” (Laval y Dardot, 2015: 20).

La pregunta es ¿Cómo puede servir la inestabilidad que produce el choque con un paradigma, como detonante para crear nuevas territorialidades o subjetividades autónomas?, ¿Cómo cartografiaríamos nuevos territorios a partir de la relación entre los cuerpos?, ¿Cómo hacemos para integrar lo polí-

tico en el espacio privado y llevar los sentimientos y las emociones al espacio común?

## CONCLUSIÓN

En la discusión anterior nos hemos referido al campo ampliado del cuerpo, es decir, al cuerpo implicado en el mundo, donde nociones como espacio, tiempo y acción cobran importancia. En este sentido, no se trata de pensar el cuerpo como una metáfora del individuo, sino como un campo de relaciones, el lugar desde donde comprendemos y construimos el mundo.

Abordamos el cuerpo y su asociación con espacios arquitectónicos para referirnos a la imagen concreta de un cuerpo ampliado que deja de ser yo y se convierte en un *nosotros* —los cuerpos que habitamos este planeta—. Esta noción, desestabiliza la idea del yo como centro de las relaciones, y nos da un margen para pensar lo individual como una paradoja, y al nosotros como una problemática. Ambas visiones parten de formas de concebir al Ser, son categorías del pensamiento que no designan realidades sino preguntas, cuestiones a discutir.

Consideramos que la pregunta sobre el nosotros está en el centro del pensamiento contemporáneo y convoca a ser respondida desde muchos frentes. Cuestiones como relacionalidad, intersubjetividad, interdisciplina, colectivo, comuna, transición, desplazamiento, expansión, desbordamiento, permeabilidad son términos que no solo hacen presente estas ideas, sino que desvanecen las fronteras que separan a los cuerpos en campos de acción aislados y nos permiten entender su articulación como potencia.

GALERÍA DE IMAGENES

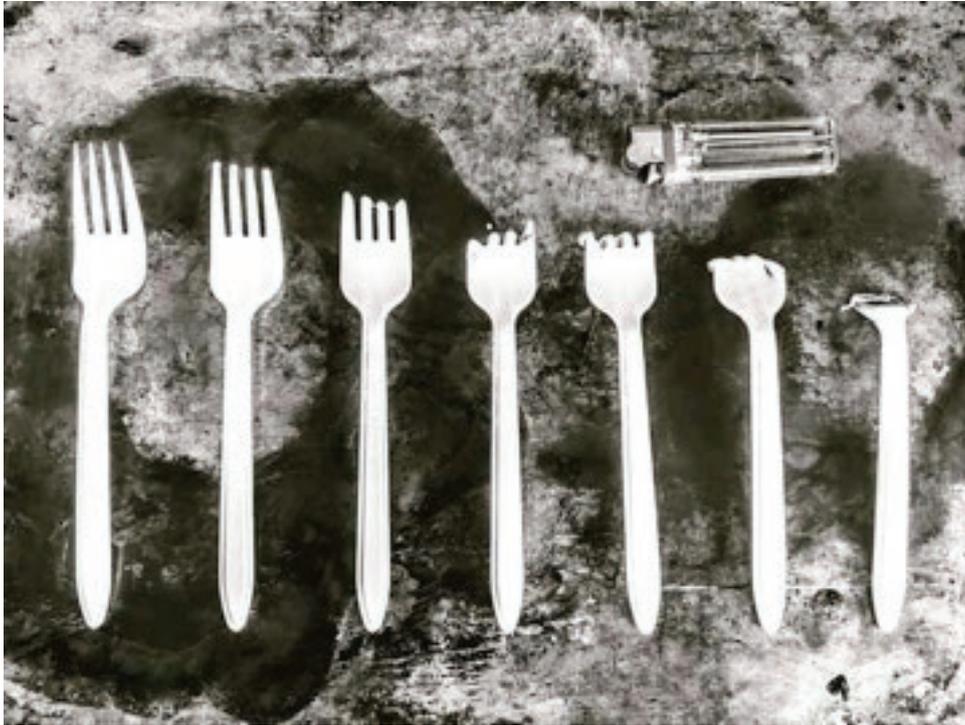


Imagen 1. *Intimidad 12 (Anorexia)*. Anaïs Abreu.



Imagen 2. *Intimidad 17 (Nudo de la madre)*. Anaís Abreu.



Imagen 3. *Intimidad 24*. Anaïs Abreu.



Imagen 4. *Intimidad 27 (Ausencia)*. Anaïs Abreu.



Imagen 5. *Intimidad 32 (Marido en la regadera 2)*. Anaïs Abreu.



Imagen 6. *Intimidad 44 (El par)*.  
Anaís Abreu.



Imagen 7. *Intimidad 48 (Gata en la gaveta)*.  
Anaís Abreu.



Imagen 8. *Intimidad 49*. Anaís Abreu.



Imagen 9. *Intimidad 93*. Anaís Abreu.



Imagen 10. *Intimidad 104*. Anaïs Abreu.



Imagen 11. *Intimidad 114 (Menstruación)*. Anaïs Abreu.

## REFERENCIAS

- Comité de vivienda del Senado de la República (2014). *México compacto. Las condiciones para la densificación urbana inteligente en México*. Ciudad de México: Ed. Grupo Impreso.
- Comité Invisible (2007). *La insurrección que llega*. París: Ed. La Fabrique Editions.
- Comité Invisible (2014). *A nuestros amigos*. Ciudad de México: Ediciones Anarquía es una Sinfonía.
- Deleuze, G. (2013). *El saber. Cursos sobre Foucault*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Fernández-Christlieb, P. (2004). *El espíritu de la calle. Psicología política de la vida cotidiana*. Barcelona: Ed. Anthropos.
- Fernández-Christlieb, P. (2011). *Lo que se siente pensar o la cultura como psicología*. Ciudad de México: Taurus Ediciones.
- Fernández-Christlieb, P. (s.f). *El espacio como entidad psíquica*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Foucault, M. (1984). "Topologías. Dos conferencias radiofónicas". En *Revue Architecture, mouvement, continuité*. París.
- Garcés, M. (2010). "Visión periférica. Ojos para un mundo común". En A. Buitrago. (ed.), *Arquitecturas de la mirada*. Madrid: Cuerpo con Letra-Universidad de Alcalá de Henares.
- Laval, Ch. y Dardot, P. (2015). *Común. Ensayo sobre la revolución en el siglo XXI*. Madrid: Gedisa.
- Rolnik, S. (2016). "La base de sostenimiento del poder de la derecha es el propio deseo de la población". En A. Fernández-Polanco A. y A. Prades A. *Una conversación con Suely Rolnik*. Disponible en: <http://anarquiacoronada.blogspot.mx>
- Segal, L. (1994). *Soñar la realidad. El constructivismo de Heinz Von Foerster*. Barcelona: ediciones Paidós.

Betsabé Yolitzin Tirado-Torres

Denisse Alejandra Mendoza-Dávila

# LA DESUBLIMACIÓN DEL ARTE DEL SIGLO XX DESDE EL PENSAMIENTO DE GEORGES BATAILLE

## XX CENTURY ART'S DESUBLIMATION SEEN FROM GEORGES BATAILLE'S THOUGHT

### Resumen

El arte modernista se concibe como una entidad purificada cuya experiencia es únicamente visual y separada de la realidad tangible, lo cotidiano, vulgar y bajo; aun así, el arte da entrada a estas cualidades al albergar dentro de sí la semilla de su propia corrupción. Se propone abordar “lo puro” y “lo bajo” desde los conceptos de sublimación y desublimación, así como de la mano del pensamiento y los escritos de Georges Bataille en “El expediente del ojo pineal”.

*Palabras clave:* sublimación, desublimación, Georges Bataille, arte moderno, materialidad

### Abstract

Modernist art is conceived as a purified entity whose experience is entirely visual and separated from tangible reality, daily life, vulgarity and baseness; nevertheless, the seed of its own corruption lies within and triggers the entry of those qualities. Issues such as the *pure* and the *baseness* are approached from sublimation and desublimation concepts, as well as George Bataille's writings on *The Pineal Eye*.

*Keywords:* sublimation, desublimation, Georges Bataille, modern art, materiality

## INTRODUCCIÓN

El desarrollo del arte modernista del siglo xx es concebido como un proceso paulatino de purificación, donde el arte se deslinda de todas aquellas propiedades que le pertenecen a otras artes. En la cúspide de este proceso se encontraría el concepto de un arte puro que sólo refiere a sí mismo, y cuya experiencia frente a éste, supone una ilusión puramente visual, separada de la realidad tangible y cotidiana. Lo anterior, se propone ver desde la idea de elevación que Georges Bataille (2012), expone en su “Expediente del ojo pineal”; apoyándose en el concepto de sublimación freudiano. Todo ello, con la finalidad de construir una plataforma desde la cual analizar un arte del siglo XX, donde el arte puro es contaminado por la llegada de una materia y las sustancias tangibles cobran peso y presencia dentro de la obra. Lo que se busca en este escrito es elaborar una idea de desublimación o caída del arte puro, a través del estudio de la obra de Jackson Pollock y Linda Benglis, tomando como apoyo el pensamiento de Bataille.

## EL “EXPEDIENTE DEL OJO PINEAL” DE GEORGES BATAILLE

Georges Bataille fue un escritor que además de hacer literatura, también hizo ensayo literario y algo semejante a un ensayo académico sumamente libre. Es conocido principalmente por ser el autor de *Historia del ojo* (1928), y haber iniciado la revista *Documentos* (1929-1930), al igual que la revista *Acéfalo* (1936-1939), además de haber escrito los ensayos *La literatura y el mal*, *Las lágrimas de eros*, *El erotismo*, entre otros. Bataille, a través de una escritura aparentemente filosófica o académica, cual caballo de Troya,

subvierte el saber. Pero, sobre todo, arremete en contra de algunas de las grandes construcciones de la cultura occidental, como el humanismo, la razón, la filosofía, la ciencia, la belleza, entre otras.

Entre 1927 y 1930, Bataille realizó una serie de escritos que giran en torno al ojo y la mirada, o a la relación del hombre con el sol. Los escritos son: “Año solar” (1931), “Ojo: Gulosina caníbal” (1929), “Sol podrido” (1930) e “Historia del ojo” (1928), y el escrito póstumo “Expediente del ojo pineal” (1927-1930). En el texto “Año solar”, escrito en 1927 y publicado hasta 1931, Bataille ya empieza a plantear una relación entre el hombre y el sol, una que es corporal. El término “año solar” es un juego de palabras, entre la palabra año, y el término latino *annulus*, que significa anillo pequeño. *Annulus solar* se refiere al anillo que se forma alrededor del sol durante un eclipse, mientras el sol parece haber quedado en total oscuridad. El sol se dirige incesantemente hacia la noche, con su luminosidad violenta, sin lograr alcanzarla nunca (Bataille, 1985). En este texto, Bataille presenta una idea mítica imaginaria entre el movimiento de los diferentes seres vivos sobre la tierra, y su relación con el sol y el movimiento de los animales, incluido el hombre, en relación a la rotación de la Tierra. Las plantas que se levantan sobre el suelo, lo harían verticalmente atraídas por el sol, para después caer de nuevo sobre la tierra. Mientras que los animales, continúa Bataille, en su andar se mueven en su mayoría horizontalmente. Y entre el movimiento rítmico del andar y el coito de los hombres y animales, la Tierra rotaría. Como si hubiera una relación recíproca y causal entre el movimiento de los animales y la rotación terrestre.

Posteriormente Bataille (2012), continúa el tema de la relación del hombre con el sol, y la cuestión de lo vertical y lo

horizontal. Este expediente está compuesto de cinco textos que plantean, como “Año solar”, una propuesta mitológica sobre la evolución del hombre, que el mismo Bataille imagina. Se trata de una serie de figuras que proyecta a partir de la idea de “ojo pineal”, que no están necesariamente soportadas por una literatura específica y puntual. Estos escritos son un ejercicio a través del cual, Bataille se distancia de la antropología y la filosofía, para dar de nuevo lugar a la mitología como producción que permite comprender la vida del hombre y su relación con el universo. Y es que buena parte de su obra la dedica a descalificar lo que él considera sistemas homogéneos, como son la ciencia y la filosofía, los cuales, desde su punto de vista, reducen y rechazan los impulsos y pensamientos que no pueden ser organizados ni asimilados.

En los textos que componen el expediente, Bataille retoma la propuesta de que los diferentes organismos se orientan en dos ejes principales respecto a la superficie terrestre: el eje vertical y el horizontal; y como mencioné, hace una propuesta sobre la evolución del hombre como ser erguido. El hombre, dice Bataille, proviene de los primates; los cuales en su inicio se encontraban en una posición casi completamente horizontal; como otros animales sobre la tierra. Sin embargo, para dar paso poco a poco a la posición erguida del *Homo erectus*, los simios empiezan a despegar su andar del suelo, y a moverse como en vaivén, de manera desequilibrada y torpe; desplazándose ahora por las ramas de los árboles. Después, al abandonar los árboles, dice Bataille, fueron perdiendo un poco de la alternancia en su movimiento y perdieron la cola.

Su postura, que no está ni en un eje vertical ni horizontal, para Bataille mostraría un desequilibrio, una forma de vida agitada, irritante e incluso, obscena, que sería evidente en la morfología de sus traseros protuberantes y de colores llama-

tivos. Cuando los antepasados de los hombres abandonaron las copas de los árboles, poco a poco fueron tomando una postura más erguida y ganando equilibrio. En este proceso, señala Bataille, sus proporciones y sus movimientos fueron adquiriendo un aspecto más noble y armónico, acercándose a la belleza. El equilibrio tanto del movimiento como la regularidad de las proporciones y movimiento del cuerpo humano, es lo que para Bataille permite la llegada de la belleza en el *Homo erectus*; una belleza lograda por la regularidad de las formas, su continuidad y gracia.

Según Bataille, los simios antes tenían como centro de expulsión de energía libidinal o excrementicia el trasero en conjunto con el ano. Por ello la forma de sus traseros. Pero al moverse el centro de equilibrio hacia la verticalidad, fue la boca en conjunto con otras partes de la cara y la cabeza, las que tomaron la función de descarga. Es por eso, continúa, que los hombres escupen, tosen, bostezan, estornudan y lloran mucho más que otros animales, pero sobre todo sollozan y ríen a carcajadas. En este proceso evolutivo donde la cabeza se desarrolla mucho más, queda sin embargo un pequeño órgano en estado embrionario: la glándula pineal u ojo pineal. Un órgano que, según Bataille (2012), se queda en estado virtual de evacuación, y se relaciona con el interés del hombre por lo que va más allá de su naturaleza y experiencia: lo espectral, divino o religioso. El ojo pineal funcionaría como una proyección hacia lo alto, y daría cuenta de las relaciones que establece con el espacio celeste y solar, y lo que va más allá de la realidad inmediata.

Aunque Bataille sabe que la glándula no es un ojo en estado embrionario, en estos textos decide llevar la imagen de ésta a la de un ojo y una mirada particular. Imagina a este ojo abriéndose paso en la cima del cráneo, y con la única función de ver

directamente al sol cuando está en cenit.<sup>1</sup> Y justamente ese ojo sería lo que representa el impulso por dirigirse a lo alto, por ver más allá de la realidad inmediata, lo celeste o el sol. Se trata de uno que al contrario de los ojos que se tienen en la cara, puede ver directamente al sol sin quedar ciego por su brillo. Un ojo que, a su vez, se proyecta verticalmente, en consonancia con lo fálico y la postura eréctil del cuerpo.

#### HACIA EL CIELO: LA COLUMNA SIN FIN DE BRANÇUSI

Los obeliscos son un ejemplo de la búsqueda por establecer una relación estrecha con lo divino, a través de la construcción de una estructura completamente vertical que parece partir del suelo para apuntar al cielo, una estructura pétreo y fálica que va haciéndose cada vez más delgada, hasta terminar en una pequeña pirámide. Para el antiguo Egipto, estas construcciones establecían un contacto entre el hombre y lo divino, aparentemente con el dios solar Ra, que representaba al sol de medio día, a la vez que con el sol que se levanta, Thoth o Har. Algo semejante al sol que narra Bataille en “Año Solar”, que persigue incesantemente a la noche, contrariamente, sin nunca alcanzarla. Pero los obeliscos egipcios apuntan en dirección al cenit, al igual que el ojo pineal, cuyo impulso se conduce hacia el sol en su posición más alta.

Al igual que los obeliscos, buena parte de la obra de Constantin Brancusi tiende a la verticalidad; ya sea por la alargada configuración de las bases sobre las que se posan sus esculturas, o por la tendencia de sus piezas de dirigirse hacia

arriba, como su serie de piezas titulada *Pájaro en el espacio* (1923-1941). El motivo del pájaro en posición erguida, tiene su origen en su obra *Maiestra* (1912), en la que el artista sintetiza la figura de un pájaro que canta, con el pecho hinchado y la boca abierta. Se trata de un ave del mismo nombre que en el folclor rumano es mágico y benéfico, además de simbolizar al sol y ser portador de la luz (Schwartz, 2001). Si *Pájaro en el espacio* parece hacer evidente el interés de Brancusi por dirigir sus esculturas hacia lo alto, lo espiritual y hacia la idea pura o lo esencial, es probablemente la *Columna sin fin* (1938) la que concreta mejor este propósito, pues logra que su obra parezca realmente tocar el cielo. En 1938, la Liga de Mujeres de Gori dan al escultor el encargo de realizar un memorial en Târgu Jiu, Rumania, dedicado a los soldados y ciudadanos rumanos que defendieron este pueblo contra fuerzas alemanas durante la Primera Guerra Mundial, en 1916. Es así como Brancusi hace un complejo escultórico compuesto por tres piezas: la *Columna sin fin*, la *Puerta del beso* y la *Mesa del silencio*. La *Columna sin fin* es la pieza más prominente del complejo. Está compuesta por 15 módulos completos, y dos mitades de módulos en sus extremos, los cuales miden 180 centímetros de alto, dando como suma una altura total de cerca de 30 metros. Para Brancusi la columna representaba tanto el concepto abstracto y trascendental de infinitud, como una relación con el cielo, y es por ello que sugirió se titulara “Escaleras al cielo” (Geist, 1990). Asimismo, se piensa que la columna estaba relacionada con el concepto de *axis mundi*, que sería un eje que parte del centro del mundo hacia el cielo. Fuera de la idea del eje del mundo o de una escalera al cielo, la obra muestra la búsqueda de lo divino. Y como idea de infinitud, muestra también la intención de acercarse a una abstracción tanto filosófica como

1 El término cenit (zenit o cénit), proviene del árabe: *samt*, que significa camino o ruta, y es una abreviación de *samt ar-ras*, que quiere decir “el camino por encima la cabeza” (Harper, s.f.).

científica. La *Columna sin fin* es semejante al ojo pineal de Bataille, hace evidente el impulso del hombre hacia lo elevado, lo que va más allá de lo inmediato, y se dirige hacia lo divino o lo abstracto en términos intelectuales. La pieza de Brançusi no sólo apunta hacia la bóveda celeste a través de su verticalidad, también muestra el interés por la brillantez y lo alto por su recubrimiento dorado de bronce pulido, que aparenta ser de oro. La figura regular, simétrica y continua, basada en una progresión matemática simple, hace también, a la columna un ejemplo de la forma ideal que sólo puede ser imaginada por la mente humana. Lo que Bataille llama belleza de las formas en su "Expediente del ojo pineal", basada en la simplificación geométrica, la regularidad y la simetría. Aquí, Bataille escribe que el cuerpo de los seres vivos está dispuesto y se conduce a través de dos ejes en relación con la superficie terrestre: las plantas serían las que se desarrollan principalmente en dirección vertical, mientras que a los animales se situarían y desplazarían horizontalmente, sobre el suelo y el *Homo erectus* evolucionaría de los animales, recorriendo un largo y penoso proceso donde su cuerpo se va levantando paulatinamente del suelo. La posición erguida es, para Bataille, lo que diferencia al ser humano de los demás animales, y eventualmente significaría su creciente interés en lo que está más allá de su realidad inmediata, a ras del suelo, y corporal, para constituirse poco a poco como un ser moral e intelectual, que dirigirá su mirada incluso hacia lo divino y abstracto.

#### LA SUBLIMACIÓN DESDE EL PSICOANÁLISIS DE FREUD

En *El malestar en la cultura*, Freud (1986), reflexiona sobre la serie de obstáculos que la cultura impone en el hombre en su

camino por alcanzar la dicha; lo cuál para él equivale a la satisfacción pulsional, más allá de las necesidades básicas o instintos. El individuo dentro de una sociedad llamada civilizada u organizada, frecuentemente se enfrenta a la renuncia pulsional, y se contenta con satisfacciones sustitutivas. En este texto, también, especula sobre los componentes originarios de la cultura, la cual iniciaría dentro de las primeras familias u "horda primordial", y una vez instituida, bajo el relativo orden legal del tabú, tendría como fundamentos al trabajo y el amor. El trabajo tendría por función la búsqueda de subsistencia y la protección del exterior, mientras que el amor, llamado por Freud amor o Eros, abarcaría cualquier relación afectiva o sexual, desde la relación establecida con la mujer como objeto sexual, pasando por la unión entre madre e hijos, hasta el vínculo social de una comunidad.

En las páginas donde Freud escribe sobre los primitivos inicios de la cultura, introduce una larga nota al pie de página donde relaciona este origen con la llegada del *Homo erectus*. En ésta, dice que "[...] en el comienzo del fatal proceso de la cultura se situaría la postura vertical del ser humano" (Freud, 1986: 97). Cuando el hombre se yergue inicia un proceso de separación y de extrañamiento de aquellas experiencias, percepciones y sensaciones que mantenía respecto a la tierra. Una vez en posición vertical, inicia el proceso de instauración de tabúes e inhibiciones. Uno de ellos, según este autor, es la vergüenza ante los genitales que quedan expuestos a la vista cuando el ser humano se yergue, y como consecuencia, la necesidad de cubrirlos. Para Freud, la excitación y estimulación del ser anterior al *Homo erectus*, era guiada por el olfato, dada su posición horizontal, al ras de la tierra; sin embargo, en "El expediente del ojo pineal", Bataille pareciera realizar un trabajo contrario, pues le resulta notorio el ocultamiento del trasero

y el ano del primate, una vez que se vuelve bípedo. Para Bataille, entonces, habría un ocultamiento de la zona posterior del cuerpo, mientras que para Freud una exposición de la zona genital del humano macho. Y aunque ambos autores escriban sobre la dinámica exposición-ocultamiento u ocultamiento-exposición de una zona diferente del cuerpo, ambos notan en cierta medida, la ausencia de pudor en los antepasados del *Homo erectus* y su posterior llegada con la cultura, así como el papel que antes jugaba lo anal, en términos freudianos, o lo excrementicio, en palabras de Bataille.

Tanto para uno como para otro, la vista sufre modificaciones en la evolución del hombre. Cuando el ser humano se separa de la tierra y se yergue, su cuerpo y experiencias dejan de darse a través del olfato, tomando la vista, el papel central de la relación del hombre con el mundo. Una relación que abandona, por así decirlo, lo animal, y que acarrea el establecimiento de la cultura, en cuyo centro se encuentra la regulación de las actividades y vínculos sociales, que permiten que la comunidad cobre poder a través del derecho, y que no sólo el más fuerte satisfaga sus intereses (Freud, 1986). Y es justamente la regulación lo que ahora interesa, para poder llegar a la idea de sublimación, pues esta regulación implica la renuncia a la satisfacción pulsional o la renuncia al placer. La cultura tiene como función, escribe Freud, la economía de las pulsiones, y para que sea posible, toma de la sexualidad buena parte de energía psíquica. Y en el caso de que esta energía se revele de manera directa, la educación, las leyes y la justicia vendrán a controlarla.

La sublimación en el sentido místico y alquímico, es semejante como metáfora a lo que Bataille propone en sus textos relacionados con el sol o el ojo como objetos de la sublimación, que son lo divino y lo abstracto. Según Freud

(1984), la sublimación es uno de los cuatro destinos que puede tener la pulsión,<sup>2</sup> dentro de los que están: el trastorno hacia lo contrario, la vuelta hacia la propia persona, la represión y la sublimación. La pulsión, desde Freud, podría comprenderse a grandes rasgos como una especie de fuerza o tensión, que proviene del sujeto mismo, y que busca satisfacerse y obtener placer. A diferencia de las necesidades básicas como el hambre, la pulsión se exterioriza sólo a través de representantes psíquicos que pueden mudar de objeto o meta (Laplanche, 2002). Según Freud, se trata de una economía de la energía pulsional, que la cultura toma de la sexualidad para gastarla en actividades mejor valoradas, consideradas productivas o menos riesgosas. También, se sofoca a las pulsiones que se consideran peligrosas, como la agresiva, por medio de complejos mecanismos: primero, con la conciencia moral y después, a través de la conciencia de culpa que el mismo individuo ha incorporado e introyectado (Freud, 1986).

Regresando a este ser humano antiguo, una vez erguido, tanto para Freud como para Bataille, la vista cobra una importancia inusitada, pues esa mirada horizontal, se dirige hacia objetos más allá de los sexuales o los de subsistencia. Se trata, según Bataille, de una mirada relacionada con lo útil, y según Krauss y Alain-Bois (1997), de la introducción de la distancia

2 La pulsión es, según James Strachey en el prólogo de *Pulsiones y destinos de pulsión*, un término fronterizo entre lo anímico y lo somático. Tiene dificultades para conocerse y saber de ésta, ya que sólo brota a través del representante de la pulsión, las cuales pueden diversificarse en más representaciones (James Strachey, "Nota introductoria a Pulsiones y destinos de Pulsión". En S. Freud *Obras completas*, tomo 14, Amorrortu, pp. 108-109).

Ejemplos de pulsiones son la pulsión oral, la anal, o la pulsión de muerte.

entre observador y su objeto, con lo cual la mirada horizontal de la caza se recharacteriza, naciendo una serie de miradas que sólo posee el hombre, esto es: la mirada de la búsqueda científica, la contemplación, el placer estético, etc. Actividades que giran en torno a esto, así como los sistemas religiosos, son características en las culturas avanzadas, donde la sublimación se ha instalado a través de la reconducción de las pulsiones hacia metas consideradas superiores.

La creación y la apreciación artística y estética son consideradas parte de los procesos sublimatorios, ejemplo de ello fue para Freud (2012) el proceso creativo e intelectual de Leonardo DaVinci. Al autor le llama la atención la gran dedicación y concentración de Leonardo en la investigación, en contraste con su nula atención en lo erótico o sensual, cuestión que usualmente se encuentra en los artistas, en conjunto con un gusto por la belleza y el placer. Freud nota que la investigación de Leonardo se desplaza de asuntos relacionados con la configuración artística, como cuestiones lumínicas, la perspectiva o el color hacia al estudio de las diferentes figuras representadas —animales, proporciones humanas, plantas—. Para después dedicarse a un estudio aún más profundo de los objetos representados, analizando su estructura y funcionamiento. Finalmente, la investigación se separa por completo de asuntos artísticos, para sumergirse en cuestiones científicas como la mecánica o la geología. Se trata, según Freud, de una investigación que parte de la misma obra, donde Leonardo busca conocer cada vez a mayor profundidad aquello de representará. Un proceso de estudio que nunca terminaba, pues ello derivaba un apetito por conocer e investigar múltiples objetos relacionados con las ciencias. Quedando así, varias piezas en proceso y sin terminar.

#### LOS DESTINOS DE LA SUBLIMACIÓN: IMPOSIBILIDAD DE REGRESO O DESUBLIMACIÓN

La tesis de Freud (2012) es que la fuerte necesidad de investigar, aunada al poco interés en lo erótico de Leonardo, nacen de una serie de pulsiones sublimadas, principalmente la que llama pulsión de saber, que en los niños pequeños está imbricada con las primeras investigaciones sexuales. En el caso de Leonardo, ve una sublimación que se dirige cada vez más hacia lo intelectual y las ideas, cuestión que según Laplanche (2002), muestra una imposibilidad de reconversión o de regreso, que se vería en la dificultad de Leonardo por terminar las piezas. Como si la energía pulsional estuviera impedida, no sólo a volver a lo sexual, sino a volver a lo artístico. Para Bataille, aunque la sublimación no sea un proceso que pueda ser revertido por el mismo camino, por el que se dio la elevación, ésta sí tiene un clímax catastrófico en lo que podríamos llamar destino icario, retomando las ideas de este autor. Así, habría dos niveles o tipos de sublimación: una que aspira a lo alto a través de valores principalmente morales y espirituales, y que nunca llega realmente a la cúspide, y otra que busca francamente lo más elevado en el sentido intelectual y espiritual, y cuyo destino será fatal: la desublimación. El primer tipo de sublimación lo encuentra en el Surrealismo de André Bretón (2006), que critica en su escrito “El “viejo topo” y el prefijo *sur* en las palabras *surhomme* y *surrealiste*”. El surrealismo partía de la idea de que el espíritu se encontraba atado por los sistemas de pensamiento lógicos y racionales; por lo que habría de buscar la liberación del mismo a través una serie de metodologías como el automatismo y las relaciones entre signos dispares (Bretón, 2001).Y como nota Bataille (2006), este espíritu liberado se basaba en la

idea de que se podía llegar a una realidad superior a través de una revolución cuyos valores estarían por encima de todas las clases sociales y de la realidad tangible, a través de la conversión de lo bajo en alto, como si lo inconsciente o la sexualidad permitieran llegar a regiones superiores del espíritu. Estas aspiraciones son evidentes en el uso del prefijo francés *sur*, que significa sobre o por encima de, en la palabra surrealismo, bajo la creencia de que se puede llegar a una realidad superior (Bretón, 2001). El movimiento surrealista pareciera, que al igual que un águila, se dirige hacia el sol radiante por encima de cualquier autoritarismo, por encima de cualquier interés vulgar, hacia un punto del espíritu donde las contradicciones, como verdadero y falso, real e imaginario, bello y feo, o alto y bajo, son superadas, señala Bretón. Sin embargo, como nota Bataille, en este camino se interpone un contenido moral estabilizador y conservador. Uno que es expuesto por Bretón en el Segundo Manifiesto Surrealista, a través de juicios morales y excomuniones hacia los integrantes del movimiento que no ciñeron por completo su vida y escritura desinteresadamente al Surrealismo.

La surrealidad a la que aspiraba Bretón, donde todas las diferencias se eliminaban, llegando a una unidad carente de contradicciones, es semejante al sol de Georges Bataille (1930) en cuanto a la abstracción mas no en la llegada de un equilibrio ideal. El sol representa para Bataille, tanto la razón pura como la espiritualidad más elevada. Sin embargo, ver directamente el sol constituye un acceso a los más terribles horrores, a la locura, el vértigo e inclusive un acto de sacrificio que Bataille relaciona con el toro que se ofrece al dios Mitra, el dios solar que es desangrado con una daga. Prometeo, quien robó el fuego a los dioses, fue encadenado y destinado a que un águila comiera su hígado día tras día,

pues al ser inmortal le volvía a crecer por la noche. Pero, ver fija y directamente al sol en cénit —o lo que es lo mismo, alcanzar a vislumbrar los conceptos más abstractos o lo divino—, tiene como consecuencia un destino icario. El mito nos cuenta que Dédalo y su hijo Ícaro quedaron atrapados en la Isla de Creta, donde gobernaba Minos, quien no les permitía el paso a través del mar. Dédalo, que era arquitecto y artesano, resuelve realizar la huída a través del aire, con la ayuda de unas alas que realiza con cañas, cera y plumas de diferentes tamaños. Antes de partir, Dédalo da instrucciones precisas a su hijo de seguirlo y no acercarse mucho al sol ni al agua. Sin embargo, Ícaro desobedece a su padre “[...]comenzó a regocijarse en su audaz vuelo y abandonó a su guía y, *arrastrado por el deseo del cielo*, emprendió un camino más alto; la proximidad del arrebatador sol ablandó la olorosa cera, ligazón de las plumas” (Ovidio, 2016: 476). Una vez la cera derretida y desprovisto de alas, Ícaro cayó de lo alto. El mito de Ícaro representa el fatal destino que tiene la sublimación, y también, el inevitable vértigo que supone el llegar a una gran altitud. Cuando el hombre se encuentra en una cima, para Bataille (2012), hay un impulso inverso una vez que la persona se acerca demasiado a alto. Una atracción por caer. Y si la verticalización del hombre como ser erguido, en conjunto con la aspiración por acercarse al sol en cénit, representa un proceso de sublimación, el impulso contrario sería la búsqueda por lo bajo o una desublimación.

#### SUBLIMACIÓN EN EL ARTE MODERNO

La pintura de inicios del siglo XX no temería a una elevación que llevara consigo la semilla de su propia descomposición, como veía Bataille en la pintura de Picasso de esa época, re-

sultado de las exploraciones cubistas y en collage y relieve, donde la figura pareciera desmembrarse en múltiples planos y facetas que se yuxtaponen y superponen.

A la distancia, sabemos que la obra de Picasso fue uno de tantos eslabones en la tarea de un análisis minucioso de los diferentes componentes de la forma artística, que resultarían en el planteamiento de cuerpos formales altamente sintéticos, como los expuestos por Wassily Kandinsky en su libro *Punto y línea sobre el plano*, Theo van Doesburg en *Principios del nuevo arte plástico*, o a los que llegaron artistas como Kasimir Malevich o Piet Mondrian. Artistas como ellos, buscaron deslindarse de la construcción de apariencias que tomaban como modelo la realidad circundante, para llegar paulatinamente a aquello que compone al arte en sí, a la forma pura. Como ejemplo, Van Doesburg (1985: 62) escribiría en 1917: “El arte ha intentado alcanzar su destino por muchos caminos, sin que los artistas llegaran a darse cuenta de que el fin del arte está en él mismo”. Clement Greenberg sería quien concentraría este cúmulo de ideas y formaría un discurso de la historia del arte modernista como un ascenso progresivo de purificación y de alejamiento del campo de lo material hacia la intangible visualidad. Un proceso que iniciaría a finales del siglo XIX, con la obra de diversos artistas que este crítico consideró los precursores del modernismo, como: Gustave Courbet, Édouard Manet, Paul Cézanne, Georges Seurat, Claude Monet, Vincent van Gogh, entre otros. En una primera etapa, el arte plástico buscaría alejarse del planteamiento de narrativas, temas importantes, asuntos sociales, hasta abandonar casi por completo lo temático, y con ello la llamada figuración. Para Greenberg, el arte había pasado ya largo tiempo imitando otras artes —en el caso del arte plástico del siglo XVII al XIX a la literatura que era el arte

dominante—. El arte modernista se constituiría a través de un largo camino, y durante el cual la pintura y la escultura se someterían a un proceso de autocrítica donde pondría a prueba sus propiedades, medios y operaciones. En esta búsqueda de autonomía, autodefinición y pureza, la pintura se desprendería primero de lo temático y anecdótico, que retomaba de la literatura, y después de la construcción de la ilusión de tridimensionalidad —como el claroscuro y el relieve—, que había tomado de la escultura (Greenberg, 1985). Como propiedades de la pintura quedarían la figura perimetral del soporte de la pintura, el color y la planitud (Greenberg, 2006). La pintura se dirigiría únicamente al sentido de la vista, dejando atrás el tacto —así como el hombre erigido abandonó el suelo y desplazó su mirada hacia objetos diversos, y finalmente hacia lo alto—. La pura visualidad es resultado de la sublimación de la pintura que se ha separado de cuanto la contaminaba y opacaba. Durante la contemplación, la pintura pura se separa por completo de su realidad material, dando paso a este nuevo tipo de experiencia conocida como opticalidad. Greenberg encuentra en la pintura de algunos tantos autores, el atisbo e incluso llegada de esta pintura, pero, sobre todo, la ve en aquélla que él llama de *all-over*. Para este crítico, los impresionistas como Camille Pissarro y Georges Seurat, fueron los primeros en realizar *all-over*, al construir sus pinturas con colores divididos y puntillismo, que daban a la superficie del lienzo una textura continua y más o menos uniforme. Pero es principalmente en la obra de Jackson Pollock donde el *all-over* unificaría la superficie del lienzo, haciendo de la pieza una unidad que no depende de una composición relacional, y que subraya la planitud de la pintura (Greenberg, 2006).

## LA PINTURA DE POLLOCK: ENTRE LA SUBLIMACIÓN Y LA DESUBLIMACIÓN

Pollock realizó sus amplias pinturas principalmente con su conocida técnica de *dripping*, donde goteaba, lanzaba y hacía caer hilos y gotas fluidas de pintura, que formaban líneas, madejas y pequeñas manchas de pintura de colores divergentes. Para Greenberg, se trataba de una técnica que aunque en apariencia era caótica, daba a las piezas una organización rítmica, un patrón, semejante al papel tapiz (Greenberg, 1999). Las pinturas de *all-over* de Pollock afirmarían la planitud de la pintura (Greenberg, 2006), con la cual ésta sería experimentada como algo puramente visual. Su opticalidad sería resultado del grado de purificación que la pintura había logrado, al separarse de todo lo accesorio y que la contaminaba. De este modo, la obra de Pollock sería resultado de una sublimación, que le permite ser pura, autónoma, universal y una totalidad unificada. Sin embargo, al igual que Bataille ve que toda franca elevación tiene en el vértigo un destino fatal, la pintura de Pollock contiene dentro de sí misma, parte de su propia destrucción. Aquellas manchas e hilos de pintura, donde Greenberg ve una ilusión puramente visual, tienen una presencia inminentemente tangible y matérica. *Eyes in the Heat* (1946) es uno de sus primeros *all-over*, que aún no realizaba a través del *dripping*. La superficie del lienzo está cargada de una densa capa óleo y esmalte, semejante a un betún, que parece haber sido embarrado con un pincel delgado y duro, una y otra vez con diferentes tonos de pintura, formando líneas y ondas curvas y cargadas de mucho material. Eventualmente, Pollock fue separando la herramienta del lienzo, evitando que tocaran la tela. También comenzó a usar pintura más fluida, pinceles endurecidos, espátulas, palos, jeringas, y en general

herramientas que le permitieran gotear y salpicar la pintura sin controlarla demasiado (Karmel, 1999). La pieza *Number 1A* (1948) es resultado del uso de estos procedimientos dentro del *dripping*, se trata de una pintura con múltiples capas de chorreados y salpicaduras y algunas manchas. La obra a la distancia posiblemente sea observada como un hecho óptico, una ilusión visual que trabaja con la planitud y unificación del soporte. Sin embargo, si uno se acerca, nota ésto fue construido con un material inminentemente tangible, y la opticalidad se esfuma para dar paso a una sensación táctil, la cual es afirmada aún más con las huellas de dedos y manos que Pollock dejó sobre la tela. La superficie no es inmaculada, ha sido manoseada y mancillada con un cuerpo. Entonces, esta pintura se debate entre un esfuerzo por elevarse a la visualidad pura y la huella de su bajeza matérica.

Las cualidades matéricas de la pintura de Pollock fueron ligeramente reconocidas por Greenberg (1999), en las descripciones que hacía de las características pictóricas producidas por el *dripping*: “[...] con sus chorreos desordenados, goteos, batidos, manchados, y teñidos de pintura”. Sin embargo, esto no significaba que admitiera la cualidad táctil o al menos, matérica de esta pintura. Y mucho menos, lo bajo de algunas de sus pinturas. Estas cualidades se deben en gran medida al proceso de ejecución de Pollock, donde el lienzo sin tensar era colocado directamente sobre el suelo, y la pintura era salpicada, chorreada y embarrada mientras el pintor caminaba y se agachaba alrededor de todos los lados del lienzo. La pintura de Pollock, representante de la pintura modernista por excelencia, contendría paradójicamente todo aquello que amenaza su opticalidad: lo táctil, la actividad que tiene una cierta duración y la corporalidad. En términos batallianos, se debatiría entre la sublimación hacia una visualidad intangible del arte puro

modernista, y la atracción fatal por lo bajo, el suelo donde el cuerpo se desplaza y abundan todo tipo de materias.

#### DESPUÉS DE POLLOCK: REGRESO DE LA MATERIALIDAD Y LO PROCESUAL

A pesar de que la crítica con discurso modernista, no haya podido admitir el carácter procesual, corporal y matérico de la obra de Pollock, diversos artistas reconocieron estas cualidades y decidieron hablar o trabajar con ellas. Principalmente los artistas dentro de la tendencia que Robert Pincus-Witten (1977) llamó “pictórico/escultórica” del Postminimalismo. Una tendencia que, como Pincus-Witten (1977) y Robert Morris (1993), explican, suponía una respuesta al carácter sumamente inexpresivo, reductivo, y de lógica sintético racional del Minimalismo. En las obras minimalistas u objetuales, el proceso de creación no es visible, y se busca que los materiales utilizados sean eficientes para que éstos pasen desapercibidos, con la finalidad de que la pieza sea una forma unitaria y lógica. En el arte posterior, en cambio, la obra no está planeada con anterioridad, hay lugar para procesos más azarosos y organizaciones casuales, además de que el material y sus propiedades toman un lugar preponderante. Es decir, la obra involucra la manipulación de los materiales, unos que Pincus-Witten (1977) llama “substancias excéntricas”, y la disposición de los elementos de la obra en el espacio, además de la inclusión de materiales poco comunes. También, en estas obras el proceso de manipulación o de ejecución se vuelve parte de su discurso, por lo cual se conocen comúnmente como arte procesual.

En “Antiforma”, Robert Morris reconoce en Pollock uno de los primeros artistas en dar al proceso de ejecución un lugar importante, el cual mostraría la naturaleza del material utili-

zando, además de hacerse evidente en la apariencia de la obra terminada. Todo esto sería retomado por algunos artistas a partir de finales de la década de 1960, como Richard Serra, Barry Le Va, Alan Saret, Lynda Benglis, el mismo Morris, entre otros tantos. Si la escultura anterior, la minimalista, era una obra neutra de apariencia industrial, con superficies y acabados limpios que no mostraban la mano del artista ni manipulación alguna, en esta tendencia el artista explorará los materiales y su relación con los mismos, manipulándolos de la manera más directa posible. Esta manipulación de los materiales incluiría también su disposición en el espacio, una que no sería planeada ni constituiría un orden en el sentido estricto. Las piezas serían dispuestas sobre el suelo de manera aparentemente desordenada y caprichosa, o simplemente colocadas sobre el suelo o colgadas del muro.

Si para la pintura modernista la llegada del siglo XX significó el inicio de un largo pero continuo proceso de purificación para llegar a sublimarse, los años de la década de 1950 serían un momento en el que el discurso modernista cobra fuerza, terminando de purificar en la crítica de arte todo aquello que probablemente los artistas no habían logrado, elevando a un ideal a la pintura. Una crítica que, a pesar de sus alcances, fue ciega a la pequeña semilla de corrupción que guardaba esta pintura en su proceso y propiedad matérica. La pintura modernista parecía estar a salvo en su verticalidad durante el proceso de ejecución y de contemplación, alejada de la corporalidad del artista y de lo sucio del suelo. Algo semejante a lo que Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois (1997) entienden como verticalidad dentro del proyecto ontológico modernista, donde dicen que la pintura está concebida en posición vertical al igual que el eje corporal del sujeto que ejecuta y la percibe. Lo que propongo en este texto, sin embargo, no

se ancla necesariamente en la experiencia del espectador al reconocer su corporalidad y lugar frente a la obra, sino en la lógica de la misma obra, sus cualidades y características frente a un sistema jerárquico que es lo bajo y lo alto, la sublimación y la desublimación.

#### LA CAÍDA DE LA PINTURA EN LA OBRA DE LYNDA BENGLIS

Por esto, la problemática gira en torno a cómo se da la desublimación en la obra de artistas como Pollock y Lynda Benglis. Ésta última fue una artista que participó en diferentes tendencias durante las décadas de 1960 y 1970, como en la ola feminista y en el postminimalismo de tipo procesual. Al parecer, inició su formación artística desde la pintura, pero pronto descubrió que le interesaba más manipular y luchar con el material, involucrando al cuerpo como una noción aún incipiente. Las primeras obras que realizó fueron las que se conocen como “pinturas de cera” —*Wax Paintings*—, o como ella las llamó: “pinturas de dos brochazos” —*Two-brushstroke paintings*—. Éstas piezas se componen de un soporte sumamente largo y vertical que da sostén a gruesas capas de cera. Rápidamente, estas obras cobraron más materialidad, pareciendo una gran costra colorida, compuesta de algo semejante a trozos de materia semi-separada. Como la pieza *Embrión II* —*Embryo II*— de 1967, que alcanza un grosor de trece centímetros. Las obras de cera de Benglis son un inicio en la relación de la artista con el material, su realidad como sustancia tangible, como masa y como una superficie concreta (Hubberty, 2000). En éstas, la artista ya desafía la idea de pintura que se tenía como convención dentro del arte estadounidense, aquella pintura puramente visual de Greenberg, que se aleja por completo de lo táctil y cuya planitud permite una ilusión y

experiencia puramente óptica. Sin embargo, mantienen algo que posteriormente atacará: la verticalidad de la pintura y la existencia de un soporte, sea éste visible o no.

Benglis, dice Susan Richmond, estaba interesada en liberar a la pintura de la estructura del soporte para permitir que el material se mostrara (Richmond, 2013), por lo cual decidió llevar sus obras hacia una exploración de otros materiales. Benglis comenzó a trabajar con látex líquido, como si fuera pintura, revolviéndolo con pigmentos saturados y coloridos de tipo industrial. Ahora, en lugar de fijar la materia sobre una base, Benglis abandona el lienzo, y deja caer directamente el líquido espeso y colorido sobre el suelo, vertiéndolo cuidadosamente desde unos botes mientras camina a lo largo de su estudio o de la galería. La pintura pierde la seguridad del soporte, dejándose vencer por la gravedad, y se traslada a la horizontalidad del suelo —ahora sin una tela de por medio que pueda regresarla al espacio vertical del muro, donde el observador puede dirigir directa y cómodamente su mirada—. Benglis llama a una de sus primeras piezas derramadas: *Pintura caída* —*Fallen Painting*— (1968), señalando la caída de la pintura, con lo que queda sólo la sustancia líquida de la misma. La obra, como pretendía Benglis, logra deshacerse de la estructura que es el soporte o lienzo, con lo que pierde la posibilidad de ser percibida de manera segura como un objeto ideal que sólo está para ser experimentado visualmente; cayendo entonces al suelo, a la altura de los pies, donde el homínido antiguo y los animales de los que hablan Bataille y Freud, se desplazaban horizontalmente.

Las primeras piezas de látex se deterioraron rápidamente, dejando de lado su aspecto líquido y brillante, para volverse láminas plásticas quebradizas y onduladas. Probablemente por ello o por la necesidad de agregar masividad, modificó

pronto el látex por la espuma de poliuretano. Fue entonces cuando las obras adquirieron poco a poco más volumen, convirtiéndose en masas coloridas sobre el piso, como la obra *Sorbete nocturno A —Night Sherbet A—* de 1968, cuya textura y peso puede compararse precisamente con la de un helado derritiéndose sobre el suelo, con un poco de volumen aún y algunas burbujas de aire. Y es quizá a partir de este momento donde la obra de Benglis, si la consideramos aún pictórica, empieza a pervertirse más. La pintura modernista del discurso greenberiano, fue alejándose consistentemente de la representación de la profundidad, el relieve y en general, de lo tridimensional, para afirmar la planitud del soporte. En la obra de Benglis, lo tridimensional vuelve a través de la tangibilidad de los materiales utilizados, con una textura y espesor cada vez más voluminosos. La materia pictórica parece haberse dejado vencer por la gravedad, cayendo y quedando sin posibilidad de regreso a la seguridad del soporte pictórico. En la obra de esta artista, entonces, el relieve y el volumen no vuelven como una ilusión representada, sino como una realidad tangible.

## CONCLUSIÓN

Se podría decir que Benglis acabó, desde su trinchera y su proceso, con la pintura modernista. Estas obras no volvieron al espacio ideal del muro vertical que nos permite contemplar a la pintura, posando nuestra mirada cómodamente. Esta obra pierde la posibilidad de ser puramente visual, y en ese sentido ideal y abstracta, separada de la realidad cotidiana. Al contrario, la obra se encuentra en el espacio donde nos movemos, donde pisamos, a la altura del homínido antiguo que Bataille trata en su *Expediente del Ojo Pineal*, uno que aún no se interesaba en las alturas del pensamiento intelectual ni divino. Pero

la obra de Benglis no se genera inicialmente en el piso, en la horizontalidad, sino que proviene de la verticalidad de la pintura y de la conceptualización de la misma como pura. Benglis se esforzó por hacer de ésta una forma material, y terminó derribando la pintura, haciendo de ella un charco o un cúmulo viscoso colorido sobre el suelo, semejante, quizá, a la cera de las alas del pequeño Ícaro.

## REFERENCIAS

- Bataille, G. (1930). "Soleil Pourri". En *Documents*, vol. 2, núm. 3, pp. 173-174.
- Bataille, G. (2006). "El 'viejo topo' y el prefijo sur en las palabras surhomme y surrealiste". En *Obras escogidas*. México: Fontamara, pp. 289-308.
- Bataille, G. (2012). "Expediente del ojo pineal". En *Para leer a Georges Bataille*. México: FCE, pp. 45-84.
- Bataille, G. (1985). "The Solar Anus". En *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 5-9.
- Breton, A. (2001). "Primer Manifiesto del surrealismo". En *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, pp. 13-69.
- Breton, A. (2001). "Segundo manifiesto del Surrealismo". En *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- Freud, S. (1986). "El malestar en la cultura". En *Obras completas*, tomo 21. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 59-140.
- Freud, S. (2015). *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1984). "Pulsiones y destinos de pulsión". En *Obras completas*, tomo 14. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 105-134.
- Freud, S. (2012). "Un recuerdo infantil sobre Leonardo da Vinci". En *Obras completas*, tomo 11. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 53-127.
- Geist, S. (1990). "Brancusi: The Endless Column". En *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 16, núm. 1, pp. 70-87.
- Greenberg, C. (1985). "Towards a Newer Laocoon". En F. Francina ed. *Pollock and After: The Critical Debate*. Nueva York: Harper & Row, pp. 35-46.
- Greenberg, C. (1999). "Jackson Pollock: Inspiration, Vision, Intuitive Decision". En Pepe Karmel *Jackson Pollock: Interviews, Articles and Reviews*. Nueva York: Museum of Modern Art, pp. 110-114.
- Greenberg, C. (2006). "Pintura de tipo americano". En *La Pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela, pp. 111-120.
- Harper, D. (s.f.). "Zenith (n.)". En *Online Etymology Dictionary*. Disponible en: [https://www.etymonline.com/word/zenith#etymonline\\_v\\_5008](https://www.etymonline.com/word/zenith#etymonline_v_5008)
- Huberty, E. (2000). "Intensity of Form and Surface: An Interview with Lynda Benglis". En *Sculpture*, vol. 19, núm. 6, pp. 30-37. Disponible en: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=asu&AN=505865316&site=ehost-live>.
- Karmel, P. (1999). *Jackson Pollock: Interviews, Articles and Reviews*. Nueva York: Museum of Modern Art.
- Krauss, R. y Bois, Y.-A., (1997). *Formless: A User's Guide*. Nueva York: Zone Books.
- Laplanche, J. (2002). *Problemáticas III: La sublimación*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ovidio, (2016). *Metamorfosis*. Madrid: Cátedra.
- Morris, R. (1993). "Anti Form". En *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, pp. 41-46.
- Pincus-Witten, R. (1977). *Postminimalis*. Nueva York: Out of London Press, pp. 23-39.
- Pollock, J. (1985). "Interview with William Wright (1950)". En F. Francina ed. *Pollock and After: The Critical Debate*. Nueva York: Harper & Row, pp. 20-23.
- Pollock, J. (1985). "My Painting (1947-1948)". En F. Francina ed. *Pollock and After: The Critical Debate*. Nueva York: Harper & Row, pp. 17-18.
- Richmond, S. (2013). *Lynda Benglis: Beyond Process*. Nueva York: I. B. Tauris.
- Schwartz, J. N. (2001). "Constantin Brancusi: In Search of the Essence". En *Sculpture Review*, núm. 50, pp. 30-33.
- Van Doesburg, T. (1985). "Principios del nuevo arte plástico". En *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

Daniel Enrique Monje-Abril

# DZIGA VÉRTOV EL YOUTUBER: UNA HISTORIA DE ANTICIPACIÓN

## DZIGA VÉRTOV IS A YOUTUBER: A STORY OF ANTICIPATION

### Resumen

Las teorías de Dziga Vértov, de manera completamente inocente e ignorante, han sido retomadas por los profesionales del audiovisual prototípicos del siglo XXI: los *youtubers*. En este texto se plantea la forma en la que esta apropiación se ha dado y las implicaciones políticas, económicas y estéticas que tiene en el campo del audiovisual actual. Para ello, se proponen categorías de análisis nuevas que provienen de una actualización de las ideas de Vértov, Deleuze y Simondon, a partir del concepto de “prosumidor” como eje de las redes sociales.

*Palabras clave:* Vértov, YouTube, kinok, prosumidor

### Abstract

The theories of Dziga Vértov, in a completely innocent and ignorant way, have been taken up by the prototypical professionals of the audiovisual of the 21st century: *youtubers*. This article raises the way in which this appropriation has occurred and the political, economic and aesthetic implications in the field of current audiovisuals. To create this proposal, new categories of analysis are proposed, which come from an update of the ideas of Vértov, Deleuze and Simondon. All of the above taking into account the concept of prosumer as the axis of social networks.

*Keywords:* Vértov, YouTube, kinok, prosumer

## INTRODUCCIÓN

Dziga Vértov, además de su producción cinematográfica, nos dejó una importante colección de textos y manifiestos en los que detalló un plan para transformar todas las estructuras sociales a partir del audiovisual. El plan de Vértov tenía como objetivo cambiar las estructuras ideológicas del mundo a partir de la retórica del audiovisual. En su manifiesto ¡Nosotros! (1973), el maestro presenta a los kinoks, trabajadores audiovisuales que operan en el mundo como agentes independientes con el único objetivo de producir novedosas imágenes capaces de llevar a cabo el vertoviano plan de conquistar las formas de producción universales. En otras palabras, el kinok de Vértov es un actor político y artístico a la vez, cuya misión es crear una forma de audiovisual que sea en sí misma un arma para la revolución. Vértov quería su propio ejército de cineastas para conquistar el mundo y transformar las condiciones de producción a un modelo basado en su ideología.

La historia oficial nos cuenta que la misión de los kinoks, la de transformar todas las estructuras sociales del mundo en análogos audiovisuales y a todos los seres humanos en kinoks, quedó incompleta. Que a falta de una forma narrativa diferente el audiovisual burgués se convirtió en la forma artística más importante del siglo XX y, por consiguiente, en una de las herramientas más poderosas del *softpower* del capitalismo tardío. Un modelo hegemónico de producción que, de la misma manera que todas las formas del audiovisual, “[...] no sólo se propone analizar la originalidad histórica de esta nueva sociedad (que considera como una tercera etapa o momento en la evolución del capital), sino también demostrar que, en todo caso, constituye una etapa del capitalismo más

pura que cualquiera de los momentos precedentes” (Jameson, 1991: 26).

Kinok es una palabra que aparece por primera vez en los textos de Dziga Vértov y que se ha immortalizado en el vocabulario de las personas que trabajan en audiovisual desde principios del siglo XX. El vocablo habita la memoria colectiva de lo cinematográfico como un fantasmal recordatorio del postulado proyecto vértoviano de “[...] hacer visible lo invisible, de iluminar la oscuridad, de poner al desnudo lo enmascarado, de volver lo interpretado no interpretado, de hacer de la mentira la verdad” (Vértov, 1973: 50). Sin embargo, en los tiempos de Vértov, la imagen en movimiento no era el principal medio de comunicación masivo, y aunque estaba en constante crecimiento, todavía distaba mucho de llegar a todas las personas. Para completar una nueva reinterpretación de todo lo visible, el audiovisual debería hacerse omnipresente, esto implica domar al monstruo cinematográfico y en el mismo proceso transformar las estructuras del mundo en las que siempre le han sido propias al cine.

Dziga Vértov, al igual que todos los pensadores del capitalismo tardío, era consciente de que en los tiempos modernos el mundo entero debe pasar por el tamiz de la industria cultural, y que “[...] cuanto más completa e integral sea la duplicación de los objetos empíricos por parte de las técnicas cinematográficas, tanto más fácil resulta hacer creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se presenta en el film” (Horkheimer y Adorno, 1987: 61). En otras palabras, que el aparato retórico de las imágenes técnicas permite tanto la reproducción de las figuras del mundo como su ideología. El proyecto vertoviano parte de este supuesto, asumiendo que la ideología es “una representación de la relación imaginaria entre los individuos y sus condiciones reales de existencia”

(Althusser, 2005: 161). La reproducción técnica e industrial de las ideologías le otorga un poder político incalculable a quien controla los medios, el hombre de la cámara. Este es el punto inicial del proyecto vertoviano, el descubrimiento de que el autor cinematográfico es un alienado productor de imágenes técnicas diseñadas para el consumo en masa de los pueblos.

Vértov no está de acuerdo con la centralización del poder de la cámara en manos de unos pocos. La persona política del autor alienado y el consumo en masa de su ideología es nociva para la construcción de una nueva sociedad donde todos puedan expresarse por igual. A partir de este presupuesto es fácil concluir que la creación colectiva conduciría idealmente a “[...] acelerar el naufragio del cine artístico burgués y sus atributos: el actor gesticulante, la fábula-guión y los juguetes costosos que son los decorados y el gran sacerdote-realizador” (Vértov, 1973: 79). Con este naufragio quedaría el campo libre para la construcción de una nueva mirada maquina, obrera y perfecta, completamente alejada de las estrategias ideológicas del antiguo régimen, que permitiría la implementación de una nueva estructura social.

Vértov articuló todo su proyecto político a partir de esta característica propia del medio audiovisual. Si el cinematógrafo se encontraba funcionando activamente como uno de los engranajes centrales del aparato ideológico de estado de las naciones capitalistas, él podía utilizarlo para vencer definitivamente las narrativas hegemónicas que estaban comenzando a estructurar la sociedad del capitalismo tardío. Alrededor de esta idea Vértov organizó su pequeño, pero efectivo ejército de operarios de cámara, un grupo de técnicos no alienados, creadores de imágenes comprometidos políticamente con las ideas de su líder. Eran hombres que saltaban a este simbólico campo de batalla coreando un mantra extraño: “Hemos lle-

gado para mostrar al mundo tal y como es, y develar a los trabajadores la estructura burguesa del mundo” (Vértov, 1973: 83). Lastimosamente, poco a poco, con el paso de los años y el rechazo de las autoridades soviéticas, su lucha fue perdiendo aliados, y finalmente su proyecto de transformar las estructuras narrativas de la construcción social de la realidad en *kino-pravda*, falló. La idea de politizar el arte, “[...] politización que llevaría a su desaparición como arte, es decir, como una esfera relativamente autónoma” (Villegas, 2015: 196), no parecía un proyecto viable para la competitiva industria cultural del siglo XX, donde el mundo se había polarizado y las únicas narrativas posibles eran aquellas que soportaban la ideología de alguno de los dos bandos. Se trató de una derrota contundente, sin embargo, en la segunda década del siglo XXI podemos encontrar una nueva generación de realizadores audiovisuales que, sin percatarse de sus acciones o de las consecuencias de sus actos, han comenzado la implementación del proyecto “cinematografopolítico” de Dziga Vértov.

#### VÉRTOV EN LA ACTUALIDAD

De acuerdo con este proyecto podemos asumir que géneros audiovisuales contemporáneos como el *unboxing*, el *ASMR*, los *tags*, los *mashups* y sobre todo el videoblog, serían la concretización de los planes del maestro soviético para la conquista del mundo a través del audiovisual. Actualmente millones de jóvenes alrededor del mundo están ejecutando el guion descrito por Vértov en sus manifiestos y películas, cumpliendo las órdenes de un general muerto hace varias décadas. Un análisis de algunas de las producciones que diariamente aparecen en plataformas como YouTube, Instagram o Twitch nos permiten plantear que un *youtuber* tiene más en común con el ideal

kinok, que lo que tiene en común Dziga Vértov con un director de cine tradicional —el autor— propuesto por los teóricos americanos y franceses. Sin embargo, no se trata solamente de los más jóvenes, pues poco a poco todos nosotros nos estamos transformando en pequeñas unidades audiovisuales autónomas capaces de entender el mundo desde una perspectiva desorganizada y sin la estructura narrativa burguesa.

Lo que resulta desconcertante de estas nuevas producciones, sobre todo para los estudiosos tradicionales, es que ninguno de los elementos que apreciamos en sus videos se corresponde con todo lo que durante generaciones hemos considerado buen audiovisual. Por el contrario, sus producciones solamente pueden ser descritas como informales y primarias, o como ellos mismos lo describen, se trata de productos audiovisuales que tienden hacia lo “grunge (brusco) y menos delicado” (Villalobos, 2016: 42). Teniendo en cuenta que varios cientos de millones de personas usan estas plataformas diariamente y consumen este tipo de material, podemos suponer que el nuevo ecosistema mediático que dominará la mitad del siglo XXI no se va a regir con los mismos parámetros éticos y estéticos que provienen del cine y de la televisión del siglo XX.

Los líderes de estas nuevas retóricas audiovisuales son personas como Germán Garmendia, PewDiePie o DeToxoMoro, usuarios de la plataforma que destacan por el número de personas que deciden ver sus videos. Ellos se definen a sí mismos como generadores de contenido, y entienden que su interacción dentro de la plataforma implica que ellos deben consumir al mismo ritmo que producen. Cuando usamos un sitio *web* como YouTube o Netflix para visualizar contenido, no estamos actuando como meros consumidores de un medio masivo, sino que estamos actuando como “prosumidores”. Este concepto fue acuñado por Alvin Toffler en su ya célebre

libro *La tercera ola* (1982). En este futurista ensayo, nos recuerda que antes de que existiese la modernidad no había una diferenciación entre productores y consumidores en el sentido habitual. Todas las personas “eran en su lugar, lo que podría denominarse prosumidores” (Toffler, 1982: 171). Estos son, simplemente, individuos donde tiene a “difuminarse de la línea que separa al productor del consumidor” (Toffler, 1982: 177). Antes de la Revolución Industrial la mayoría de las personas actuaban al mismo tiempo como consumidoras y productoras de los bienes de consumo. Durante los primeros siglos de la modernidad hubo una fuerte tendencia a priorizar la producción y por lo tanto a escindir estas dos actividades. Es así como el libro impreso, el cinematógrafo y el gramófono, se convierten en las tecnologías de difusión dominantes de su tiempo. No obstante, a partir de la segunda mitad del siglo XX, el foco comenzó a pasar de la producción a la sociedad de consumo (Ritzer y Jurgenson, 2010). Finalmente, hoy en día nuestra interacción con los medios electrónicos ha producido un marcado interés por lo que se encuentra en la mitad, por el “prosumismo”. Podemos definir el “prosumo” como una actividad no remunerada del sector terciario, que agrega valor a un producto. En este sistema de producción todos los que usamos YouTube estamos generando el valor agregado de la empresa, y todos los que estamos suscritos a los canales de estos *youtubers*, le damos *like* (o *dislike*), comentamos o simplemente reproducimos sus videos, estamos agregando valor a la marca de este realizador. La figura del autor cinematográfico que tanto sedujo a intelectuales como François Truffaut, Jean-Luc Godard o Andy Warhol es reemplazada por un algoritmo que los usuarios alimentamos constantemente.

Es de conocimiento general que “[...] una formación social no sobrevive más de un año si no reproduce las condiciones

de producción al mismo tiempo que produce” (Althusser, 2005: 183). El medio mismo y sus contenidos tienen que lograr que hagamos clic, que componamos nuestras listas de reproducción e idealmente que subamos videos que se sumen a la masiva sinergia que produce nuevos usuarios y mejores contenidos. Todo *youtuber* comienza a operar como un publicista del que depende del algoritmo de la plataforma para su supervivencia.

A principios del siglo XX Antonio Gramsci, viendo cómo la relación con la tecnología y el capital organizan la sociedad, aseguró que: “Todos los hombres son intelectuales; pero no todos los hombres tienen en la sociedad la función de intelectuales” (Gramsci, 1967: 26). Nosotros podemos decir que a principios del siglo XXI no todos los seres humanos son intelectuales,<sup>1</sup> pero ciertamente todos pueden ubicarse en la posición de serlo gracias a estas plataformas de comunicación. En plataformas como YouTube y gracias a este algoritmo de computadora, encargado de mediar todas las interacciones de los usuarios, los *kinoks* se constituyen como una nueva clase

social posmoderna. Son prosumidores convertidos en intelectuales orgánicos de la plataforma.

Este nuevo tipo de prosumidores aparece en el escenario contemporáneo como una reacción natural a las nuevas condiciones del ecosistema audiovisual digital. El nuevo medio, como todas las formas de imagen técnica, establece sus estructuras sociales, parámetros estéticos y objetivos políticos en relación directa con el aparato tecnológico que usa para expresarse. Recíprocamente el algoritmo establece sus estructuras sociales, parámetros estéticos y objetivos políticos en relación directa con todas las personas que forman el cuerpo social que lo opera. Esto resulta evidente si entendemos la imagen técnica como el producto de la relación existente entre determinados objetos técnicos con un grupo social particular. Para llegar a esta conclusión podemos partir de los textos de Gilbert Simondon, el filósofo francés de la posguerra, quien escribió concretamente sobre los procesos de individuación de los objetos técnicos. En su obra, todo el trabajo que miles de personas en varias generaciones han puesto sobre los objetos técnicos comienza a generar una tendencia individualizante en estos mismos. Inicialmente los objetos son abstractos, viven dentro del conocimiento y la comunicación humana, pero conforme pasa el tiempo, sus funciones y agenciamientos se van concretizando cada vez más, alejándose de lo humano en un nuevo individuo. Este proceso de continuo cambio emergente se basa en “[...] la manera en que el objeto se causa y se condiciona a sí mismo en su funcionamiento, y en las relaciones de su funcionamiento sobre la utilización” (Simondon, 2008: 49). Los objetos técnicos se hacen más concretos conforme a lo que aprendemos a partir de su uso, y las investigaciones que generamos a su alrededor funcionan como retroalimentación a su diseño y producción.

1 En Gramsci (1967: 28), los intelectuales son “[...] los ‘gestores’ del grupo dominante para el ejercicio de las funciones subalternas de la hegemonía social y del gobierno político, o sea: 1) del consentimiento ‘espontáneo’, dado por las grandes masas de la población a la orientación impresa a la vida social por el grupo dominante fundamental, consentimiento que nace ‘históricamente’ del prestigio (y, por tanto, de la confianza) que el grupo dominante obtiene de su posición y de su función en el mundo de la producción; 2) del aparato de coerción estatal, que asegura ‘legalmente’ la disciplina de los grupos que no dan su ‘consentimiento’ ni activamente ni pasivamente; pero el aparato se construye teniendo en cuenta toda la sociedad, en previsión de los momentos de crisis de mando y de crisis de la dirección, en los cuales se disipa el consentimiento espontáneo”.

De esta forma pensamientos abstractos producto de esta relación se concretizan en individuos técnicos. Este cambio no es constante ni lineal, no se trata de un proceso continuo o discontinuo, pues “[...] lleva consigo umbrales que están definidos por el hecho de que consuman sistemas sucesivos de coherencia” (Simondon, 2008: 48).

Para iniciar este análisis debemos volver al hecho innegable de la naturaleza técnica del cine. La imagen audiovisual no puede ser creada ni reproducida sin la asistencia de una compleja organización maquina convenientemente dispuesta alrededor del planeta para este fin. Durante la historia del audiovisual han existido cientos de miles de modelos de máquinas que van desde el kinoscopio hasta YouTube. Aunque la más emblemática de estas se trata de la cámara cinematográfica, todos sabemos que hacer audiovisual implica poner en relación un vasto número de máquinas organizadas en procesos lineales. Todas las máquinas que dan vida al audiovisual están organizadas analógicamente a la cadena de montaje industrial. Sin computadoras para realizar la edición, exposímetros para medir la luz, grabadoras de sonido, los programas para escribir guiones, e inclusive aquellos en los que se lleva la contabilidad, hacer audiovisual se convierte en una empresa imposible. Algunos podrían afirmar que casos como el del animador experimental Norman McLaren, quien dibujaba directamente sobre el celuloide, nos permitirían escapar del determinismo de la imagen técnica, pero aún en este caso es necesario un proyector cinematográfico para reproducir las imágenes. En esta estructura todo lo que produce una máquina cinematográfica es potencialmente el insumo para el proceso de la siguiente y así sucesivamente. Las mediciones del exposímetro son insumo para la cámara, las imágenes de la cámara para el montaje y lo que produce el montaje para

el proyector. Funcionan como un organismo compuesto de muchos individuos técnicos, como una especie de ecosistema de producción audiovisual. Podemos identificar este gran conjunto orgánico de las máquinas necesarias para la existencia del audiovisual con el nombre de “kinoapparatom”.

El kinoapparatom no puede operarse a sí mismo y hacer cosas interesantes, así que siempre necesita de un componente humano. Esta es la razón fundamental de la existencia del cuerpo social que opera las cámaras. Cabe siempre recordar que si las máquinas pudiesen hacer cine-máquina para espectadores-máquina hace mucho tiempo que se hubieran desecho de nosotros. Dziga Vértov había identificado claramente esta situación en su manifiesto de 1922, donde escribió: “[...] nosotros inducimos la alegría creadora en todo trabajo mecánico, nosotros emparentamos a los hombres con las máquinas, nosotros educamos hombres nuevos” (Vértov, 1973: 17).

El kinoapparatom, entonces, necesita de individuos que lo orienten, que dirijan sus lentes y micrófonos hacia el mundo, y que, usando las palabras de Vértov, le induzcan alegría a su existencia. Es decir, necesita al conjunto orgánico de seres humanos que funcionen como sus operarios. Para hacer más práctica la redacción de los próximos párrafos vamos a llamar a ese conjunto “kinoks”. Son un cuerpo social de millones de humanos alrededor del mundo que se articulan funcionalmente con el kinoapparatom. Desde el dueño de un estudio hasta el vigilante, o desde el gran autor cinematográfico hasta el más desconocido asistente de tráfico, todos conocen su lugar. Nuestro lugar es detrás de la cámara y delante de la pantalla, somos los que operamos el cine y, al hacerlo, funcionamos para él. Los “kinoks” somos nosotros, los que estamos en simbiosis con el audiovisual, los que consideramos que las otras artes simplemente sirven para ser registradas por él, los

que consideramos que el mundo debe ser un gigantesco *planteu*, los que emparentamos a los hombres con las máquinas, los que “depuramos de intrusos al cine” (Vértov, 1973: 16), liberándolo poco a poco de las antiguas formas del teatro, el concierto y el discurso. Somos nosotros los kinoks, quienes buscamos educar hombres nuevos.

Kinoks —las personas— y kinoapparatom —las máquinas— no son suficientes para dar razón sobre lo que entendemos por audiovisual. Cuando Vértov escribe sobre todo lo que puede llegar a constituir lo cinematográfico, o sea, todo “lo kino”, determina su modo de existencia en el montaje. El artesano talla, esculpe, modela, dibuja y, en general, hace. Podemos afirmar que lleva un proceso de principio a fin; el hombre industrial, por el contrario, forma parte de una cadena de montaje y esto quiere decir que ensambla el trabajo de otros. El audiovisual consiste en un continuo ensamblaje de una multitud de elementos, imágenes y sentidos que afecta a todo el género humano. Ese es el poder político del montaje que es la modernidad encarnada, ya que como lo señalaba Sergei Eisenstein: “[...] el principio del montaje en el film es solamente una aplicación particular del principio del montaje en general, principio que, entendido plenamente, supera la mera unión de pequeños trozos de película” (Eisenstein, 1974: 34).

Cuando Vértov, a través de sus escritos y su praxis, trata de definir lo que puede caber en el reino de lo audiovisual, se encuentra con una tarea imposible. Miles de máquinas y millones de personas produciendo millones de imágenes en cientos de estudios alrededor del mundo, cada uno con una ideología diferente, con intencionalidades particulares y con puntos de vista independientes impiden al teórico conceptualizar la totalidad del cine. Vértov decide buscar la respuesta, no en las cosas que forman el cine, sino por el contrario, en aquello

que es esencialmente cinematográfico. Previamente, pensadores como Lev Kuleshov y Eisenstein habían encontrado en el montaje el elemento fundamental para definir los límites de lo que puede ser incluido dentro del reino audiovisual. Gilles Deleuze nos recuerda que Eisenstein no se cansa de describir al montaje como el todo del filme, la idea. Porque tanto como para el cineasta como para el filósofo “[...] el montaje es esa operación que recae sobre las imágenes movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen del tiempo” (Deleuze, 1984: 65).

En Vértov es el montaje el que define no solamente el cine, sino el mundo moderno. Esta es la razón por la cual durante toda su carrera habló profusamente de la kino-radio, la kino-poesía y, por supuesto, el kino-glaz. Deleuze aprecia un montaje de todos los montajes al interior de la ideología kinok de Vértov, donde “[...] el hombre y la máquina formaban una unidad dialéctica activa que superaba la oposición del trabajo mecánico y el trabajador humano” (Deleuze, 1984: 65); en su apreciación sobresalen tres elementos: lo mecánico, lo humano y su oposición a modo de montaje. El montaje es la forma en la que los kinoks ordenan el mundo. Esta organización del mundo es a lo que Vértov da el nombre de kinokismo y que se puede describir como “[...] el arte de organizar los movimientos necesarios de las cosas en el espacio, gracias a la utilización de un conjunto artístico rítmico conforme a las propiedades del material y al ritmo interior de cada cosa” (Vértov, 1973: 15). El kinokismo lo podemos encontrar en una fotografía de Ródchenko, en una pintura de Malévich, en un concierto de Shostakóvich o, incluso, en la *París que duerme* de Rene Clair.

El kinokismo no es una teoría del montaje, es esa parte de lo kino que permite su existencia, que le permite estar en el

mundo. Técnica y teoría nos permiten saber qué plano va antes, qué lente va primero, qué letra antecede a la otra en el diccionario. El kinokismo es mucho más, es la moderna posibilidad del montaje puro, es el simple acto de ensamblar, de juntar lejanías. Es todo lo que no es tangible del cine y que solamente puede apreciarse en los intervalos. Intervalos que existen entre plano y plano, como el silencio en la música, el contraste en la fotografía o la coma en la literatura.

En su manifiesto, Vértov presenta el intervalo como el paso de un movimiento a otro, como el elemento fundamental que constituye las artes del movimiento (Vértov, 1973). El kinokismo es el efecto del intervalo materializado, teorizado y humanizado. Es el poder del montaje moderno lo que le permite al Vértov declarar que: “[...] yo creo un hombre mucho más perfecto que aquel que creó Adán, yo creo millares de hombres distintos según distintos diseños y esquemas preestablecidos” (Vértov, 1973: 42), porque no me interesan las cosas del mundo, sino su estructura subyacente.

Podemos decir que “lo kino”, visto como uno de los posibles modos de existencia de la sociedad contemporánea, establece sus estructuras sociales, parámetros estéticos y objetivos políticos a partir de la relación entre los kinoks, el kinoapparatom y el kinokismo. “Lo kino” corresponde a un régimen de lo sensible particular a nuestro tiempo que se manifiesta en cada uno de sus tres componentes. Este régimen puede ser entendido como “[...] un tipo específico de vínculo entre modos de producción de obras o prácticas, formas de visibilidad de dichas prácticas, y modos de conceptualización de unos y otros” (Rancière, 2014: 31). En este sentido, podemos declarar que lo que se habla corresponde principalmente a “lo kinok”, lo que se ve corresponde mayoritariamente al kinoapparatom,

y lo que se hace —y se debe hacer— corresponde exclusivamente al kinokismo.

## CONCLUSIONES

El kinoapparatom del siglo XX tenía una naturaleza moderna, se trataba de una máquina que podía transformar al mundo en procesos lineales fabriles. Una máquina de distracción como la llamarían Adorno y Horkheimer, refiriéndose a que se “se asiste a ella casi exclusivamente como reproducción” (Horkheimer y Adorno, 1987: 121). Como hemos visto previamente, en la actual encarnación del kinoapparatom, los usuarios no son simplemente consumidores, sino que actúan a la vez como la fuerza de trabajo alienada de la plataforma. Antiguamente la única forma de retroalimentación que se tenía era el ingreso por la taquilla y los textos que los mismos intelectuales orgánicos al kinoapparatom publicaban. En el ecosistema audiovisual contemporáneo, por el contrario, el productor de contenido se encuentra en constante contacto con su audiencia y modifica sus videos de acuerdo al interés colectivo. Un *youtuber* que hace *unboxings*, por ejemplo, sabe que si produce videos con los contenidos que a él le gustan y trata de ser lo más auténtico posible frente a la cámara, sin perder de vista a su audiencia, tiene el éxito garantizado. No se trata simplemente de hacer un moderno estudio de audiencias, correr *focus groups* y triangular los resultados en políticas de mercado; por el contrario, se trata de pacientemente tomarse el tiempo para leer las opiniones de todos los que comentan sus entradas. Esta constante conversación implica un enorme trabajo no remunerado que consume toda la jornada laboral de los *youtubers*. La idea es lograr un complejo equilibrio entre lo que quien está mirando quiere ver y lo que quien está

produciendo quiere mostrar. La plataforma opera como uno de los aparatos propuestos por Vilém Flusser, como un “juguete que simula un tipo de pensamiento” (Flusser, 1985: 5). YouTube le propone un juego constante al espectador-prosumidor: crear su propia narrativa a partir de la selección, calificación y comentarios de los videos disponibles en la plataforma. En muy poco tiempo el juguete<sup>2</sup> comienza a organizar la lista de reproducción basándose en la información que le hemos proveído, mostrándonos lo que nos gusta y permitiéndonos crear una narrativa propia e individual. Cada uno de nuestros clics es información que Google puede convertir fácilmente en dinero, pues es el producto de miles de conversaciones como las que cualquier *youtuber* sostiene diariamente. Lo que nos mantiene enganchados en este particular aparato es la conversación misma, no la calidad de los videos, el encuadre, sus capacidades artísticas o la profundidad conceptual de los contenidos. Todo lo que hace este kinoapparatom es darnos la posibilidad de hablar y analizar —muestreando y cuantificando— todo lo que se dice del mundo.

Esta conversación es justamente el nuevo kinokismo. Lo que se está montando no es visible en un producto audiovisual lineal. Todo lo que se ha puesto en juego en el kinoapparatom del siglo XXI es el intercambio de información entre componentes jerárquicamente similares dentro de un sistema. El kinokismo siempre ha sido el *software* sobre el que opera el kinoapparatom, y este último cada día se transforma más en lenguaje de programación. Para nadie es un secreto que “[...] si la electricidad y el motor de combustión interna hicieron la

sociedad industrial posible, paralelamente el *software* permite la existencia de la sociedad de la información” (Manovich, 2008: 4). Lo que permanece desconocido para todos es que las estructuras del mundo están cambiando a imagen y semejanza de este nuevo kinokismo. El proyecto de Vértov tenía como meta final convertir todas las estructuras de la sociedad al kinokismo, reducir todos los modos y formas de las interacciones sociales y políticas a montajes codificados y uniformes —comunicación universal sin todas las trabas que las tradiciones particulares imponen—. El kino-glaz de Vértov es “[...] la relación visual establecida por personas de todo el mundo, basada en un intercambio incesante de hechos vistos [...] es la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden temporal inaccesible al ojo humano” (Vértov, 1999a: 35). Vértov quería una plataforma para que todos los seres humanos pudieran intercambiar imágenes técnicas libremente, una que pudiera extrapolar sus estructuras al mundo; esto coincide con uno de los principales objetivos de la plataforma YouTube.

En este nuevo kinokismo lo que se pone en juego no es lo que se ve, lo que se dice o lo que se hace, sino lo que se siente. El kinokismo del siglo XXI es un agenciamiento incommensurable de emociones a nivel planetario. “La nueva estética global es una celebración de la hibridación de medios que es usada para crear impactos emocionales” (Manovich, 2008: 81). YouTube, por ejemplo, almacena y nos da acceso a obras tan sofisticadas como aquellas realizadas por Orson Welles,<sup>3</sup> y al mismo tiempo, a tan básicas como *Me enfrenté a mi ex jefa e intentó humillarme* | STORYTIME (1/2) | #NoSeasComoHolly

2 En su libro *Filosofía da caixa preta* (Flusser, 1985), Vilém Flusser plantea este juego posmoderno como una actividad productiva de las personas en el mundo de esta nueva economía, donde la mayor cantidad de valor se produce en el llamado sector terciario.

3 En 2020 es posible ver varias cintas de Orson Welles en la plataforma, por ejemplo, *The Stranger* (Welles, 1946). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5zU7MoRuGDw>

(Tuggy, 2019).<sup>4</sup> Sin embargo, la hibridación va mucho más allá del simple mezclar calidades y formatos, o al tan mencionado remix de Lawrence Lessig, lo que YouTube permite es la hibridación de afectos. El nuevo kinokismo transfiere el montaje final al usuario, quien se encarga de hacer la versión final de su YouTube. Cada uno de nosotros debe poner en juego sus gustos, opiniones y estados de ánimo en la plataforma para que el algoritmo del sistema nos provea una selección de productos personal. Así, mientras el YouTube de una persona dispone documentales sobre animales y música tropical, el de otra persona solamente le ofrecerá videojuegos, comedia y mujeres sensuales; mientras que para algunos padres su canal estará cargado de repeticiones de *shows* infantiles, para otros estará lleno de videos de *unboxings*, y para otros de consejos sobre crianza; mientras que para muchos melómanos su canal solamente propone listas de reproducción de La Fania All-Stars y Soul Train, para otros ofrecerá solamente Daddy Yankee y Don Omar; mientras que para muchos estudiantes de filosofía mostrará solamente entrevistas de Foucault y Deleuze, para otros perpetuamente mostrará *shows* de *stand up comedy*. Y la lista es tan larga como los usuarios que tiene esta plataforma, la cual actualmente cuenta con 2 000 millones de personas,<sup>5</sup> que tienen 2 000 millones de versiones de YouTube. Este es el producto de este nuevo kinokismo, un producto tan complejo que no puede ser analizado por la crítica tradicional. La figura más importante de este modelo es el usuario, aquel prosumidor que constantemente se encuentra

colaborando con el algoritmo del sistema para la creación de su kino-tube personal. Tal como lo predijo Vértov en su texto *La importancia del cine no interpretativo*: “Partiendo del material hacia la obra cinematográfica (y no de la obra al material), los kinoks no estiman justo para empezar el trabajo, presentar lo que se denomina un guión. El guión, en tanto que producto de la cocina literaria, desaparecerá completamente en los próximos años” (Vértov, 1973: 45). El kinok del siglo XXI pone en juego sus afectos con el algoritmo del kinoapparatom para crear el nuevo kinokismo.

A toda la población kinok del mundo la podemos estratificar de acuerdo a la cantidad de afecto que ponen en juego, utilizando la analogía de la pirámide. En un nivel más bajo, la mayoría de usuarios de YouTube son aquellos que no saben que están creando su propio kino-tube a cada clic, muchos ni siquiera tienen una cuenta de usuario y actúan de manera casual y automática frente al sistema. A estos los podemos llamar Kino-inconscientes. Arriba de ellos existe una gran cantidad de usuarios que además de estar creando su propio kino-tube a cada *click*, en muchas ocasiones se preocupan por elegir lo que ven, por interactuar y opinar sobre los contenidos, e inclusive de vez en cuando suben uno que otro vídeo a la plataforma. A estos los podemos llamar kino-conscientes, son usuarios que tratan de utilizar el algoritmo, pero no están dispuestos a invertir su vida completa en el kino-tube. Finalmente, en la parte superior de la pirámide, tenemos a los kinok-intelectuales-orgánicos-de-YouTube. Estos son usuarios que, además de todo lo anterior, son los que han decidido invertir toda su vida en la plataforma. Son usuarios como Sebastián Villalobos, quien ha puesto en juego toda su vida en la plataforma.

4 En este video Holly Grace Marie Tuggy cuenta la historia de algo que aconteció en su vida, mirando directamente a la cámara e iluminada frontalmente.

5 Esta información corresponde a mayo de 2020 según datos oficiales de la plataforma.

El más importante resultado del kinokismo que se agencia en Villalobos está asociado al significativo “éxito”. Un éxito solamente posible gracias a esta inversión de afectos. La vida y el desarrollo personal de este muchacho son el mejor anuncio comercial multiplataforma que pueda existir. Podemos ver cómo Villalobos asume su función de kino-intelectual en la construcción de su libro *Youtuber School*, que se encuentra lleno de frases como: “YouTube se ha encargado de abrirme las puertas y la mente, de retarme a aprender por mi cuenta, de luchar por lo que quiero, así como de potenciar mis talentos” (Villalobos, 2016: 148).

El papel de los kinoks del siglo XXI es funcionar, en mayor o menor medida, como intelectuales-emocionales al nuevo kinokismo. Larry Page y Sergey Brin, fundadores de Google Inc. y responsables del algoritmo<sup>6</sup> que organiza el kinokismo de YouTube han logrado crear un sistema audiovisual que articula, como si se tratasen de piezas de un motor, las emociones de mil millones de personas. Este montaje ha dado como resultado un inconmensurable audiovisual que ha logrado romper las barreras de la pantalla y ha comenzado a redefinir lo que significa la ciudadanía del siglo XXI. Este era el proyecto Vértoviano, convertir la vida en cine y el cine en vida: “El campo visual es la vida; la materia de construcción para el montaje es la vida; los decorados es la vida; los artistas es la vida” (Vértov, 1999b: 43).

6 Aunque en este texto hablamos del algoritmo de YouTube como una cosa fija y acabada, somos conscientes de la naturaleza orgánica, modular y evolutiva de dicho *software*. Esta naturaleza es material suficiente para otra revisión al kinokismo del siglo XXI.

## REFERENCIAS

- Althusser, L. (2005). *La filosofía como arma para la revolución*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen Movimiento*. Estudios Sobre Cine. Barcelona: Paidós.
- Eisenstein, S. (1974). *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Flusser, V. (1985). *Filosofia da caixa preta, ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec.
- Gramsci, A. (1967). *La formación de los intelectuales*. Ciudad de México: Editorial Grijalbo.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1987). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Grupo Planeta.
- Manovich, L. (2008). *Software Takes Command (International Texts in Critical Media Aesthetics)*. London: Bloomsbury Academic.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Ritzer, G. y Jurgenson, N. (2010). “Production, Consumption, Prosumption: The nature of capitalism in the age of the digital ‘prosumer’”. En *Journal of Consumer Culture*. London: SAGE Publications. DOI: 10.1177/1469540509354673.
- Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Toffler, A. (1982). *La tercera ola*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Tuggy, H. G. M. (2019). *Me enfrenté a mi ex jefa e intentó humillarme | STORYTIME (1/2) | #NoSeasComoHolly*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=j513dOox4dY> [Consultado el 29 mayo de 2020].
- Vértov, D. (1973). *El cine ojo*. Madrid: Fundamentos.
- Vértov, D. (1999a). “Del Cine-Ojo al Radio-ojo (extracto del ABC de los kinoks)”. En R. Joaquín *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra, pp. 31—40.
- Vértov, D. (1999b). “La importancia del cine sin actores”. En R. Joaquín *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, pp. 41—44.
- Villalobos, S. (2016). *Escuela Youtuber*. Bogotá: Planeta.

Villegas, Á. (2015). "De la crisis del aura a la liberación del aparato cinematográfico: Walter Benjamin y Dziga Vértov". En *Aisthesis*, núm. 57, pp. 179—202. DOI: 10.4067/S0718-71812015000100010.

Welles, O. (1946). *The Stranger*. Estados Unidos: International Pictures.

Yunuen Rosas-Ortiz

# IMAGEN ALGORÍTMICA: CUANDO LAS IMÁGENES SALEN DE LA PANTALLA

## ALGORITHMIC IMAGE: WHEN IMAGES LEAVE THE SCREEN

### Resumen

La relación que mantenemos con las pantallas nos mantiene cerca de la imagen digital, pero, ¿de dónde vienen estas imágenes? En este texto se propone que las imágenes generadas por medios algorítmicos responden a un proceso de traducción del mundo que tienen lugar en “la caja negra”, y por tanto nuestra relación con ellas puede tener tres niveles de intimidad: la imagen residuo, una imagen que piensa a “la caja negra” como herramienta; la imagen performativa, que piensa a “la caja negra” como un medio de existencia; y la imagen código, que cuestiona a “la caja negra”.

*Palabras clave:* Traducción, caja negra, código, generatividad

### Abstract:

The relationship we have with screens keeps us close to the digital image, but where do these images come from? In this paper it is proposed that the images generated by algorithmic means respond to a process of translation of the world that takes place in the black box and therefore our relationship with them can have three levels of intimacy: the residual image, an image that thinks the black box as a tool; the performative image, which thinks of the black box as a means of existence; and the code image, which questions the black box.

*Key Words:* Translation, black box, code, generativity

## INTRODUCCIÓN

A manera de advertencia, me gustaría aclarar que el siguiente texto —que se publica después de recibir las correcciones pertinentes para convertirlo en un texto legible— es una fuga de un trabajo de investigación que sigue en curso.

Existe un espacio al que llamamos “caja negra” —un espacio que esconde “los cómo” en el funcionamiento de una máquina—, en donde ocurre un juego de traducciones, resultado de la abstracción del mundo hacia procesos algorítmicos que son descritos a través del código computacional. El algoritmo responde al cómo es que una máquina se relaciona con el mundo y el código, al que debemos entender como el lenguaje computacional mediante el cual es posible que los seres humanos puedan comunicarse con las computadoras, como lo que la máquina conoce del mismo. Ambos elementos son determinados desde la traducción inicial del deseo de quien programa una máquina y limitados a su habilidad de traducción. Es así como “la caja negra” refleja al humano que la escribe.

Como consecuencia de nuestra relación con la tecnología, vivimos en un momento donde gran parte de las imágenes son una traducción del texto que las compone. Una traducción de nuestra esencia como individuos consumidores y productores de datos, es decir, individuos consumidores y productores de imagen.

Hemos aprendido a traducir procesos como el empaquetado de la leche, objetos tangibles como personas o direcciones, e incluso traducimos experiencias que nos producen placer, disgusto o angustia a través de algoritmos y código.

La imagen algorítmica es un proceso de escritura. Viene de los procesos de abstracción y decodificación de quien convierte una idea en texto, de quien traduce la esencia de las

cosas en un código legible para una computadora. La relación que mantenemos con esa imagen escrita está limitada a la intención, percepción y capacidad de traducción de quién escribe, sin embargo, por su origen humano, esta imagen está sujeta al conjunto de circunstancias políticas, sociales, morales y éticas de quién la escribe, es por esto que existe una relación simbiótica entre la imagen algorítmica y quien interactúa con ella desde la escritura y desde la mirada.

Al preguntarnos por los procesos de escritura que producen una imagen algorítmica, hacemos un “agujero” en “la caja negra”, entendiendo al agujero como un punto de fuga en el cual el conocimiento puede ampliarse, ya que rompe con el estado actual “liso” —un espacio que tiende al caos cuestionando al orden— y “estriado” —un espacio que ordena creando sistemas—, desdoblado el conocimiento hacia lo desconocido, como lo proponen Deleuze y Guattari en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Al mirar por este “agujero” en “la caja negra” podemos acceder a algunas posibles traducciones de nuestro mundo, lo que nos permite imaginar cómo influye en nosotros esta imagen por cómo está escrita y por cómo nos relacionamos con ella abriendo un espacio de conocimiento y reconocimiento desde “la caja negra”.

Aquí se proponen tres niveles de profundidad en ese agujero, según la forma en la que interactuamos con la imagen algorítmica: la imagen residuo, la imagen performativa y la imagen código.

IF [COMPUTADORA == HERRAMIENTA]

La “imagen residuo” es impermeable a nuestra mirada, no nos permite pensar a la computadora más allá de la idea de la “herramienta”, por lo que no podemos conocer el potencial escrito

de la imagen que genera. Esta imagen no necesariamente encuentra su salida en soportes electrónicos, pero siempre tiene su origen en ellos, así se intuye la presencia de una “caja negra”.

La proyección de un video, un comic, una ilustración que vemos en una pantalla o una fotografía digital impresa pueden ser ejemplos familiares de la imagen residuo, ya que son un consumible cotidiano en el que se ha indagado como práctica de producción de imagen y que se ha incrustado, quizá por su recurrencia, dentro del campo de las artes.

Cuando sólo podemos arañar la superficie de una imagen estamos ante una imagen residuo; no es ajena a nosotros, pero no depende de nosotros. Susan Buck Morss llama “imagen-superficie” a la imagen producto de la globalización en la que “El objetivo no es alcanzar lo que está bajo la superficie de la imagen, sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo” (Bruck citado en Fernández-Polanco, 2007). La imagen residuo, no sólo no tiene por objetivo alcanzar lo que hay bajo la imagen, sino que decide ignorar su medio, poniendo un mayor interés en lo que se puede encontrar afuera de él, enriqueciéndose por su contexto, narrativa y/o historia, lo cual equivale a ignorar “la caja negra” de la imagen, ignoramos su proceso de escritura oculto, sin embargo, esta hace preguntas hacia lo que está fuera de ella.

A esta imagen le ocurre algo similar a lo que pasa con Lenina, en la novela *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, cuando asegura que está muy contenta de no ser una chica Gamma, pero en realidad sólo ha sido programada para aspirar a ser lo que es justo ahora y pensar de sus circunstancias lo que la sociedad necesita que piense de ellas. Cuando a Lenina se le pregunta sobre esas condicionantes, tampoco le interesa mucho explorar más. Sin embargo, tras ella, hay un proceso de programación del individuo que es bastante complejo, que

ha sido diseñado y perfeccionado durante varios años. Así es como Lenina se convierte en lo que queda de evidencia de ese proceso y se desenvuelve en su medio según su previa programación, al igual que una imagen residuo.

Como consumidores y productores de imagen residuo es importante señalar que nuestra relación con esta imagen suele estar más apegada a los procesos propios del hacer y no pensando el medio más allá de la herramienta. La naturaleza de los medios tecnológicos, específicamente de las computadoras, puede crear ecosistemas de producción de imagen que serían inaccesibles para el ser humano de no ser por esas máquinas. Pensar en esos ecosistemas abre un canal un poco más profundo en “la caja negra”, dando paso a la imagen performativa. Esta imagen cuestiona las posibilidades de “la caja negra”.

#### IF [COMPUTADORA > HERRAMIENTA]

La “imagen performativa” es una imagen en tiempo presente y en acción permanente porque toma en consideración las lógicas del medio en el que vive para aparecer. Por ejemplo, dentro del campo de las artes está el arte generativo, que se apoya de las múltiples lecturas por segundo de las computadoras para mutar una imagen.

En el caso del arte generativo, en el que el medio actúa en favor de la imagen, se sugiere que la imagen performativa, a diferencia de la imagen residuo, depende absolutamente del medio, pero por la importancia que toma el medio no es posible decir que todo el arte generativo es imagen performativa.

Inke Arns (2005), habla sobre la generatividad como la fascinación por el resultado —por la imagen residuo— y de la performatividad como la necesidad por indagar en las

posibilidades del código como proceso de acción y habla. Desde la imagen performativa surgen cuestionamientos sobre las posibilidades de “la caja negra” porque vuelve evidente el ecosistema humano-máquina para la producción de imagen, arrojando cuestionamientos a su propia forma de existencia como imagen algorítmica.

Cabe hablar ahora sobre el código computacional como canal de comunicación humano-máquina y de su potencia como imagen en las múltiples lecturas que contiene por su propia naturaleza traductora. Geoff Cox, Alex McLean y Adrian Ward (2000), definen el valor estético del código computacional como el texto que es leído y ejecutado como acción simultánea, un texto que se potencia más allá de su propio acto de lectura como un desdoblamiento del mundo.

IF [COMPUTADORA == PENSAMIENTO]

La “imagen código” es el resultado de los procesos de escritura para provocar los juegos de traducción que tienen como consecuencia una imagen algorítmica. El código es el proceso interpretativo que el humano tiene del mundo por escrito, es por esto qué cuando nos referimos a “la caja negra” —como contenedora de algoritmos y código— en un aparato podemos decir que ahí se encuentra el aspecto más humano de una máquina.

El código al ser una forma de abstracción que relaciona objetos, palabras y actos permite a los programadores —traductores, escritores, etc.— transcribir el mundo evidenciando sus propios procesos de pensamiento e interpretación. Al relacionarnos directamente con este acto de escritura se puede hacer una reflexión más profunda de la relación que se mantiene entre el humano que escribe el código de una máquina — sus

intereses, su postura política y social, sus condiciones geográficas y económicas, entre otras— y la máquina que ejecuta el código. La imagen código abre espacios de reflexión desde “la caja negra”.

#### LA IMAGEN ALGORÍTMICA Y LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Es por los niveles de complejidad y los alcances a los que puede llegar un proceso de traducción como lo es la escritura de código computacional que era de esperarse que las prácticas de programación se filtraran dentro de la práctica artística, y que día con día se haga más recurrente la presencia de algoritmos de todo tipo dentro de las artes. Un ejemplo puede ser una serie de trabajos de Anna Ridler. En uno de ellos propone entrenar a una Inteligencia Artificial (IA) para soñar tulipanes posibles, pero inexistentes. En esta pieza de video llamada *Mosaic Virus*<sup>1</sup> (Ridler, 2018), la artista propone un paralelismo conceptual con “La Tulipomanía”,<sup>2</sup> —nombre por el que se le conoce a un período acontecido en la década de 1630, en el que la especulación del precio de los tulipanes en los Países Bajos se disparó— y la actual especulación en los precios del bitcoin.

Durante el período de “La Tulipomanía” se produjo una alteración genética en los tulipanes como consecuencia de su

1 En el artículo de mi autoría *El acto de escritura* (2021, pp. 8-11) aparece referenciada esta misma pieza desarrollando el impacto que tiene la práctica sobre el ensamblaje conceptual y la estructuración discursiva de Ridler, sin esto significar que alguna de las dos publicaciones haya fungido como base la una de la otra. Ambas publicaciones son independientes y fueron escritas en tiempo diferido, por tanto, la mención de dicha pieza en ambos textos debe tomarse como un enriquecimiento de la línea de investigación.

2 Palabra que se usa a manera de traducción de *Tulip-mania*.



Imagen 1. *Mosaic Virus: 3 screen installation*. Anna Ridler (2019).

sobreplantación, produciendo lo que hoy se conoce como “el virus del Mosaico” [*mosaic virus*], que provoca líneas de color que asemejan a flamas que rompen con el monocolor natural de estas flores, incrementando su precio de venta al volverse más llamativas para los compradores.

La IA que genera los tulipanes del video sujeta las características de las flores, como el color, el ciclo de vida y la

“cantidad de virus” que las afecta al precio especulativo del bitcoin, volviéndolas “más atractivas”, mientras el precio de las criptomonedas cambie.

Esta IA de tipo red generativa antagónica —GAN, por sus siglas en inglés— fue entrenada partiendo de una larga serie de 10 000 fotografías que fueron tomadas y clasificadas a mano por la misma artista.

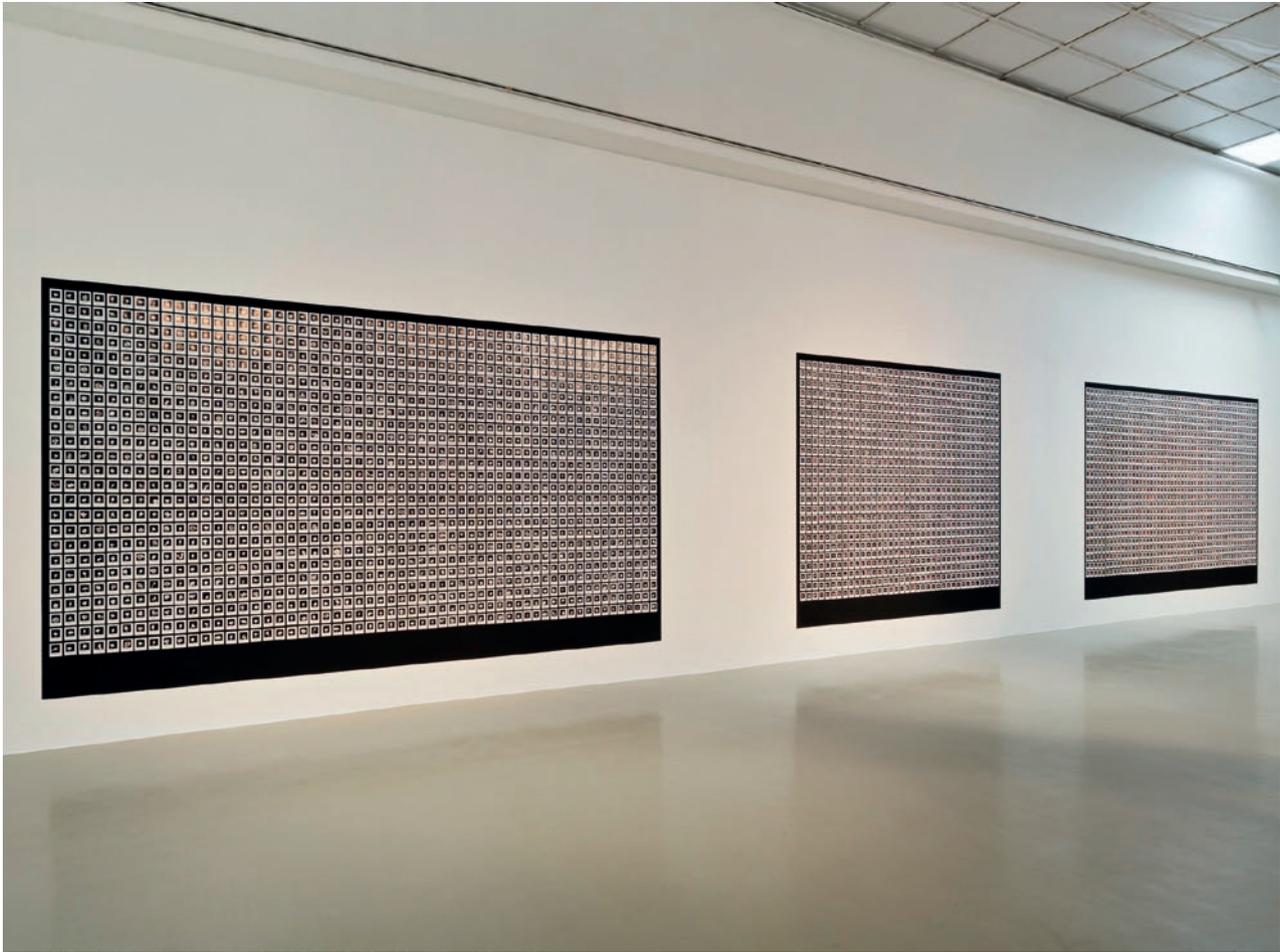


Imagen 2. *Myraid (Tulips)* de Anna Ridler [vista general]. Raimund Zakowski (2018).

Este set de entrenamiento lleva el nombre de *Myraid (Tulips)* (Ridler, 2018), se exhibe a manera de paneles fotográficos, clasificados por color en los que se pueden ver las imágenes de los tulipanes y un pequeño texto escrito a mano que indica el color, el momento del ciclo de vida y si está presente o no el

virus en la flor, poniendo énfasis en la parte humana detrás de máquina. Mostrar esto es muy importante para la artista ya que “Al pensar en conjuntos de datos, es fácil olvidar que se originan en el mundo real y que las personas reales han tenido que etiquetar eso, tomar esas fotos, o hacer esos datos” (Ridler, 2019).

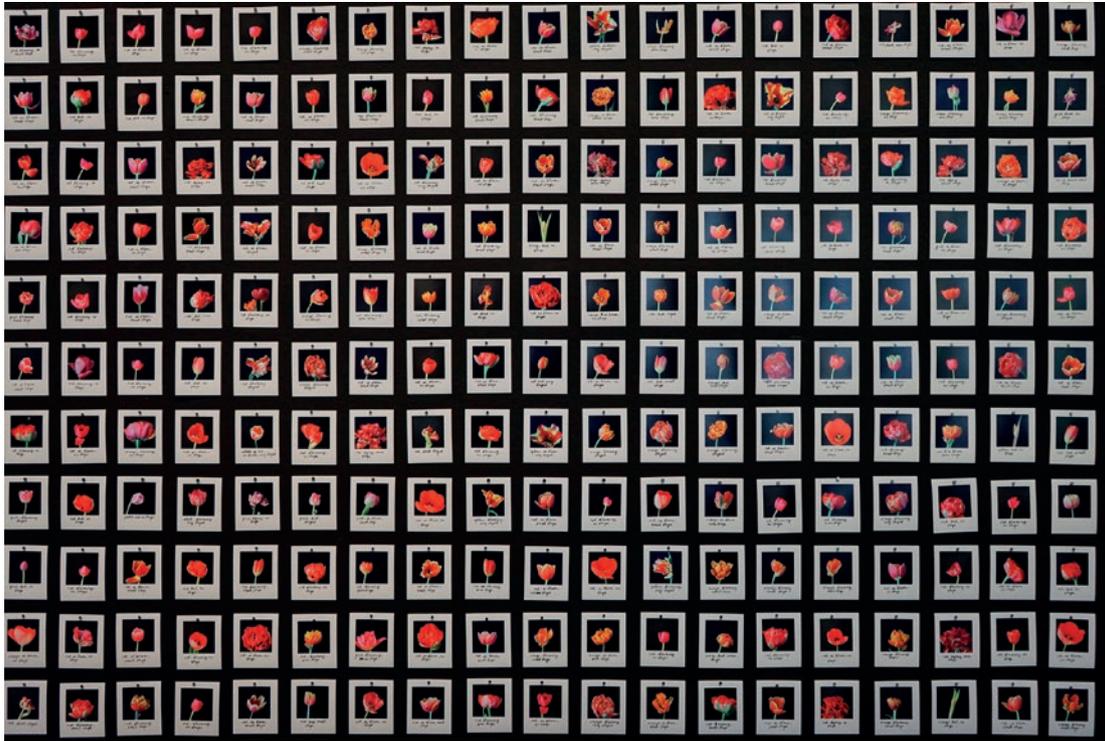


Imagen 3. *Myraid (Tulips)* de Anna Ridler [detalle]. Emily Grundon (2018).

Finalmente, esos tulipanes, generados desde una IA, son vendidos en una subasta en la plataforma Ethereum, que usa la criptomoneda ether, en la que se compite contra *bots*. Esta pieza de Anna Ridler, elaborada en colaboración con David Pfau, lleva el nombre de *Bloemenveiling* (2019) y “[...] cuestiona la forma en la que la tecnología impulsa el deseo humano y la dinámica económica”<sup>3</sup> (Ridler, 2019), ya que

siempre habrá mayor demanda que oferta de tulipanes digitales, debido a que los *bots* cumplen la función de aumentar la demanda —y por lo tanto el precio—, hasta llegar al valor que los artistas establecieron. Al ganar la subasta obtenemos la imagen de un tulipán soñado por una inteligencia artificial que tiene un tiempo de vida en el servidor de Anna Ridler de ocho días —tiempo estimado de vida de un tulipán vivo— y un certificado de compra.

3 “[...] interrogates the way technology drives human desire and economic dynamics”.

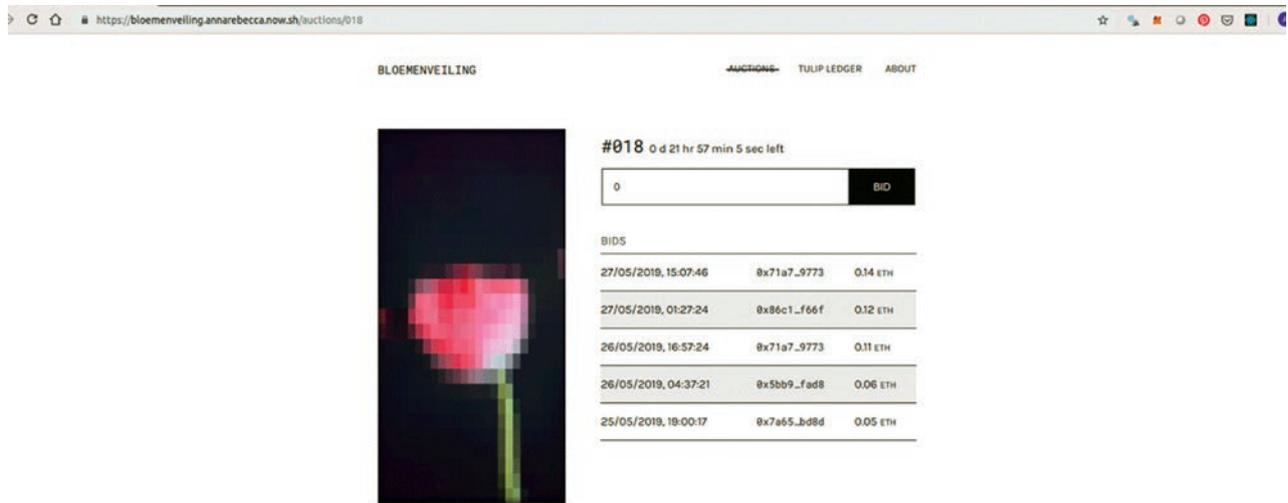


Imagen 4. *Bloemenveiling*. Anna Ridler y David Pfau (2019).

Estos trabajos destacan, además de por su desarrollo conceptual alrededor del precio especulativo y la vida de los objetos digitales, porque explora todos los niveles de la imagen algorítmica.

Es “imagen residuo” cuando compramos la imagen de un tulipán en *Bloemenveiling* (Pfau y Ridler, 2019), puesto que el interés de la compra radica en la imagen resultante de un proceso algorítmico y porque las preguntas que arroja van dirigidas hacia afuera de este proceso, no cuestionando el medio en el que la pieza tiene lugar, sino a su contexto. La máquina se limita a la herramienta de tránsito de datos.

Es “imagen performativa” en *Mosaic Virus* (Ridler, 2018), cuando la IA tipo GAN genera los tulipanes, puesto que la artista cuestiona el aprendizaje automático de las IA para conjugar los conceptos de especulación y decadencia. Para ella “[...] tenía sentido usar el aprendizaje automático para hacer esto en lugar de cualquier otro recurso: Podría haber usado animación, video o algo así, pero el uso del aprendizaje automático me permitió aclarar estas cosas conceptuales, entre toda la diferencia de ideas y hacer más clara la investigación que estaba creando” (Ridler, 2019), por lo que se vuelve evidente que el medio toma una dimensión importante en el desarrollo y pensamiento de

esta pieza, y se deja atrás la idea de la máquina como herramienta, para convertirse en su medio de existencia.

Finalmente, es “imagen código” en *Myraid (Tulips)* (Ridler, 2018), porque el proceso de traducción queda evidenciado en los paneles fotográficos y se tiene plena intención de explorar las formas de crear algoritmos que puedan generar imágenes. Estos paneles se convierten en testigos del proceso de traducción y entrenamiento de la IA de *Mosaic Virus* (Ridler, 2018), evidenciando la lógica de la artista al clasificar y catalogar los tulipanes, que se convertiría en la misma lógica del algoritmo GAN para construir nuevas flores.

Procesos como el de Anna Ridler desestabilizan lo que puede y no puede hacer una máquina proponiendo entidades digitales que cuestionan cada vez más lo humano. Esto es consecuencia del desarrollo y perfeccionamiento de la lógica representativa del mundo para ser manipulado, de volvernos traductores más eficientes.

Otro ejemplo, esta vez dentro de mi propia práctica, se encuentra en la pieza interactiva *Por el derecho al grito* (Rosas, 2018), en la cual mediante el uso de un algoritmo generativo ejecutado en el *software processing*, se produce una composición sonora que reproduce de forma simultánea las voces de angustia grabadas en *in situ* en forma de audios individuales de las personas que interactúan con ella, con el objetivo de producir un audio totalmente saturado, lo que genera una narrativa en la cual las voces de angustia, al aumentar en número sin obtener respuesta, se convierten en una masa amorfa que se escucha y perfora, pero, que es ilegible.

A nivel técnico, este proceso repetitivo de grabación y reproducción finalmente acaba con los recursos de la máquina, reportando un mensaje de error, momento en el cual la computadora se pasma, deteniendo la reproducción del audio

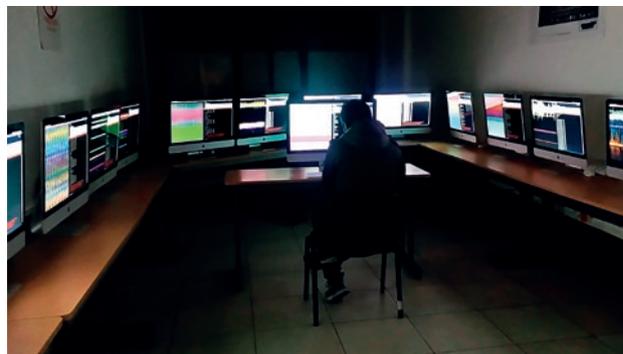


Imagen 5. *Por el derecho al grito* [instalación de la pieza]. Exposición 5-15: Expo chida. Yunuen Rosas Ortiz (Ryo) (2018).

como si ya no pudiera soportar toda la angustia que la gente depositó en ella.

Esta pieza fue desarrollada pensando en la desaparición forzada en México y en los grupos civiles formados por todo el país que arriesgan sus vidas a diario, como bien retrató Javier Valdez el caso de *Las Rastreadoras del Fuerte* (2016), quienes como otros grupos mantienen una búsqueda permanente de sus familiares a la voz de “Te buscaré hasta encontrarte”, a pesar de esto, la interacción con ella no se limita sólo a preguntar por nuestros desaparecidos. Las voces pertenecen a una comunidad con preocupaciones propias y responden a una temporalidad particular, por lo que los elementos individuales de la composición serán totalmente diferentes cada vez que esta pieza entre en acción en un espacio y tiempo nuevos, sin embargo, la composición final será muy similar una con la otra siendo que su propósito es producir un audio inaudible.

La pieza puede leerse en tres momentos en los cuales podemos reconocer una imagen algorítmica en sus tres niveles de intimidad.

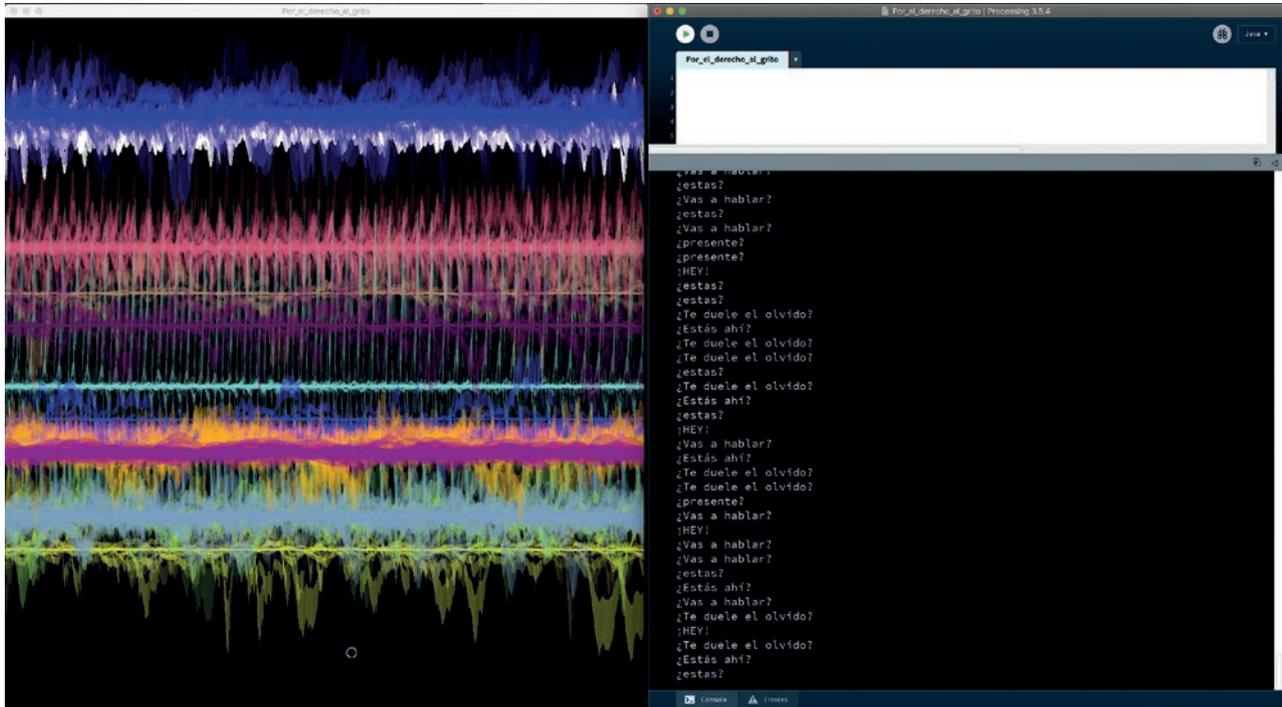


Imagen 6. *Por el derecho al grito* [captura de pantalla]. Yunuen Rosas Ortiz (Ryo) (2018).

En un primer momento, mientras la máquina espera la llegada de un visitante se puede leer en la consola del *software* algunas preguntas que la máquina formula con la intención de provocar a la persona que se acerca a interactuar con ella. Tras su interacción con el “detonador” —llamo así a ese alguien que finalmente interactúa con la pieza ya que, en el caso de piezas interactivas como esta, es sólo la presencia y la acción de ese alguien lo que provoca a la pieza, sin esto, la pieza en sí misma no existe—, las preguntas que muestra la consola cambian a una frase única: “Con tu derecho al grito... GRITA”. La consola es un espacio que muestra testigos del funcionamiento del

código, en el caso de *Por el derecho al grito* (2018), estos testigos son las frases que se presentan según la interacción que mantiene la máquina con el “detonador”, lo que da indicios de la forma en la que este texto —código computacional— se estructura y funciona, también da cuenta de cuáles son las relaciones que me interesa que los “detonadores” mantengan con la pieza, por lo que estaríamos ante una “imagen código”.

En un segundo momento, mientras la máquina guarda las voces grabadas en un archivo individual para después reproducirlas infinitamente como un archivo de audio, construyendo el audio saturado llegando por fin al mensaje de error que pasma



discursivos que se pueden desarrollar desde la escritura de algoritmos considerando sus dinámicas, límites y lógicas.

## CONCLUSIÓN

En un mundo en el que la imagen algorítmica y los medios algorítmicos cada vez tienen mayor presencia valdría preguntarnos, ¿son y serán los programadores los únicos constructores de nuestro mundo? En esta posibilidad radica la importancia de intimar en nuestra relación con la imagen algorítmica, para tener la oportunidad de cuestionar las decisiones de quién escribe el código de una máquina que se desenvuelve en el mundo —tomadas desde su contexto político, social, cultural, geográfico, económico, entre otros— y entonces reflexionar sobre “la caja negra” de las imágenes que consumimos y construimos. En este sentido, la práctica artística abre un campo de exploración importante que está buscando las relaciones que se establecen entre las máquinas y los humanos desde la escritura de algoritmos.

La idea de un “artista-programador” propone a un productor digital que cuestiona su presente desde una “caja negra agujerada”, ya que involucra en el acto creativo a los algoritmos y al código, no sólo como consecuencia de la relación que se establece entre el ser humano y la máquina sino como resultado inevitable de cuestionarnos por nuestra era y por la que viene.

*Épilogo. ¿Qué nos toca a los humanos en el arte después del arte de las Inteligencias Artificiales?*

Esta es una pregunta que me hicieron al empezar la ronda de preguntas y respuestas en la presentación de mi pieza, me

parece importante retomarla porque es una cuestión recurrente al hablar sobre arte IA o arte generativo.

Existe la impresión de que cuando las máquinas alcanzan a hacer sus propias imágenes y estas llegan a entrar en la categoría de “Arte”, el ser humano ya no tiene nada que hacer en la materia, como ocurre quizás con los tulipanes de *Mosaic Virus* (Ridler, 2018), aunque queda mejor ejemplificado en otros algoritmos que se dedican a la producción de imágenes de tipo paisaje y retrato, como es el caso del algoritmo tipo GAN del colectivo francés Obvious, que realizó una serie de retratos estilo impresionista llamada *La Famille De Belamy* (Obvious, s.f.), de la cual un retrato fue vendido en una subasta en el año 2018 por la galería Christie’s, lo que causó mucha polémica, al no ser una pintura hecha por un humano que fue vendida como “Arte” en una galería de “Arte” y que fue comprada como una pieza de “Arte”, entonces parece que las máquinas ya pueden hacer “Arte” y que los humanos debemos dedicarnos a otra cosa.

Mi postura respecto a esto se ve atravesada no sólo por mi formación como técnica en mecatrónica, sino también por mi propia práctica como artista-investigadora, que además programa: creo que las máquinas son mucho más humanas de lo que alcanzamos a reconocer porque nos saltamos “la caja negra” y al hacerlo colocamos toda nuestra atención en el resultado, en el residuo, perdiendo de vista la performatividad de la máquina pero sobre todo obviando al humano escondido en la lógica y las decisiones del algoritmo que la hace funcionar. Al hacer esto olvidamos que las máquinas son un reflejo de nuestra humanidad y que al crear imagen desde ellas no perdemos espacio en la práctica artística, sino que cuestionamos sus límites y los límites técnicos de las máquinas que usamos; a su vez, nos preguntamos por la relación que mantenemos

con las máquinas, tomamos posición ante la idea de “El Arte”, buscamos las posibilidades que surgen desde este espacio técnico-discursivo, desestabilizamos a las galerías y entonces ampliamos la práctica artística. Esta opinión no se centra en la práctica del arte IA, trata de abrir el panorama hacia cualquier práctica de arte electrónico.

Particularmente el arte IA me parece una exploración de los procesos de producción creativa, es decir, más que una sustitución del quehacer humano lo entiendo como una investigación de procesos en la práctica artística, una reflexión sobre lo que hace al arte, arte desde la construcción de algoritmos como procesos creativos. En este sentido, una pregunta que me hago constantemente es: en la práctica artística, si ya lo hace un humano, ¿por qué hacerlo con una máquina? o ¿Qué puedo hacer con una máquina que no podría hacer de otra manera?

Respondiendo, aunque cambiando un poco la pregunta inicial, ¿qué nos toca a los humanos en el arte después del arte máquina?: Nos toca “agujerar” incansablemente “las cajas negras” que nos rodean. Nos toca cuestionarlas, criticarlas, atravesarlas, expandir el conocimiento a su costa. Nos toca seguir haciendo arte.

## REFERENCIAS

- Arns, I. (1 de mayo de 2005). “El código como acto de habla performativo”. En *Artnodes* Disponible en: <https://artnodes.uoc.edu/articles/abstract/10.7238/a.voi4.727/>
- Cox, G., McLean, A. y Ward, A. (2000). *The Aesthetics of Generative Code*. Disponible en: <https://www.generative.net/papers/aesthetics/>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). “Lo liso y lo estriado”. En G. Deleuze y F. Guattari *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PRE-TEXTOS, pp. 483-511.
- Fernández-Polanco, A. (2007). “Otro mundo es posible ¿Qué puede el arte?”. En *Estudios Visuales*, núm. 4, pp. 125-143.
- Grundon, E. (2018). *Vista de Myraid Tulips de Anna Ridler*.
- Huxley, A. (2014). *Un mundo feliz*. Ciudad de México: Ediciones del Sindicato Nacional de Trabajadores del Infonativ.
- Obvious. (s.f.). *Collection: La Famille De Belamy*. Disponible en : <https://obvious-art.com/gallery-obvious/>
- Pfau, D. y Ridler, A. (2019). *Bloemenveiling*. Disponible en: <https://bloemenveiling.bid/>
- Ridler, A. (2018). *Mosaic Virus*. Disponible en: <http://annaridler.com/mosaic-virus>
- Ridler, A. (2018). *Myraid Tulips*. Disponible en: <http://annaridler.com/myriad-tulips>
- Ridler, A. (2019). *Bloemenveiling, 2019. Website; smart contracts; GAN generated video; AI bots*. Disponible en: <http://annaridler.com/bloemenveiling>
- Ridler, A. (28 de agosto de 2019). De lo digital a lo real. Anna Ridler (entrevista).
- Rosas, Y. (2018). *Por el derecho al grito*. Disponible en: [http://lagotadelryo.blogspot.com/2018/11/por-el-derecho-al-grito\\_28.html](http://lagotadelryo.blogspot.com/2018/11/por-el-derecho-al-grito_28.html)
- Rosas, Y. (2021). “El acto de escritura”. En *El Ornitorrinco Tachado. Revista De Artes Visuales*, núm. 13, pp. 1-13. Disponible en <https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/15270>
- Valdéz, J. (19 de septiembre de 2016). “Las Rastreadoras, en busca de seres amados para sepultarlos”. En *La Jornada*, pág. 30. Disponible en <https://www.proceso.com.mx/463759/las-rastreadoras-historias-del-infortunio>
- Zakowski, R. (2018). *Vista general de Myraid Tulips de Anna Ridler*.



Israel Alejandro López-García

# TRANSFIGURACIÓN DE LA VISUALIDAD, REPRESENTACIÓN Y PERCEPCIÓN EN LA VIRTUALIDAD

## TRANSFIGURATION OF VISUALITY, REPRESENTATION AND PERCEPTION INTO VIRTUALITY

### Resumen

En el presente texto se analiza la construcción de discursos a través de las diversas posturas de la visualidad, la percepción y los objetos multimediales insertos en la virtualidad. Se propone abrir una reflexión en torno al uso de las nuevas tecnologías en el contexto de la creación contemporánea, se hace referencia a los procesos tecnocientíficos que se vinculan con el quehacer artístico, abordando la carga social y cultural de la imagen, que transfigura la visualidad a través del encumbramiento de los nuevos medios, y en consecuencia, la imagen conlleva a nuevas formas de abordar su condición inherente a los soportes digitales que apelan a la fragmentación del lenguaje y la comunicación.

*Palabras Clave:* transfiguración, virtualidad, nuevos medios, digitalización, percepción

### Abstract

This research work analyzes the construction of discourses through the different positions of visibility, perception and multimedia objects inserted in virtuality. In this sense, it is proposed to open a reflection on the use of new technologies in the In the context of contemporary creation, we will refer to the techno-scientific processes that are linked to the artistic endeavor, addressing the social and cultural burden of the image that transfigures visibility through the rise of new media; consequently, the image leads to new ways of approaching their inherent condition to digital media that appeal to the fragmentation of language and communication.

*Keywords:* transfiguration, virtuality, new media, digitization, perception

## INTRODUCCIÓN

La visión ha sido desde el principio de los tiempos una de las formas principales de relacionarnos con el mundo, desde una perspectiva física hasta la correlación con las ideas, nos sitúa y da las referencias espaciales, posición, volumen, color, distancia, etcétera. La visión es la capacidad sistemática cerebral de interpretar el entorno por medio del ojo, que es nuestro órgano sensorio más importante, por medio del cual recibimos aproximadamente el 80% de la información de la realidad. En este sentido, afrontemos la visión como el elemento primordial de la relación legítima del mirar y comprender el mundo, donde el universo se diversifica por la relación física y elemental de lo visto y de todo aquello a lo que podemos acceder con la mirada, acercándonos a posibilidades infinitas de superarlo, es de esta manera en la que la visión se torna fundamental para generar las relaciones y confrontaciones con el universo de la imagen.

El mundo contemporáneo está plagado de imágenes que conducen a un estadio poco explorado, al adherirse a discursos binarios —que versan en la comunicación omnidireccional—, fragmentan y acoplan la mirada a diferentes y veloces formas de comprender y confrontar el universo visual, estableciéndose en dinámicas de consumo insaciable de contenidos visuales insertos en la *web*, dentro de plataformas de intercambio y redes sociales. La estratificación de los soportes que vinculan la virtualidad conciben la reformulación de la realidad para traer consigo diversas formas de interpretación y representación, de ahí que, las plataformas y soportes, como parte fundamental de los discursos humanos, constituyan grandes cambios en la condición estética de la contemporaneidad.

Es probable que desde la generación de ideas y relaciones con el mundo el “ente visual” advierta una reapropiación del

contexto económico de la mirada, es decir, la imagen encuentra canales de distribución y producción que masifican su intención práctica, convirtiéndose en objeto de referencia —localizable en las relaciones que suponen diversas vertientes de desarrollo artístico bajo el implemento de las nuevas tecnologías—. De ahí que, desde el análisis concienzudo en la formulación de discursos, supongamos las posibilidades de manipulación de los soportes y la operación de los lenguajes que configuran la esencia maquínica del entramado digital para poner en evidencia las transformaciones sociales y culturales que se integran a los procesos del entendimiento. Por tal motivo, los objetos multimediales se constituyen como estructuras que permean el uso exacerbado de las tecnologías y enmarcan la manera en la que actuamos y nos relacionamos en el mundo virtual. La constante evolución de los soportes de la imagen como la fotografía, el cine, el video, la TV, el internet, etc., permean progresivamente los lindes socioculturales que configuran al ser humano, suscriben los procesos comunicacionales que se implantan en el imaginario social donde se construye la identidad colectiva, sus relaciones afectivas y las reflexiones sobre la identidad; de ahí que, el acercamiento con los nuevos medios dispone de nuevas formas de entender la realidad y acoplarse al mundo.

## EL ADVENIMIENTO DE LA IMAGEN DIGITAL, LENGUAJES Y PLATAFORMAS

La democratización tecnológica y el advenimiento de tecnologías móviles actúan como el paliativo de la información, atenúan y suavizan los efectos causados por la alienación del sujeto frente a los dispositivos, representan una pulsión comunicativa en los estratos del entendimiento y la percepción. En

consecuencia, la comunicación se configura en imágenes, objetos y formatos digitales, en mundos virtuales mediante los cuales el usuario ubicará novedosas formas de acceder al proceso comunicacional —siendo capaz de crear códigos y lenguajes asequibles al soporte visual dentro de los paradigmas de la digitalización—. El usuario se ha convertido en creador de contenidos visuales, se aparta y deja de lado la vinculación tecnológica de los procesos de producción, manipulación y distribución, como resultado emplea su estructura cognitiva sólo con su pericia técnica; invoca, en una suerte de magia, algoritmos de procesamiento digital de la imagen para así generar discursos que versan dentro de los límites establecidos por los soportes digitales —tamaño, formato, extensión, etcétera—, a través de la imagen podemos establecer un proceso de comunicación específico, por ejemplo, las redes sociales disponen de un aparato que articula la imagen, la información y la colectividad para condicionar una dinámica social inserta en servidores activos, que desafían toda teoría comunicacional y lógica conductual. Como resultado nos encontramos frente a un acontecimiento masificado de accionismo digital,<sup>1</sup> globalizado por las prácticas que se emplean en el universo del social media —*share, pin it, tweet, retweet*, etcétera—.

La digitalización ha afectado la forma en la que el ser humano se ubica ante su realidad, atiende a nuevas formas de visión e interacción con el mundo, desde la comunicación masiva hasta la introspección, como un proceso social que deviene en imágenes y referencias visuales, infiere en la abstracción de la emergencia

1 Término al que acudiremos para ejemplificar el comportamiento obsesivo de los usuarios insertos en las redes sociales, una conducta masificada mediante la cual se producen, manipulan y comparten contenidos en la red.

comunicacional,<sup>2</sup> que forma parte del fenómeno globalizante de la democratización de los medios de interconexión social.<sup>3</sup> En consecuencia, coexiste en la transfiguración de la visualidad y la percepción, donde el espacio artístico es invadido por el acto voyerista del dispositivo de visión, frontera entre lo real y lo virtual, desprendiéndose del modelo primordial de la mirada para homologar el sentido técnico de su praxis, es decir, equiparar el funcionamiento de las herramientas, técnicas y aparatos que implementan la visión con el funcionamiento orgánico del ojo, partiendo del concepto de digitalización y el advenimiento de nuevas técnicas, soportes, aparatos y lenguajes de generación de imágenes se constituye una tecnosfera.<sup>4</sup>

Esto nos ubica y desplaza en lo que Oliver Grau (2003) llama: virtualidad,<sup>5</sup> simulación donde a través del procesamiento digi-

2 Todas aquellas plataformas sociales de intercambio de información, mensajería y contenidos, que surgen desde la aparición de Facebook hasta la actualidad. Nos referimos también a los lenguajes y dinámicas emergentes que se generan con fines comunicativos utilizados en las redes sociales.

3 Según Statista —portal de estadísticas en línea—, durante 2017 la cifra de usuarios de redes sociales en México alcanzó los 61 millones y que para 2021 el número superará los 72 millones de usuarios. Más información en: <https://www.statista.com/statistics/260709/number-of-social-net-workusers-in-mexico/>

4 Tecnósfera o tecnosfera es un neologismo no incorporado en el Diccionario de la Lengua Española, designa el ambiente artificial creado mediante las tecnologías por un grupo humano para el desarrollo de sus actividades y la satisfacción de sus necesidades básicas y deseos, ambiente que modifica a su vez la cultura de ese grupo. La más notoria expresión de la tecnosfera son las ciudades, pero no es la única ni la que más afecta a la biosfera, el mundo silvestre. El término parece haber sido creado por el geólogo ruso *Vladimir Vernadsky* por similitud o contraposición al de biosfera. Constar: <http://cyt-ar.com.ar/cyt-ar/index.php/Tecn%C3%B3sfera>

5 Oliver Grau describe el paradigma de la “virtualidad” como una percepción física y psicológica, en esencia manifestada como una experiencia sensorial en el observador.

tal de imágenes, la telepresencia, la realidad virtual, la realidad aumentada, la imagen en tiempo real, la inteligencia artificial, etc., se exploran nuevos territorios de representación compuestos por objetos multimediales que configuran una nueva fuente de información y posibilidades comunicacionales, para propiciar formas inéditas de producción, distribución y consumo de imagen. Por ejemplo la pieza *Seeting in Stagram* de P. Ashton (2015).



Imagen 1. *Seeting in Stagram*. P. Ashton (2015). Reapropiación de *Am Sitting In A Room*, trabajo performativo de Alvin Lucier (1969).

Es pertinente atender estos fenómenos que se insertan bajo escenarios sensibles de representación de la imagen, es la

inestabilidad que se genera al optar por canales no convencionales que surgen repentinos y su condición efímera remite a la acción lúdica de la imagen; el artista y usuario se plantea retos y consecuentemente supera las formas emergentes para trazar cartografías de análisis sobre las emergencias creativas y la generación de contenidos visuales que circulan por las redes de comunicación dentro de sistemas complejos.

Los objetos digitales, desde la perspectiva de Manovich (2002), son entidades transferibles, modificables, modulares, variables, etc., devienen en procesos tecnológicos más allá de su condición unívoca coexistente en el medio informático. Estas estructuras apelan a formas reductibles en su conformación lógica, y es en el proceso creativo donde se ratifican como objetos que se establecen como formas de procedimiento con carga discursiva. Al abordar la relación arte-tecnología y analizar la delgada línea del espectro tecnocientífico con la cualificación artística, inferimos que la representación y los métodos de procesamiento conllevan a un análisis de circunstancias y modelos instaurados en las dinámicas informáticas y la segmentación de la información en la imagen digital; de ahí que, por medio de algoritmos es posible segmentar la realidad para condicionar una abstracción del mundo, virtualizarla y exponerla al análisis donde se valorarán sus posibilidades técnicas como objeto procesual. Por lo tanto, aludimos a la fragmentación de la mirada, que moldea la visión subjetiva del cuerpo y el espacio percibido, obteniendo como resultado una imagen artística simbólica. De esta manera, la visualidad se ha visto trastocada gracias a diversos elementos que configuran la percepción del espectador, entre ellos encontramos las dinámicas del registro corporal y la segmentación de la mirada, que a su vez se adhieren al entramado digital de la representación corpórea y llevada a la formulación de un cuerpo que

ahora es virtualizado, visto como información, como *input*,<sup>6</sup> elemento configurable y fraccionado que se constituye como una entidad maquina.

#### LA PERCEPCIÓN COMO MEDIADOR

La experiencia está compuesta por unidades que determinan sucesos, y que permiten al sujeto incorporar cualificaciones de las cosas para enfrentarse a su mundo, comprenderlo, abordarlo y superarlo. De esta manera la existencia deviene en oportunidades de abstracción ante el suceso y la cosificación, siendo un nexo denominativo funcional para la reflexión. En este sentido, el tiempo como significación y modelo cuantitativo, bajo la representación simbólica, alude a los instantes capturados por el dispositivo óptico —suceso, fragmento—, frontera entre lo real y lo metafísico, que reapropia y segmenta la realidad para establecer una posición de referentes que se adecuan al procesamiento orgánico. La captura del tiempo mediante la objetivación, delimita, determina y materializa el instante, una fracción, una selección significativa que condensa la especificidad experiencial, que deviene en la contraposición de los elementos perceptuales que configuran el entramado vivencial para generar relaciones en la cartografía social, de tal manera que, se articulan sujetos que se desplazan de un sujeto colectivo a un sujeto singular.

El abigarramiento perceptual como medio implícito o mediador ante el mundo nos conduce a estratos del pensamiento, donde establecemos las relaciones simbólicas con nuestro entorno. Por tanto, se genera un análisis concerniente a la imagen y a la experiencia, que involucra una sucesión de preceptos que

nos permiten evidenciar y/o poner en contexto las condiciones que propician el ejercicio semántico, ontológico, gnoseológico o estético de la percepción. Hay un encadenamiento de fenómenos que determinan y estipulan la era moderna, desde la metafísica, la ciencia y predominantemente el arte que introduce una particular forma de abordar la categoría estética, así mismo, implica que la obra de arte se convierta en objeto vivencial, de ahí que, consecuentemente el arte sea preponderante en la vida del hombre, en este sentido, Heidegger (1958: 63), afirma lo siguiente:

La metafísica fundamenta una era, desde el momento en que, por medio de una determinada interpretación de lo ente y una determinada concepción de la verdad, le procura a ésta el fundamento de la forma de su esencia. Este fundamento domina por completo todos los fenómenos que caracterizan a dicha era y viceversa, quien sepa meditar puede reconocer en estos fenómenos el fundamento metafísico. La meditación consiste en el valor de convertir la verdad de nuestros propios principios y el espacio de nuestras propias metas en aquello que más precisa ser cuestionado.

Heidegger argumenta la interpretación como el vehículo para acceder a la realidad, y ésta, a su vez, fundamenta una era donde el cimiento metafísico domina los fenómenos asequibles por el sujeto más allá de lo material, lo palpable, y cuestiona los engranajes del espacio y verdad; la percepción, entonces, como mediación entre los principios y el espacio que es cuestionado, es decir, la realidad. Al igual que el planteamiento de Heidegger, es posible implicar los fenómenos perceptuales de la modernidad hasta nuestros días, se establecen de forma sucesiva en los cortes y preámbulos donde

6 Conjunto de datos que se introducen en un sistema.

convergen los cambios factibles de la sociedad, en consecuencia, es en la actualidad donde estos fenómenos toman cada vez mayor fuerza, dado que entrañan los procesos ontológicos del sujeto mediante la tecnología para abordar el hecho de la “desdivinificación”:

Esta expresión no se refiere sólo a un mero dejar de lado a los dioses, es decir, al ateísmo más burdo. Por pérdida de dioses se entiende el doble proceso en virtud del que, por un lado, y desde el momento en que se pone el fundamento del mundo en lo infinito, lo incondicionado, lo absoluto (Heidegger, 1958: 64).

Estamos ante una (des)divinificación del mundo a través de su representación, al fragmentarlo e insertarlo en un campo semántico de lo visual y de objetos multimediales que se adhieren a la cultura, de tal modo que se re-significa la relación dialógica con el mundo, volviéndolo inconmensurable, sin límites; no existen lindes en las relaciones de reapropiación, e indudablemente la percepción se ve transfigurada atendiendo a nuevas formas de concepción desde el acontecimiento y fractura del instante. Lo inconmensurable, lo monumental, la sombra producida, lo gigantesco se convierte en aquella característica cuantitativa, adquiriendo cualidades propias refiriéndose a la historia y al momento que lo precede, es el horizonte vivencial mediante el cual se construye la referencia del mundo, una alteridad cualitativa enmarcada en la posibilidad cuantitativa de lo inconmensurable y gigantesco. Esta concepción de tamaño responde a las divergencias de la época, donde la dimensión y lo conmensurable es relativo al hecho histórico, inferimos que el crecimiento es proporcional a partir de los aparatos pertinentes que nos arrojan unidades dispares que no responden a una seriación lineal, por

esta razón, se vuelve incalculable y, se genera una sombra “abarcante” que proyecta y cubre todas las cosas y escapa indudablemente a la representación, dotando de características únicas el horizonte histórico. En este sentido, el rasgo cuantitativo nos permite vislumbrar una condición del sujeto inserto en el eje existencial y conductual del ámbito histórico, que a su vez trastoca el ámbito de la conciencia, donde el sujeto genera la interrelación con su propia condición existencial y participa una fuerza mayor que lo conduce a las posibilidades de relación con su mundo.

A través de la historia se determina una imagen de la realidad, derivada de la relación del individuo hacia afuera, es decir, el exterior, lo visto, lo observado, expresándola en la existencia de una imagen natural a través del reconocimiento en flujos diversos. Es decir, todo aquello que ha enfrentado su visión, todo con lo que se ha confrontado, objetos culturales que sobrellevan un estrato de comprensión. Comprender implica entonces reconstruir, es recorrer nuevamente el camino, resiste una dinámica de diferenciación y repetición que va en contra del criterio de representación, resuelve un simulacro ligado a la idea de imagen según Tito Lucrecio Caro (1969), en su poema *De la naturaleza de las cosas*, imágenes intermedias que están dadas para la percepción, signo —perspectiva de interpretación—, implicación y explicación, o bien, el objeto reconocido pero no encontrado, en efecto, según Deleuze (1984), el “tiempo recabado”.

El sujeto se predispone al sesgo de la apropiación histórica llevándolo a negar su época, enmascara el mundo a través de la imagen simbólica, de esta manera aprende del universo por el hecho circunscrito a la posibilidad técnica y el posible ocultamiento de la realidad; acudimos el hecho histórico, donde el instante es fraccionado, y se ejemplifica a través de la imagen

movimiento, abordemos el planteamiento de Edmund Gustav Albrecht Husserl (2008: 12), quien hace referencia a la experiencia y la percepción:

Vida personal es vivir comunitariamente como 'yo' y 'nosotros' en un horizonte de comunidad. Y, ciertamente, en comunidades de diversas formas simples y estratificadas, como familia, nación, superación. La palabra vida no tiene aquí un significado fisiológico: Significa vida activa de cara a fines, vida que produce formaciones espirituales; en el sentido más amplio, vida que crea cultura en la unidad de una historicidad.

Husserl apostaba por indagar en los procesos perceptuales a través de las relaciones con la geometría, estas devienen en formas que estimulan la conciencia y delimitan su entorno, por lo que abordamos la propuesta fenomenológica de Husserl y el mundo de la vida *Lebenswelt*,<sup>7</sup> como eje rector de todos aquellos procesos que se integran a la postre del sujeto en el mundo. Estos procesos son la representación/reapropiación de las circunstancias vivenciales del individuo, su entendimiento y su intención consciente para la construcción de la experiencia y la percepción, por lo tanto, hablar del mundo representa una complejidad equiparada con la vida, del mismo modo hace referencia al enfrentamiento del sujeto con su relación coexistencial. En este contexto, superar el mundo nos conduce a soluciones nítidas que nos remiten a re-situar las esencias que permiten la propia existencia, comprendiendo al hombre y al mundo mediante su "facticidad" (Husserl, 2008),

7 Se adopta la fórmula "Mundo de vida" en la traducción de "La crisis de las ciencias europeas". Pero entre los estudiosos hispánicos de Husserl se ha hecho más frecuente la de "Mundo de la Vida" que, por otra parte, se apela a la *Lebenswelt*.

refiriéndonos al reemplazo que hace Heidegger de términos igual de complejos como: objeto, sujeto, conciencia y mundo. Este reemplazamiento es la manera de superar los conceptos, e indudablemente la separación de los estratos conscientes que después se articularán en conjugación con lo contemplado a través del involucramiento con el mundo. Para Heidegger el *In-der-Welt-sein*, cuya traducción nos arroja interesantes debates dispuestos al análisis concienzudo es "el Ser o estar-en-el-mundo", donde en su nivel más básico se observa que siempre hay un estado que nos ataca, es la irreflexibilidad hacia el mundo, un estado que no proviene del "exterior" ni del "interior", sino que surge de la condición de permanecer y estar en el mundo —de manera similar a lo que establece Merleau-Ponty (1993) "un misterio insoluble"—. Es abordar la existencia y permanecer alerta en un estado receptivo ante los estímulos externos, es este ir y venir de la conciencia y de las relaciones con el exterior-interior, y que presentan un sujeto desencarnado que deambula en diversos planos para estipular el sentido de su experiencia, estos estímulos son cada vez más rápidos y dinámicos provenientes de los hechos circunscritos al tráfico de contenidos digitales y los aparatos de la imagen.

#### TRANSFIGURACIÓN DE LA VISUALIDAD

La aceleración, provocada por las telecomunicaciones y los nuevos regímenes de circulación financiera, generó una compresión en la experiencia espacio-tiempo, la cual condujo al desmoronamiento de los modos existentes de percepción y representación. Afrontemos el siglo XXI como el siglo de lo inesperado, donde los avances científicos se conjugan con el hecho tecnológico, trayendo consigo los elementos que fracturan inmanentemente las formas de abordaje de la realidad,

este despliegue de velocidad y cambios repentinos conllevan a múltiples visiones y diversos estratos donde se conjuga la existencia. Sin embargo, es menester el involucramiento omnidireccional para disipar los fenómenos que darán respuesta a las inquietudes que surgen en los procesos de creación y análisis en la contemporaneidad.

La tecnología sucumbe ante los procesos de creación ligados al equilibrio que se depende de la participación como complemento de la obra, los esfuerzos del espectador en el juego recíproco, la contemplación —acción que deriva en la inconclusa relación con el espacio, exhibición/acción— e interacción, que por otro lado, supone la inmersión —participación/creación—, y el involucramiento con las herramientas, interfaces y dispositivos que llevan a término la experiencia estética que depende de la fuerza de apropiación:

La percepción es la expresión de fuerzas que se apropian de la naturaleza. Es decir que la naturaleza misma tiene una historia, la historia de una cosa, en general, es la sucesión de fuerzas que toman posesión de ella y la coexistencia de las fuerzas que luchan por la posesión. El mismo objeto, el mismo fenómeno, cambia de sentido dependiendo de la fuerza que se lo apropia (Deleuze, 2006: 9-10).

De manera similar, la percepción no sólo se enmarca en la observación ni el método de ver, según Deleuze, la percepción es una serie de supuestos que coadyuvan al enfrentamiento de un fenómeno, “es la expresión de todas aquellas fuerzas que se ven implicadas en un suceso específico” Deleuze (2006: 52), reconociendo la carga y la fuerza involucradas. La percepción, entonces, pudiera acoplarse a métodos matemáticos o formulas físicas mediante las cuales se construye y/o aborda un fenómeno entrópico; la complejidad aquí, radica en que

este fenómeno proviene del mundo físico —lo visto— y/o el mundo de las ideas —cognición, experiencia, sentido—. Para Deleuze (2006), la imagen tiene un margen de referencia, “la imagen como un campo de relaciones donde se desarrollan los pensamientos de una época establecidos dogmáticamente” —un escenario en donde los campos de comprensión están amparados por discursos filosóficos, que determinarán la imagen a través del tiempo y el espacio para configurar la percepción del individuo—.

Deleuze nos presenta una extensión del modelo disciplinar mediante el cual la sociedad de control que se ve inmersa en las dinámicas de poder, esta sociedad emerge en el periodo consecutivo a la Segunda Guerra Mundial extendiéndose hasta nuestros días, se caracteriza por la ruptura de las barreras y fronteras de la información, es decir su manejo y apropiación dominada por la superación de la cibernética, incluyendo la manipulación de datos personales en la red, bases de datos, códigos, contraseñas, sistemas de captura, tecnologías de “trackeo”, etcétera.

La relación perceptual con el mundo recae en la posibilidad circundante de establecer las formas que nos permitan abordar las referencias donde se intercepte la mirada con el objeto, sin anular la relación entre lo que vemos y lo que sabemos, teniendo de por medio todo aquello a lo que accedemos por la experiencia, desde el simple hecho de mirar, hasta la comprensión exquisita de la obra de arte. Esta construcción alude a la periferia del objeto, del marco, del límite, desde donde nos permite fragmentar el hecho comprensible para determinar el proceso perceptual a través de la generación de experiencias, en este sentido, nuestro bagaje, mundo de la vida —lo que sabemos— se adecua a la manera en la que vemos, territorializa y bifurca desde el eje de su estructura cognitiva, puesto

que alude y posibilita la condición de mirar, comprender y absorber. Entonces, la mirada inmanente al sujeto fragmenta y reconstruye a la vez nuestra relación con el mundo, viéndose afectada la manera en la que vemos las cosas.

¿Qué es aquello que se oculta en la imagen?, ¿acaso la distorsión del entendimiento permea la visualidad para acaparar la mirada?, la imagen se desprende de los referentes que la componen y la articulan para dar lugar al hecho concreto. Esta alteridad conlleva al plano de la experiencia y su atribución perceptual. Del mismo modo, tocar con la mirada, no palpar, se refiere al golpeteo de la conjunción metafísica que establece la relación con el ello, eso que mira. En este sentido, Jacques Rancière (2007), evoca la pantalla cinematográfica en el film de Robert Bresson, *Au Hasard Balthazary*, a través de la relación que guarda con la construcción de la imagen y la deconstrucción de la realidad, y la conjunción de lo ausente y otorga importancia a la atribución experiencial del constructo perceptual:

El juego de 'imágenes' ya comenzó cuando la pantalla todavía está oscura, con las notas cristalinas de una sonata de Schubert. Continúa, mientras que los créditos pasan desapercibidos sobre un fondo que evoca una pared rocosa, una pared de piedra seca o cartón hervido, cuando el rebuzno ha reemplazado a la sonata. Luego se reanuda la sonata, que luego se superpone con un ruido de pequeñas campanas que se prolonga en la primera escena de la película (Rancière, 2019: 3-4).

La sucesión de imágenes en un tiempo determinado ejemplifica el valor de la duración, no un tiempo cuantificable sino un tiempo que es deconstruido por el espectador en el juego comunicacional del emisor y receptor. Estos fragmentos visuales constituyen los significados decodificados en un proceso

de segmentación para reasignar un encuentro sensible con el espectro perceptual. Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida, "[...] es una apariencia o conjunto de apariencias que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos" (Berger, 2008: 15-16). De ahí que, la reasignación de cargas discursivas al instante las atribuimos al hecho de mirar y construir imágenes, por lo tanto, no apelamos a la anticipación de la odisea de la imagen como lo plantea Rancière, ya que estamos inmersos en ella. La imagen ha transitado en el medio de la ambición pictórica, donde la plasticidad se manifiesta como la reapropiación del medio, difuminándose ante la vorágine del tiempo. El pasado condiciona el entramado de la condición que permea el horizonte de la visualidad y pone de manifiesto la posibilidad del devenir perceptual. Las imágenes sintéticas y la veloz resignificación de los discursos en el ámbito sociocultural plantean el reto para desentrañar el suceso de la digitalización y viralización; en consecuencia, esta reapropiación establece la omnidirección del discurso y los referentes visuales, desde los soportes de presentación hasta las técnicas de manipulación, cinta, ópticos, programación o proyección.

#### CONCLUSIONES

La percepción trabaja en modos particulares según el individuo y su inserción en los distintos planos de la experiencia, en consecuencia, existen manifestaciones colectivas que están adheridas al consumo masivo de imágenes, donde el horizonte histórico nos otorga características y cargas discursivas provenientes del enfrentamiento con el mundo contemporáneo. Como resultado, observamos que las plataformas de

intercambio de imágenes e información se adecuan a tendencias de consumo y, en consecuencia, estos contenidos comprenden ciertas características que las hacen particulares. En este sentido, las condiciones políticas, económicas y sociales establecen la dispersión de las imágenes por el ciberespacio, y se convierten en referentes de la cultura y el tiempo histórico en las que son producidas. Inferimos que es menester reconsiderar la presencia del espectador no sólo como observador, es posible que ahora se convierta en productor de los designios del artista —de la instrucción de un sistema que pervierte el espacio de exhibición y producción—, mantengamos una actitud de emergencia para establecernos dialógicamente ante la pulsión de los aparatos que desde su inconmensurable presencia se manifestaran en la existencia. En tanto que la cotidianidad se ve invadida por el espectro de las redes, cosificando la relación con el otro, apunta al anhelo de transparencia que permea los lindes de la percepción para habitar un mundo lleno de representación —he aquí que concibe el hecho donde llegará a ser entendida como la virtud de la visión, todo aquello que mis ojos alcanzan a ver y mi mundo a comprender, será todo lo que soy capaz de enfrentar—. Es el ejercicio de la mirada que se ve pervertida por los dispositivos y dinámicas de la tecnología, una dromología como lo vaticina Virilio, un espacio invadido, un espacio vigilado por aparatos, un control motivado por la exposición del sujeto en la virtualidad, una mirada vigilante que es colectiva. Es la operacionalización de la visualidad, es el ojo que se ve a sí mismo y su automatización que constituye un agente híbrido con miles de ojos. En consecuencia, el sistema panóptico postulado por Foucault se torna real y desterritorializa al sujeto. El ensamblaje de la vigilancia recorre las intenciones de la mirada que opera bajo condiciones programables de observación y se automatiza su labor. Es

aquí donde la multiplicidad de dimensiones se pone de manifiesto en el acto no consensuado de los actores, desnudando su presencia para insertarla en las dimensiones de la virtualidad, es una mirada más allá de lo humano que infringe los recursos de la visión conteniendo instrucciones que devienen en territorios del espacio artístico mediante el hecho fáctico de los dispositivos artificiales.

#### REFERENCIAS

- Ashton, P. (2015). *Seeting in Stagram*. Instagram.
- Berger, J., (2008). *Ways of seeing*. London: Penguin.
- Chevalier, S. (2019). *Number of social net workusers in Mexico*, Estados Unidos: Statista. Disponible en: <https://www.statista.com/statistics/260709/number-of-social-net-workusers-in-mexico/> [Consultado el 20 de noviembre 2019].
- Deleuze, G., (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G., (2006). *Nietzsche and philosophy*. Estados Unidos: Columbia University Press.
- Heidegger, M. y De Reyna, A.W. (1958). *La época de la imagen del mundo*. Santiago de Chile: Anales de la Universidad de Chile.
- Husserl, E. (2008). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Lucrecio Caro, T. (1969). *De la naturaleza de las cosas*. Madrid: Biblioteca Clásica.
- Manovich, L., (2002). *The language of new media*. Estados Unidos: MIT Press.
- Merleau-Ponty, M. y Cabanes, J. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Editorial Planeta Mexicana.
- Rancière, J. (2019). *The future of the image*. Estados Unidos: Verso Books.
- Virilio, P. (1994). *The vision machine*. Estados Unidos: Indiana University Press.

Maira Yuritzí Becerril-Tinoco

# CAMPO EXPANDIDO Y PRÁCTICAS CONTAMINANTES EN EL ARTE

## EXPANDED FIELD AND POLLUTING PRACTICES IN ART

### *Resumen*

Durante mucho tiempo el fotógrafo se ha sumergido en el acto de fotografiar, olvidando el supuesto de que la fotografía parte de un proceso de pensamiento. Es en ese proceso donde la discriminación aparece, no como un punto peyorativo, sino como una oportunidad para ser conscientes de la diferencia, dejando una huella en la imagen fotográfica que puede estar condicionada por tres factores o puntos de fuga: el pensamiento, la mirada y el deseo. Este escrito se enfoca en el último.

*Palabras clave:* arte público, campo expandido, teatralidad, performance, comunidad

### *Abstract*

In the following paper, the concept of expanded field is taken into account to address the hybridization of art with the social. The importance of the body interaction or bodies in the construction of specific relationships in a place is highlighted. Three pieces are documented: The Corn Man Procession; the Displacement of the coin palace, and the public action Embroidering for peace and memory. A victim, a scarf. The paper concludes that these actions generate a strong collective interaction that brings together a plurality of people in the activation of a common world.

*Keywords:* public art, expanded art, theatrical, performance, community

## INTRODUCCIÓN

En el siguiente escrito se hace referencia a prácticas estéticas y políticas relacionadas con experiencias de arte público, que sirven como detonantes para la creación de situaciones colectivas inscritas en rituales cotidianos, en las cuales, lo común aparece como un elemento clave en la construcción de imaginarios, dado que involucra la participación del cuerpo, o los cuerpos, en la generación de relaciones concretas en el espacio.

Se documentan tres piezas. La procesión de *El hombre de Maíz* de Alfadir Luna, el *Desplazamiento del Palacio de la Moneda* y la acción *Bordando por la paz y la memoria. Una víctima un pañuelo*. La primera realizada en el contexto de la acción común, es una pieza que se integró en el tejido social al actualizar una práctica ritual ancestral que utiliza el símbolo del maíz como elemento de cohesión entre los mercados tradicionales de la ciudad de México. La segunda pieza corresponde al *Desplazamiento del Palacio de la Moneda* en Chile, que recupera la tradición del traslado de casas en la Patagonia chilena conocida como “minga”. En esta acción se destaca la redistribución de lo sensible al tomar el palco de la réplica de La Moneda como espacio de enunciación. La tercera corresponde a la acción pública *Bordando por la paz y la memoria. Una víctima, un pañuelo* que buscó generar empatía para crear un vínculo emocional con la experiencia de “los otros” a través de una mediación estética.

Se propone que en las acciones descritas existe una redistribución de lo sensible a partir de la relación entre la estética y la política cuando se considera un punto de partida que confronta la realidad.

Se retoma el concepto de campo expandido para hablar de ciertos procesos estéticos, sociales o políticos híbridos, que

si bien pertenecen a un campo más o menos definido con estructuras y marcos institucionales establecidos, miran hacia otros ámbitos para plantear nuevas problemáticas o introducir problemáticas ya planteadas desde otros territorios epistémicos. Conceptos como visualidad periférica, campo expandido, prácticas contaminantes resultan oportunas en esta discusión, ya que cuestionan los límites del régimen estético en el arte.

## TERRITORIOS DE TRANSICIÓN EPISTÉMICA. DEL ARTE CONTEMPLATIVO AL ARTE ACCIÓN

Para iniciar se señalarán algunos criterios que ponen en tensión la noción aurática del arte: la representación, la reproducción; el anonimato y la figura del artista; y la idea de la eternidad y la finitud, abordadas por el filósofo Alain Badiou en la conferencia *Las condiciones del arte contemporáneo*. Entre ellas, destaca la noción de genio artístico ligada a la figura del artista, como punto clave para entender la disolución de lo sagrado y por consecuencia el reconocimiento de la vida como componente indispensable de la estética contemporánea.

De acuerdo con Badiou (2013), la existencia del “genio artístico” corresponde a una perspectiva clásica y romántica del arte, en la que se concibe al genio como productor de la belleza en una obra ligada a una infinitud trascendente, cuya conexión con el infinito daría cuenta de su carácter sagrado. A diferencia del arte moderno que territorializa la obra, aunque conserva la idea de la eternidad, y con ello la posibilidad de preservar esta eternidad en espacios sagrados. En cambio, el arte contemporáneo combate la noción misma de obra.

Siguiendo con la discusión inicial, lo contemporáneo, señala Badiou (2013), va a estar sometido a dos normas. En prin-

cipio, la posibilidad de repetición, y en segundo lugar, el ataque contra la figura del artista. La primera, de acuerdo con Walter Benjamin se caracteriza por la pérdida de la singularidad del aura y de la relación metafísica con la obra, en tanto dimensión espacio-temporal: fin de la experiencia de lo irrepetible provocado por la posibilidad de la reproductibilidad técnica en la era industrial. Por su parte, la emancipación de los procedimientos artísticos posibilita la exhibición y consumo masivos acabando con la tradición que vincula a la obra con una práctica ritual sagrada. De acuerdo con Benjamin, al desvincular el arte del valor ritual y la tradición, la reproductibilidad técnica lo vuelve intrínsecamente político. De tal forma, el carácter cuantitativo de la reproductibilidad técnica transforma cualitativamente la obra de arte y su función en una praxis política (Benjamin, 2013: 39-52).

Se trata, dice Badiou

[...] del primer ataque contra la noción de unicidad en la obra. [Esta unicidad era en el clasicismo y el romanticismo] la traducción de la relación del artista con la Idea, era como una firma única de esta empresa espiritual. Entonces, la repetición, la reproducción y la serialización son procedimientos para destruir la idea misma de obra única (Badiou, 2013).

Este es el segundo ataque de la estética contemporánea. “[...] la idea de que, de alguna manera, cualquiera puede ser artista, de que el gesto artístico no sólo puede ser reproducido sino que, también, puede ser producido de manera anónima, la idea de que la obra de arte puede no tener firma” (Badiou, 2013).

La propuesta contemporánea se acerca más a una estética de lo frágil, de lo inestable: la finitud del tiempo, la falibilidad

de la vida, la precariedad, lo inservible, lo quebradizo, lo abyecto, lo terrenal, una estética que se mimetiza con la fragilidad de la vida y su temporalidad pasajera. Deja atrás la idea de la eternidad para compartir la finitud de la vida, reconocer en el desvanecimiento del color de una hoja de otoño, la muerte.

¿En qué sentido el arte debe compartir con la vida?, se pregunta el filósofo. ¿Cuál es su función si la relación con la obra deja de ser contemplativa? (Badiou, 2013). En el caso de esta investigación se documentan acciones de arte público que cuestionan y transforman al sujeto en su interacción con el mundo y con los otros y que apuntan a la activación de un mundo común.

#### ARTE Y COMUNIDAD

La hibridación del arte con lo social se puede observar en el trabajo de ciertos colectivos que trabajan a la manera de artistas etnógrafos. Por ejemplo, la procesión de *El hombre de maíz* producida por el artista Alfadir Luna, se integró en el tejido social como si se tratara de una práctica ritual ancestral. La sensibilidad etnográfica de Alfadir Luna lo llevó a trabajar con un símbolo que pudiera identificar a los mercados del centro histórico de la ciudad de México: el maíz. El trabajo etnográfico consistió también en la coordinación con diferentes actores asociados a los mercados, como representantes y mayordomos, así como en idear una forma ritual de interacción con el símbolo. Como se observa, todos los elementos utilizados en la pieza pertenecen al capital cultural del espacio social: el grano de maíz, la procesión, y la figura antropomorfa del maíz concebida como deidad. En la mitología mexicana, Centeotl era una deidad dual —masculino y femenino— que proviene del náhuatl *centli* que significa mazorca o grano seco y *teotl*, dios.

En su acepción femenina es considerada la diosa de la tierra. La mitología azteca cuenta que tras su nacimiento Centeotl se escondió bajo la tierra transformando su cuerpo en varios sustentos, entre ellos el maíz. De ahí que también sea considerada diosa de la abundancia.

Aunque la veneración de Centeotl corresponde a un ritual fijado en la memoria cultural ancestral, en los mercados de la ciudad de México no estaba incorporada como una tradición. El trabajo de Luna puede ser considerado como una práctica situacional, en el sentido de que no busca reproducir una ficción sino generar una situación donde el artista “[...] funciona como instigador de acciones que pueden ser retomadas por otros actores sociales en una seriación sin fin” (Ortiz, 2015: 51 y 54). Así que “[...] desde 2008, cada año, el primer martes o miércoles de la primera luna creciente de octubre es celebrada una procesión que pasa por las zonas comerciales de La Merced y el centro histórico de la ciudad de México, al centro de la procesión es llevada una figura humana recubierta de maíz, ahora nombrada “El hombre de maíz””, escribe Ramírez-Arriola (2016), en *Crónicas urbanas* de la ciudad de México. La persistencia y apropiación de la pieza por parte de la comunidad de comerciantes nos da una idea de la eficacia simbólica del ritual de veneración de la tierra y de petición de abundancia en el contexto del mercado y el comercio; pero también de la desaparición del artista como figura central del ritual y por lo tanto del anonimato de la obra.

Llegan los representantes de los mercados, con sus estandartes; comerciantes con sus pequeñas canastas adornadas con listones de colores y cascabeles sostenidas con astas de madera; bandas de música o grupos regionales de reconocida tradición, como los “Chinelos” del estado de Morelos; llegan los propios comerciantes

con un retablo horizontal hecho de madera que más tarde será ocupado por “El Hombre de Maíz”, y junto con un gran número de acompañantes e invitados de instituciones públicas, académicas y culturales, empieza el recorrido (Ramírez-Arriola, 2016).

#### ARTE PÚBLICO COMO ESPACIO DE ENUNCIACIÓN COLECTIVA

Para Rancière, la estética está estrechamente vinculada con lo real; no solamente pertenece al orden de las cosas sensibles, sino también a la esfera de lo social, lo político y sus transformaciones, es decir que lo sensible no solamente pertenece a la esfera del arte, sino también a lo social y lo político. Arcos-Palma (2009), se refiere a Susan Buck Moss quien en resonancia con la propuesta de Rancière, sugiere que “[...] el campo original de la estética no es el arte sino la realidad” como una manera de afrontar la existencia (Arcos-Palma, 2009).

Rancière introduce la idea de *sensorium* para entender la estética, “[...] no [como] pensamiento de la sensibilidad, [sino como] pensamiento del *sensorium* paradójico que permite definir las cosas del arte” (Rancière, 1996: 22). Este *sensorium* implica entender las relaciones en diferentes campos perceptivos como el social, el político y el cultural teniendo en cuenta la corporeidad. Así que el *sensorium* en Rancière tiene un punto de encuentro con la propuesta merlopontiana de la percepción en tanto el campo sensorial contempla el cuerpo y el mundo como ser-en-el-mundo. Esta estrecha relación implica “[...] una visión ampliada de la percepción que no es exclusiva del mundo del arte” (Arcos-Palma, 2009). La propuesta de Rancière es política, en el sentido de que implica una distribución de lo sensible hacia otros campos que no se refieren únicamente a lo artístico. En este sentido define el arte no en su relación con la estética, sino con lo político en

tanto repartición de lo sensible, es decir, como el dispositivo de exposición que hace posible una forma de visibilidad y que ocupa un lugar y una función particular (Rancière, 2004).

En este sentido, el arte público se puede entender como un territorio de “redefinición de lo visible y lo sensible”. Por ejemplo, en el caso de la pieza *El desplazamiento de la Moneda* —de la que hablaré con mayor detalle en el siguiente apartado—, la redistribución de lo sensible se observa en el momento en que el símbolo de La Moneda es reestablecido por la ciudadanía como espacio de enunciación. La naturaleza híbrida de este acontecimiento se observa en la interacción con la realidad que, como sugiere Ladaga, surge de

[...] arreglos en apariencia, [pero] que dan lugar al despliegue de comunidades experimentales, en tanto tienen como punto de partida acciones voluntarias que vienen a reorganizar los datos de la situación en que acontecen, de maneras imprevisibles, y también en cuanto a través de su despliegue se pretende averiguar cosas más generales respecto a las condiciones de la vida social en el presente (Ladaga citado en Ortiz, 2015: 55).

La discusión anterior plantea rutas para entender las formas en las que se puede establecer una relación entre la estética y la política, considerando el interés de ciertas producciones de tener un punto de partida que confronta la realidad. Al respecto Rubén Ortiz (2015: 56) apunta que “[...] las prácticas artísticas exigen un nuevo emplazamiento de la mirada, que ya no puede prescindir, como en el periodo de autonomía, del contexto de los modos de hacer”, lo cual implica un acercamiento inminente con la realidad. El modo en el que López Petit presenta esta realidad resulta interesante por la intrincada forma en la que convive con el modelo político y económico

actual. En su *Breve tratado para atacar la realidad*, propone: “Este libro tiene por objeto una sola cosa: la realidad. Nuestra realidad, esta realidad que coincide con el capitalismo. Decir realidad capitalista es por lo tanto redundante. Hoy la realidad se ha hecho capitalista y no deja nada afuera” (López-Petit citado en Ortiz, 2015: 46).

Al respecto Ortiz se cuestiona si las discusiones sobre la escena expandida que a él interesan en tanto creador artístico, deben ser consideradas “[...] de suyo como arte político”. Es decir, si estas formas ampliadas del pensamiento hacia otros campos de producción forman parte de la misma actividad que “[...] reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen los objetos comunes” (Rancière citado en Ortiz, 2015: 56). En donde la política se entiende como la “[...] práctica que rompe ese orden de la policía que anticipa las relaciones de poder en la evidencia misma de los datos sensibles [...] [a través] de la invención de una instancia de enunciación colectiva que rediseña el espacio de las cosas comunes” (Rancière citado en Ortiz, 2015: 56).

#### TERRITORIOS DE REPRESENTACIÓN, TERRITORIOS DE ACCIÓN

En el marco de una discusión sobre ética y representación, Rubén Ortiz (2016) cita el recorrido por el territorio nacional que convocó el Movimiento de Paz con Justicia y Dignidad de 2011 encabezada por Javier Sicilia, —que en su momento logró impactar una de las dimensiones de la subjetividad en los mexicanos al hacer de la experiencia de una persona un sentimiento colectivo— para pensar en los desplazamientos y juegos de representación que desde los distintos espacios de enunciación se ponen en marcha para imaginar futuros posibles y lo vincula

con la puesta en escena del *Desplazamiento de la Moneda* llevada a cabo en Chile en enero de 2014 que recupera la tradición de “la minga” chilena.

Ambos ejemplos dan cuenta de prácticas concretas de solidaridad y relación, mediadas a partir de una tradición cultural de movimiento, la procesión y la minga. El primero en relación a un ritual de duelo. El segundo en relación a una acción de solidaridad comunitaria que resulta interesante ampliar.

“La minga” es una tradición campesina de la Patagonia chilena que consiste en la colaboración de los vecinos en una tarea común, a la manera del tequio, la faena o la guelaguetza, derivadas de la tradición prehispánica que describen el trabajo colectivo que los integrantes de una comunidad realizan por el bienestar común.

Sin embargo, las mingas patagónicas se refieren en mayor medida a los traslados de casas. Cuando por alguna razón — como la compra de un terreno nuevo, la cercanía con un camino o una emergencia natural—, los propietarios tienen necesidad de desplazar su casa, piden ayuda a los vecinos para su traslado por mar o tierra, el cual puede durar varios días. El evento se convierte en una celebración comunitaria.

Siguiendo esta tradición, el director teatral Roger Bernat junto con Txalo Toloza, Juan Navarro, el colectivo de teatro FFF, y la fundación Teatro a Mil convocaron a la acción titulada *Desplazamiento de la Moneda*. Acontecimiento en el que más de 30 organizaciones sociales trasladaron la maqueta del Palacio de La Moneda, construida por carpinteros locales, hacia el barrio La Legua en Santiago de Chile, lugar emblemático de marginación y lucha. La réplica de La Moneda, tiene un hueco en el centro que funciona como escenario, espacio de enunciación y lugar abierto para ser ocupado por quienes toman la palabra. Respecto a la pieza, el realizador apunta

Del mismo modo [que la minga], el desmontaje y traslado de La Moneda, el monumento con que el Estado pretende representar su estabilidad, no es sólo la celebración irónica de su inconsistencia, sino una forma de festejar su capacidad de estar en nuevos escenarios, de anunciar nuevos frentes de lucha y, por qué no, de exponerse a la crítica: hacerse realmente pública. Es trasladando el Palacio como se introduce en su silencio la voz de todos (Bernat, 2014).

Si en la minga el apoyo solidario se recibe del colectivo vecinal, en el traslado de La Moneda cabe preguntarnos quiénes conforman ese colectivo solidario. Lo que se observa es que hay una pluralidad de causas que ahí participan, desde colectivos de disidencia sexual, organizaciones ambientalistas, sindicatos de trabajadores, observatorios ciudadanos, compañías escénicas, comunidades ciclistas, movimientos de la memoria, pasando por el cuerpo de bomberos hasta la iniciativa para que los niños jueguen sin miedo. Pareciera que todas las causas ciudadanas están presentes conformando un todo plural, un cuerpo heterogéneo.

Se puede observar qué, de alguna manera, dispositivos escénicos como este sirven como estrategias convocantes para reunir —al menos en el marco de una celebración— una diversidad de causas en un todo que parece hermanado. Ante esto cabe preguntarse, ¿qué tan heterogéneas son las subjetividades en momentos en los que el yo se disuelve para dar paso a un nosotros en construcción?

Si bien, el yo es menos yo y ese nosotros tampoco es exactamente nosotros, en tanto son espacios inestables, abiertos, en construcción, como apunta Oscar Cornago (2015), sí se pueden pensar las acciones colectivas como dispositivos de encuentro para la construcción de relaciones no jerarquizadas.

“Nos van a dar la posibilidad a todas las chilenas y los chilenos de sentarnos en una mesa a conversar el país que queremos construir”, apunta desde el palco de La Moneda la representante de la iniciativa Marca tu Voto. Esta intervención expone la presencia latente de un deseo compartido que indica la posibilidad de “inventar territorios existenciales” incluyentes (Rolnik, 2017).

Desde esta perspectiva se puede decir que los escenarios sociales intervenidos por prácticas creativas, son espacios de producción de imaginarios distintos a los producidos en el “marco de la política de subjetivación dominante” (Rolnik, 2017) sostenida por el capital, el consumo y el mercado. Como apunta Cornago (2015: 264-294):

Las formas de sentir y pensar lo colectivo, los modos de organizarse como grupo y las posibilidades de actuación que a partir de ahí se presentan, son la base común sobre la que se organiza el teatro y la política, el punto de partida y de llegada, no ya [para definir] qué somos como sociedad, sino qué podemos llegar a ser.

La puesta en marcha de escenarios experimentales, permite pensar estas acciones como laboratorios de producción más que de representación.

Un elemento central de estas performatividades es la acción. La acción, menciona Lizzarato (citado en Cornago, 2015: 274) “[...] se alimenta no sólo de conocimiento, sino de fe y ganas; no de probabilidades sino de posibilidades; de ahí viene su poder de creer en lo que puede llegar a ser posible”.

En el caso de representación simbólica es la

[...] fe, [continúa el autor] lo que finalmente pone en marcha el desplazamiento de la representación sobre el que se construye

cualquier efecto de teatralidad, que no es sólo el desplazamiento de un símbolo y una ficción, [...] sino también de sus actores sociales hacia un lugar que no es el suyo propio, sino el de una ficción donde las certezas corren el peligro de confundirse (Lizzarato citado en Cornago, 2015: 275).

La acción en el espacio público deja abiertas las posibilidades para que suceda lo incierto, lo inestable, lo improbable. En este sentido es un territorio de transgresión, entendida como la forma de la “no representación” al trazar una vía para ejecutar la experiencia.

El dispositivo entendido como “imaginario del hacer”, desde lo colectivo, permite recuperar el espacio común desde el cual se pueden afrontar las identidades. Los agenciamientos colectivos de Deleuze (Cornago, 2015: 281), remiten a esta idea en la que “[...] el yo deja de ser el yo en tanto que una representación estable y fija [para convertirse] en una expresión singular de un nosotros indeterminado”.

#### EL ARTE MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN. LO REAL Y LA MIRADA HACIA LO COMÚN

A finales del siglo XX, Hal Foster escribe el libro *El retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo* para dar cuenta de las expresiones en el arte llevadas más allá de la representación. En el psicoanálisis lacaniano, lo Real es una de las dimensiones del sujeto, para Lacan “[...] existen tres registros o dimensiones —dit-mansions— del sujeto: lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real” (Hernández-Navarro citado en Ortiz, 2015: 73). Dichas dimensiones son a la vez sincrónicas y diacrónicas, quiere decir, que se encuentran en constante relación y pueden existir de manera simultánea; pero también, que pueden ser enten-

didadas a través de distintos espacios temporales. El plano simbólico, estaría conformado por lo imaginario y pertenece al mundo del lenguaje, es decir de la representación, mientras que el plano de lo Real puede considerarse como pre-formativo, “[...] excede toda aprensión simbólica y por lo tanto está más allá de la representación (Ortiz, 2015: 73 y 74).

¿Cómo entender la aproximación a lo Real en la escena artística contemporánea? Rubén Ortiz (2015: 74), lo define de la siguiente manera:

Cuando hablamos de la emergencia de lo Real, nos referimos a dos cosas: primero, a las operaciones artísticas, escénicas, que se organizan para que lo Real emerja y descontinúe la representación como orden de lo imaginario; o también a prácticas que, de plano, se avocan a un *vis a vis* con los espacios y figuras de la cotidianidad, tomando a ésta como la matriz de lo Real, lo inabarcable e irrepresentable, pero sobre la cual aún se buscan otros modos de conformar símbolos, representaciones y, finalmente, imaginarios. En resumen, el objetivo de estas prácticas es agitar la representación hegemónica, en busca de nuevas representaciones.

De acuerdo con esta propuesta, tanto el espacio como la narrativa, pueden servir como herramientas para acercarnos a lo Real sin enfrentarnos de golpe con su naturaleza inabarcable. Algunos de estos procesos que consideran lo Real dentro de su estética recurren a micro historias, documentos, testimonios y se ubican en espacios cotidianos, pueden ser lugares públicos como la calle o las plazas o espacios íntimos como la casa, o algún sitio dentro de ésta. Los espacios cotidianos, además de ser improbables, inesperados y muchas veces efímeros también son comunes, es decir, nos convocan y nos reúnen.

En este sentido, la emergencia de lo Real en el arte implica una mirada hacia lo común, que en la definición de Hannah Arendt se refiere al “[...] hecho de que los hombres viven juntos y [...] comparten entre sí una serie de objetos, asuntos y relaciones que ella denomina “mundo común” (Arendt citada en Olalde, 2015: 85). Sin embargo, como se mira en la definición, el mundo común al que se refiere la filósofa alemana no está relacionado con el espacio, sino con los objetos y los asuntos que los sujetos comparten, un tipo particular de objetos fabricados por la mano humana.

Al igual que una mesa, en torno a la cual los hombres se reúnen sin caer unos sobre otros, el mundo común —como lo que se encuentra en medio—, permite a los hombres reconocerse como interesados por un mismo conjunto de objetos y de asuntos que se construyen y adquieren realidad desde una pluralidad de posiciones (Arendt citada en Olalde, 2015: 86).

Esta concepción se relaciona con la definición de la política según Rancière, definida como: “[...] la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes [...] es la práctica que rompe ese orden de la policía que anticipa las relaciones de poder en la evidencia misma de los datos sensibles. Lo hace mediante la invención de una instancia de enunciación colectiva que rediseña el espacio de las cosas comunes (Rancière, 2010: 61-62).

De acuerdo con lo anterior, el mundo común es parte de la condición humana, un lugar en el que acontece lo Real. En 2011, diversos grupos de artistas, activistas y ciudadanos preocupados por la creciente ola de inseguridad que desde 2006 vulnera a México; sensibilizados por el descubrimiento de setenta y dos cuerpos de migrantes latinoamericanos en

San Fernando, Tamaulipas y movilizados a raíz de la muerte de Juan Francisco Sicilia, hijo del periodista y poeta mexicano Javier Sicilia, se reunieron para generar acciones públicas de visibilidad y denuncia de la violencia. Como parte de esta ola de acciones públicas emergidas en este contexto surgió la iniciativa *Bordando por la paz y la memoria. Una víctima, un pañuelo*, documentada por Katia Olalde (2015) en una investigación homónima que aparece en el libro *Pasados presentes. Debates por las memorias del arte público en América Latina*, la cual consistió en bordar nombres de desaparecidos con hilos rojos sobre pañuelos de tela. La iniciativa generó eco dentro y fuera del país logrando convocar células de bordado en numerosas plazas públicas de México y el extranjero. Olalde (2015), documenta hasta una veintena de células en el país y otro tanto en el extranjero, integradas por asociaciones civiles, familiares de víctimas y personas sensibilizadas frente a la violencia.

La acción implicó una fuerte interacción colectiva ya que convocó a una pluralidad de personas que desde distintas posiciones se sensibilizaron frente a la tragedia, participaron tanto los familiares y activistas como ciudadanos que se incorporaron de manera transitoria en el bordado. Los pañuelos bordados fueron espacios colectivos en dos sentidos, primero porque mediaron el reconocimiento de los participantes en un asunto común, pero también porque ese común, en este caso la autoría colectiva, quedó impreso en el objeto: “[...] la confluencia de varias manos se observa en el cambio de puntada y la trayectoria seguida para completar el texto” (Olalde, 2015: 82). Katia Olalde recupera la propuesta de Jan Verwoert respecto a la empatía para hablar de la forma en la que nos

vinculamos emocionalmente con la experiencia de los otros. De acuerdo con Verwoert (citado en Olalde, 2015: 82 y 83):

[...] la empatía está estrechamente vinculada a lo que hacemos con los ojos y las manos: la manera en la que concentramos nuestra mirada cuando estamos atentos o apartamos la vista cuando nos distraemos; el contacto que a través de las manos establecemos o evitamos, al igual que los gestos que con ellas hacemos.

En el caso de los *Bordados por la paz y la memoria*, la posibilidad de involucrarse de manera transitoria en la acción permitió generar una distancia espacio-temporal para solidarizarse con el dolor de manera efímera, pero comprometiendo en ello el cuerpo, al participar con manos y ojos en la construcción de los objetos de lo común. Por lo tanto, la implicación efímera en la acción no debe ser entendida como una operación superficial. A este respecto Olalde (2015), utiliza el término estética convocante, recuperado del proyecto “Mi gruyas por la paz en Argentina”, con el que ejemplifica la distancia generada por el objeto estético frente a lo Real. La estética convocante entendida así “involucra actividades que privilegian la esfera de la percepción sensorial y [...] movilizan los afectos a través de rutas que exceden la racionalidad discursiva” (Olalde, 2015: 84). Lo anterior es entendido en la propuesta de Verwoert a partir del concepto “economías de transferencia” en el que se puede “regular el grado de implicación emocional en el sufrimiento ajeno” (Verwoert citado en Olalde, 2015: 83), de acuerdo con la fórmula de empatía en la que solamente se ofrecen los ojos y las manos. Por su parte, Lacan ve en la estética la forma de acercarse a lo Real sin sucumbir a su exceso, que a la manera de la economía de transferencia o la estética convocante establece una mediación para acercarse a lo Real.

## CONCLUSIÓN

Las acciones expuestas hacen referencia a lo común como una práctica estética y política. En particular se trata el tema de la hibridación del arte con lo social a partir de experiencias de arte público. Para ello, se han destacado algunas propuestas de arte público que expanden las fronteras de sus propios campos disciplinares para tener un encuentro más cercano con lo social, que bajo algunas perspectivas se entiende como la relación con lo Real.

Un primer aspecto que se ha abordado es el de la desercralización del arte, que de acuerdo con Walter Benjamin se transforma a partir de la reproductibilidad técnica, dado que la emancipación de los procedimientos artísticos posibilita la exhibición y consumo masivos acabando con la tradición que vincula a la obra con una práctica ritual sagrada. Se ha sostenido que este hecho desestabiliza el sistema de legitimación del arte por lo que este adquiere un sentido político que da paso a las obras de movimiento que tienen como base la acción común.

Se documentaron tres piezas. La procesión de *El hombre de maíz* de Alfadir Luna, que desde el contexto de la acción común, logró integrarse en el tejido social al actualizar una práctica ritual ancestral que utiliza el símbolo del maíz como elemento de cohesión entre los mercados tradicionales de la ciudad de México. La segunda pieza abordada corresponde al *Desplazamiento del Palacio de la Moneda* en Chile que recuperó la tradición del traslado de casas en Patagonia chilena conocida como Minga. En esta acción se destacó la redistribución de lo sensible al tomar el palco de la réplica de La Moneda como espacio de enunciación. La tercera corresponde a la acción pública *Bordando por la paz y la memoria. Una víctima,*

*un pañuelo* que buscó generar empatía para lograr un vínculo emocional con la experiencia de los otros a través de una mediación estética.

Se concluye que, en las acciones descritas anteriormente, existe una redistribución de lo sensible a partir de la relación que se establece entre la estética y la política cuando se considera un punto de partida que confronta la realidad. La puesta en marcha de escenarios experimentales, permite pensar estas acciones como laboratorios de producción que apuntan a la activación de un mundo común.

## REFERENCIAS

- Arcos-Palma, R.J. (2009). "La estética y su dimensión política según Rancière". En *Revista Nómadas*, núm. 31. Bogotá: Universidad Central, pp. 139-155.
- Badiou, A. (2013). *Las condiciones del arte contemporáneo* [conferencia]. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires: Editorial Brumaria.
- Benjamin, W. (2013). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Editorial Itaca.
- Bernat, R. (2014). *Desplazamiento de la Moneda*. Disponible en: <http://rogerbernat.info/shows/video-del-desplazamiento/>
- Cornago, O. (2015). "La teatralidad de los dispositivos de participación: Desplazamiento del Palacio de la Moneda de Roger Bernat". En *Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada Editores, pp. 264-294.
- Ortiz, R. (2016). "Ética y representación de José Sánchez". En *Registromx. Literatura, arte, pensamiento*. Ciudad de México.
- Ortiz, R. (2015). *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI*. Ciudad de México: CITRU-INBA, págs. 150.
- Olalde-Rico, K. (2015). "Bordando por la paz y la memoria. Acciones colaborativas en espacios públicos en el contexto de 'la guerra contra el narcotráfico' en México". En T. Espantoso-Rodríguez, et al. ed. *Pasados presentes. Debates por las memorias en el arte público en América Latina* Cali: Universidad de Buenos Aires-Universidad del Valle.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y Filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ramírez-Arriola, R. (2016). "Procesión 'Hombre de Maíz' 2016. Símbolo de unión de los mercados públicos". En 360° *Crónicas Urbanas*. Disponible en: <https://360gradosfoto.com/2016/10/13/mexico-cronicas-urbanas/>
- Rolnik, S. (2016). "La base de sostenimiento del poder de la derecha es el propio deseo de la población". En Aurora Fernández-Polanco y Antonio Prades *Una conversación con Suely Rolnik*. Disponible en : <http://anarquiacoronada.blogspot.mx>



Alejandro García-Carranco

## LA SAGA CASASOLA: CONSTELACIONES E IMAGEN DIALÉCTICA

## THE CASASOLA SAGA: CONSTELLATIONS AND DIALECTICAL IMAGE

### *Resumen*

Los cúmulos de ideas que hablan de un fenómeno y sus cualidades son determinadas por el sujeto que se acerca a él, estas cualidades que, gravitan inquietas e itinerantes, conforman “constelaciones”. Por otro lado, el concepto de “imagen dialéctica”, se refiere a la forma en la que la historia puede ser entendida a partir de múltiples ordenamientos e interpretaciones y que, a su vez, construyen constelaciones. De este modo, el presente documento retoma ambos conceptos propuestos por Walter Benjamin, para plantear una reflexión en torno a la “Saga Casasola” del escritor mexicano Bernardo Esquinca, en donde situaciones y personajes ofrecen al lector interpretaciones múltiples.

*Palabras clave:* constelaciones, imagen dialéctica, literatura contemporánea

### *Abstract*

A set of ideas that speaks of a phenomenon and its qualities are established by the subject to be able to approach it, those qualities that gravitate restless and itinerant configure Constellations. The Dialectical Image refers the way in which history can be understood from multiple structures and interpretations, it also builds Constellations. This paper aims to take both concepts proposed by W. Benjamin to suggest a reflection about The Casasola Saga by the Mexican writer Bernardo Esquinca, which offers to the reader multiple interpretations.

*Key words:* constellations, dialectical image, contemporary literature

## INTRODUCCIÓN

El presente texto es una aproximación a la “Saga Casasola” del escritor mexicano Bernardo Esquinca, tiene como simientes teóricas dos conceptos planteados por el pensador alemán Walter Benjamin: “constelaciones” e “imagen dialéctica”, los cuales se ha decidido vincular con las imágenes contenidas en las cuatro novelas que componen dicha saga. Cabe mencionar que en esta propuesta de análisis se considera que el campo de las imágenes va más allá de lo explícitamente visual, considerando que se extiende a otras formas de experiencia sensorial detonantes del pensamiento, como explica W.J.T. Mitchell en su texto “No existen medios visuales”. En este texto se hace referencia a imágenes encontradas en la literatura y el periodismo contemporáneos.

## CONSTELACIONES

El concepto de “constelaciones” al que me referiré en este escrito proviene de un planteamiento propuesto por Benjamin en su texto “Prólogo epistemocrítico” contenido en su libro *El origen del Trauerspiel alemán*.

La referencia y estructura fragmentaria de la obra de Benjamin son sintomáticas de la lógica de las “constelaciones”, las cuales son denominadas de esta manera porque no hacen referencia a planteamientos molares o unívocos acerca de los fenómenos existentes en el mundo, sino más bien a la forma en que las ideas provenientes de ellos pueden ser organizadas. Cuando un fenómeno aparece en la experiencia se encuentra limitado por las cualidades que un sujeto puede percibir a partir de las capacidades de sus sentidos, sin embargo, no tiene consciencia de la totalidad de particularidades que conforman al fenómeno. Lo que sí es capaz de realizar es una selección,

un ordenamiento singular de cualidades percibidas; Benjamin plantea que quien interpreta construye organizaciones a partir de un conjunto de ideas: “constelaciones”. Las ideas son las primeras aproximaciones a un fenómeno, permiten la construcción de pensamientos móviles, inestables, susceptibles de múltiples combinatorias, mientras que los conceptos se refieren a interpretaciones lineales, estables, que mantienen relaciones unívocas entre elementos. Las “constelaciones” se caracterizan por mantenerse en constante cambio, en movimiento y por albergar “imágenes dialécticas”, las cuales establecen entre ellas relaciones que mutan constantemente y producen interpretaciones insospechadas desde la lógica lineal de la construcción de conceptos.

El autor plantea las constelaciones como:

Esto quiere decir, en primer lugar: no son ni sus conceptos ni sus leyes. Las ideas no sirven para el conocimiento de los fenómenos, y éstos no pueden ser criterios para la existencia de las ideas. Más bien, el significado de los fenómenos para las ideas se agota en sus elementos conceptuales. Mientras que los fenómenos, con su existencia, comunidad y diferencias, determinan la extensión y contenido de los conceptos que los abarcan, su relación con las ideas es la inversa en la medida en que la idea, en cuanto interpretación de los fenómenos o, más bien, de sus elementos—, determina primero su mutua pertenencia. Pues las ideas son constelaciones eternas, y al captarse los elementos como puntos de tales constelaciones los fenómenos son al tiempo divididos y salvados. Y, ciertamente, es en los extremos donde esos elementos, cuya separación de los fenómenos es tarea del concepto, salen a la luz con mayor precisión. La idea se parafrasea como configuración de la conexión de lo extremo-único con lo a él semejante (Benjamin, 1925: 230).

Ahora bien, las imágenes pueden ser concebidas como ideas acerca de la realidad, debido a que no son réplicas de la totalidad de cualidades radicadas en los fenómenos, sino fragmentos sesgados por la visión de un sujeto en particular. La particularidad de la imagen, en comparación con otras formas de ideas, como la palabra o la narración, es que en ellas la idea de lo múltiple se exagera, debido a que las palabras, como elementos de un constructo, requieren ceñirse a un ordenamiento establecido a partir de una función en particular —sustantivos, verbos, pronombres, adjetivos, adverbios, etc.—, para poder construir un discurso que pueda ser interpretado. Las imágenes como plantea Roland Barthes, en su libro *La cámara lúcida*, son polisémicas, es decir, en ellas radica un potencial de ser interpretadas de formas radicalmente distintas, no son estables, permiten al sujeto que interpreta plantear concepciones del mundo, que tienen como base relaciones insospechadas entre ideas, y a su vez que parecieran ser contrarias o no mantener cualidades en común.

Las “constelaciones”, en términos de ideas-imágenes, implican una potencia de ordenamiento, de interpretación, como las referidas en los textos griegos, compuestas por estrellas en el firmamento, que siguen siendo referente para astrónomos y astrólogos de hoy en día, pero que divergen de organizaciones planteadas por sujetos de culturas orientales como la china o la japonesa —por ejemplo, en dónde los griegos veían un centauro, los chinos veían una serpiente—, es así como la existencia de las estrellas no implica en sí misma una forma de organización única. Lo anterior, da cuenta de que en torno a un mismo fenómeno y a un mismo conjunto de ideas pueden existir múltiples formas de construir constelaciones que den cuenta de los primeros. En las “constelaciones” de Benjamin lo que predomina es la potencia de

combinatoria y no la concepción de una secuencia natural; las “constelaciones” dan cuenta de que nada está fijo en el mundo y cuando lo hacen ponen en crisis la posibilidad de un discurso verdadero, del que la historia y el pensamiento humano deben dar cuenta.

En las “constelaciones” de imágenes radican dos potencias: la primera, hacer pensar al sujeto acerca de relaciones insospechadas entre elementos existentes en la realidad. La segunda, manipular la forma de interpretación del sujeto acerca de un fenómeno para que éste reproduzca una forma particular de concepción del mundo. El primer proceso implica un espacio de incertidumbre que puede detonar un proceso de creación; el segundo, plantea la construcción de un sitio estable en el que la crítica y la creación difícilmente tienen cabida. Las “constelaciones” son espacios permanentemente abiertos y en constante movimiento.

#### IMAGEN DIALÉCTICA

Cuando Benjamin hace referencia a la imagen, no alude a una concepción genérica de la misma, sino a la “imagen dialéctica” de la que habla en sus escritos sobre historia; el planteamiento tiene simiente en la forma en cómo es que ésta ha sido contactada e interpretada de forma unívoca y lineal. El autor plantea que los estudiosos ortodoxos de la historia siempre han visto a la imagen como una progresión de sucesos que se dan al mismo tiempo de forma continua, que tienen un orden establecido, poco proclive a la mutación y cercano a la Historia con H mayúscula, aquella que no pregunta por lo cotidiano sino por los eventos primigenios de resultados relevantes para el tiempo presente. Benjamin aduce que la historia es predominantemente planteada como un ente que va del pasado al

presente, que no permite interacciones entre ambos más allá de casualidades claras y explicables.

A diferencia de lo anterior, la propuesta de Benjamin acerca de la “imagen dialéctica”, implica la comprensión de la historia a partir de una visión de un tiempo fragmentario, que se opone a la linealidad propuesta por la historiografía predominante en su tiempo. El autor alemán plantea que la historia está constituida por imágenes que no cierran, por fragmentos que son susceptibles a múltiples ordenamientos e interpretaciones. La “imagen dialéctica” es presentada por este pensador como un elemento que aporta contenido a las constelaciones, que implica una imposibilidad de estabilización de sentido en un discurso, al contrario, lo provee de una potencia de creación de múltiples discursos alrededor de un mismo fenómeno.

La “imagen dialéctica” para Benjamin, no es un horizonte estable y aprehensible en su totalidad, al contrario, es un conjunto de destellos que dan cuenta de elementos que permiten la construcción de interrelaciones que en una lógica de continuidad no harían sentido por considerarse contrarias o incompatibles.

En confluencia con el apartado acerca de las “constelaciones”, la idea puede ser entendida como “imagen dialéctica”, si es comprendida como aquello que aparece en el pensamiento antes de la construcción del concepto, como un ente estabilizado y constante que refiere a una interpretación cerrada acerca de un fenómeno o conjunto de fenómenos. La idea a diferencia del concepto se encuentra abierta al movimiento, a la reinterpretación, al flujo.

La imagen dialéctica es planteada por Benjamin desde la historia de la siguiente manera:

No se trata de que lo pasado arroje su luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado; la imagen es aquello en donde el pasado

y el presente se juntan para constituir una constelación. Mientras que la relación del antes con el ahora es puramente temporal (continua), la del pasado con el presente es una relación dialéctica, a saltos. Determinada con mayor precisión, la imagen del pasado que relampaguea en el ahora de su cognoscibilidad es una imagen del recuerdo. Se asemeja a las imágenes del propio pasado que se le aparecen al hombre en un instante de peligro (Benjamin, 2008: 58).

Benjamin concibe la historia de una forma distinta al discurso dominante de los hechos del pasado, propone pensarla como “constelaciones” conformadas por “imágenes dialécticas” que producen una multiplicidad de combinatorias, por lo que no habría una sola, sino diversas interpretaciones de instantes que nunca pueden ser cerradas:

Articular históricamente algo pasado significa: reconocer en el pasado aquello que se conjunta en la constelación de uno y un mismo instante. El conocimiento histórico sólo es posible únicamente en el instante histórico. Pero el conocimiento en el instante histórico es siempre el conocimiento de un instante. Al replegarse como un instante --como una imagen dialéctica--, el pasado entra en el recuerdo obligado de la humanidad (Benjamin, 2008: 40).

#### BERNARDO ESQUINCA Y LA SAGA CASASOLA

Bernardo Esquinca es un escritor y periodista mexicano que ha construido una carrera cercana a la cultura en México por varios motivos, ya que ha sido becario de estímulos para la creación artística, ha trabajado en el Museo Nacional de Arte de México redactando textos de difusión y es actualmente miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA).

Nacido en Guadalajara y radicado desde hace más de veinte años en la ciudad de México, sus textos de ficción —cuentos y novelas— se consideran como trabajos inscritos en la categoría literaria de los subgéneros, ya que la gran mayoría gira alrededor de lo extraño, lo antiguo y lo grotesco. Además de la “Saga Casasola” ha escrito varios libros de cuentos que combinan lo fantástico, lo extraño, lo histórico y la cultura popular, de éstos destacan *Mar Negro*, *Demonia* y *los Niños de paja*.

El presente texto propone una reflexión alrededor de cuatro novelas que componen la Saga Casasola: *La octava plaga* (Almadía, 2011), *Toda la sangre* (Almadía, 2013), *Carne de ataúd* (Almadía, 2016) e *Inframundo* (Almadía, 2017), más una quinta que el autor ha prospectado será editada entre 2020 y 2021. Lo interesante de la Saga Casasola es que los libros que la componen son textos de fácil lectura, sin embargo, no implica que sean simples. Han sido realizados a partir de una investigación meticulosa, que no toma en cuenta solamente archivos históricos y medios oficiales, se apoya de leyendas y conocimientos populares registrados en literatura como las hojas volantes ilustradas por José Guadalupe Posada o medios sensacionalistas como el desaparecido semanario *¡Alarma!*

Las cuatro novelas versan acerca de las experiencias de Casasola —cuyo nombre de pila es rara vez mencionado—, un periodista cultural que trabaja en un periódico en el que la sección de la que él se encarga es desaparecida, sin embargo, su jefe para no despedirlo le propone que se haga cargo de la sección de nota roja, a lo que el personaje accede. Es a partir de ese momento que comienzan las aventuras de un antihéroe mexicano que se hace cargo de problemas que no le corresponden y que decide afrontar porque no tiene otra opción.

En el primer libro, *La octava plaga*, el personaje afronta el caso de una prostituta que asesina a sus clientes en la ciudad

de México y que es considerada una asesina serial porque siempre los ejecuta al interior de moteles, con un rasgo particular: les cercena la cabeza. En este texto se relata cómo es que Casasola, con la ayuda de otro periodista veterano de apellido Verduzco, se encarga de seguir el caso siempre delante de las indagaciones de la policía que es representada como ineficaz e ineficiente. En este libro aparece un personaje que tiene presencia en las cuatro novelas, un fotógrafo retirado al que apodan “El Griego”, que se convierte en pieza clave como coadyuvante para que Casasola resuelva los casos y en ocasiones salve la vida. Cabe mencionar que el personaje de “El Griego” parece estar inspirado en un personaje mexicano que ha cobrado relevancia a nivel internacional en los últimos años, Enrique Metínidez, quien como el aliado de Casasola ha dedicado toda su vida al registro de sucesos de nota roja. Un guiño, particularmente divertido, es que tanto el personaje de ficción como el real tienen una colección de carritos de bomberos de juguete, que son el resultado de coincidencias y no de una intención deliberada.

El segundo libro, *Toda la sangre*, trata acerca de un cambio de trabajo de Casasola a un semanario, al que acude con el fin de consumarse como periodista de nota roja. Durante su estancia en el *Semanario Sensacional*, un medio dirigido a las clases populares, que siempre se encuentra en predicamentos financieros para su manutención, el protagonista se enfrenta a la investigación de un asesino ritual que replica las formas de homicidio utilizadas por los antiguos mexicanos en diversos sitios arqueológicos del centro de la ciudad de México y sus alrededores. Para lo anterior, hace uso de sus contactos en la policía y del análisis de medios de comunicación.

El tercer libro, *Carne de ataúd*, rompe parcialmente con el relato de Casasola, ya que trata acerca de la historia del abuelo

del personaje de la época actual — de nombre Eugenio Casasola—, que vivió durante los años finales del porfiriato y que al igual que el protagonista de las dos novelas anteriores, también era periodista. En esta ocasión el personaje de Eugenio se enfrenta con dos asesinos distintos, el primero es el chalequero, considerado el primer asesino serial de México y con otro que es apodado “La Bestia”, al cual únicamente puede acercarse a partir de consultar a Madame Guillot, una famosa espiritista de la época.

El cuarto libro, *Inframundo*, retoma la historia de Casasola el periodista de la época actual, quién ante el cierre del *Semanario Sensacional* opta por aceptar un trabajo en la revista mensual publicada por el Museo Nacional de Arte. En este relato, el periodista se enamora y entabla una relación de pareja con una mujer que conoce al interior de un *table dance* y que trabaja como *scort*, la cual es raptada por un librero tímido y misántropo que la aleja de Casasola. Al mismo tiempo, y de forma inexplicable, tres personajes que habían muerto en las novelas anteriores vuelven a la vida para evitar un suceso catastrófico, mientras se descubre que otro personaje de la saga es inmortal.

#### CONSTELACIONES E “IMAGEN DIALÉCTICA” EN LA SAGA CASASOLA

Los libros de Esquinca plantean “lógicas de constelaciones” de diversas formas a lo largo de sus desarrollos individuales y en conjunto, debido a que proveen al lector de imágenes más que de una narración total y que puede ser leída solamente de forma lineal. Cada uno de los libros puede entenderse como un instante particular, y de fácil comprensión, sin la necesidad de haber leído los libros que cronológicamente en términos

de publicación le preceden. El orden de lectura puede ir del primero al último, del último al primero o las demás combinatorias posibles entre los cuatro, ya que las historias plantean casos y lugares que no requieren de una lectura lineal.

Por otro lado, el autor provee al lector de imágenes acerca de lo que implica la idiosincrasia mexicana a través del personaje principal, ya que en distintas escenas de los libros se presenta al personaje como un sujeto que reniega constantemente de una tarea que no eligió —las distintas investigaciones— pero no renuncia a ellas, de pronto parece que es un portento del deber, en otras ocasiones porque pareciera que podría obtener un beneficio personal, como es el caso de su interés romántico por Elisa, una arqueóloga del INAH que es la que le provee información acerca de los vínculos entre las acciones del asesino ritual y las tradiciones del antiguo pueblo mexicana. Estas contradicciones en el personaje de Casasola no las declara el autor de forma explícita, sin embargo, se pueden inferir a partir de imágenes que son relatadas en los distintos textos que componen las novelas de la saga.

Bernardo Esquinca en los cuatro libros hace un ejercicio complejo que implica la combinatoria de al menos seis géneros, cinco literarios y uno periodístico: novela negra, novela policíaca, novela histórica, novela de terror y nota roja. Esta característica es poco común, debido a que son escasos los textos que los reúnen, y aún menor es la cantidad que lo hacen en extensiones considerables, como es el caso de una novela. Cabe destacar que aparecen juntos, armando un ensamble singular, dos géneros literarios que regularmente se consideran antitéticos que son la novela histórica y la novela fantástica. El autor declara en entrevistas que para la escritura de cada una de las entregas hizo investigación documental en fuentes históricas para aproximarse a lo ocurrido en la

época, además destaca que no sólo acudió a textos históricos formales, sino a notas de periódicos y semanarios de cada época, con excepción del libro de *Toda la sangre*, en dónde hizo indagatorias en textos que plantean situaciones distintas a los textos canónicos escritos por personajes españoles de la época de la conquista.

Por otro lado, los planteamientos históricos documentados, son enriquecidos con imágenes de lo fantástico, que proponen al lector la construcción de universos virtuales, en los que las explicaciones de hechos históricos pueden estar fundadas en situaciones que escapan a la lógica lineal pero que a partir de un contrato de verdad con el autor parecen verosímiles. En términos literarios, la Saga Casasola es resultado de la interpretación de “constelaciones” a partir de imágenes encontradas en distintos tipos de documentos, históricos y fantásticos, que en su construcción funcionan como “imágenes dialécticas”. Ejemplo de lo anterior, es el caso del episodio en el que se encuentran el General Porfirio Díaz y Aleister Crowley, para pactar un negocio esotérico, situación de la que no existe registro histórico documental, pero que debido al interés del inglés por las culturas prehispánicas, la afición del presidente Díaz de importar conocimiento extranjero para lograr sus fines, así como el hecho de que ambos estaban activos a principios del siglo XX, plantea que el encuentro podría haber ocurrido, la situación entra en el campo de lo insospechado, de lo que podría haber ocurrido.

De igual forma, el autor plantea un ejercicio de creación a partir de una lógica cercana a la de las “constelaciones”, debido a que la escritura de los textos no es constante, no se plantea una narración unificada en términos formales y conceptuales, más bien el autor provee al lector de diversas imágenes que este último necesita ir ensamblando conforme

va avanzando en la historia. Destaca la aparición intercalada de notas de periódico, redactadas en tono sensacionalista, en las que se habla de sucesos extraordinarios o que no tienen explicación aparente. No es posible ubicar una voz que narra la historia, más bien existe una multiplicidad de voces que van proporcionando imágenes de lo que ocurre; de pronto, en un apartado se habla de lo que le acontece a un personaje, inicialmente en primera persona, para después narrar otros hechos sobre el mismo en tercera persona. En algunos fragmentos se cuenta con un narrador omnisciente, para después encontrarse con un narrador deficiente, que no necesariamente es el personaje al que el escritor está haciendo referencia. Un ejemplo de lo anterior es el caso de la primer novela publicada, *La octava plaga*, la cual inicia con una serie de notas sensacionalistas en las que sin hacerlo explícito, se da cuenta de sucesos en los que las personas se comportan de formas extrañas: comen excrementos, generan vínculos con otros sin necesidad de comunicarse a través de medios físicos, etc., de las cuales no se da una explicación clara a lo largo del libro, pareciera que se puede inferir, pero no se da seguimiento a ninguna en particular.

En términos de lo que implica la “imagen dialéctica”, en los libros existen fragmentos, notas y narraciones literarias, que parecen no tener sentido y sólo cobran algo similar al final de la novela, pero las relaciones entre ellos no se hacen explícitas. El autor parece dejar de forma intencional espacios de indeterminación que pueden ser llenados o no por el lector, no parece promover la generación de una explicación única a los conflictos propuestos en las historias. En confluencia con lo anterior, existen historias que corren paralelas y que pareciera que tendrán un fin en común, sin embargo, algunas si comparan un fin, otras no y otras más ni siquiera plantean un cierre,

el autor las deja abiertas, lo que permite al lector especular acerca de lo que ocurrió o lo que podría haber ocurrido. De igual forma, relatos que deja abiertos en algunos textos, los continua en otras novelas, pero hay otros que no, con este tipo de estrategias el autor promueve la múltiple interpretación por parte de quién se acerca a sus escritos, ya que no plantea una linealidad, sino que expone elementos que parecen promover la construcción de una constelación de imágenes presentes y ausentes, que abren la puerta a espacios de incertidumbre, de inestabilidad.

A lo largo de la novela existen imágenes que proveen de información al lector, a partir de ensambles insospechados, que parecen contradictorios. Un primer ejemplo es la combinación de géneros literarios, algunos considerados “subgéneros”, como la novela de terror y la novela negra con la nota roja, un género periodístico que a lo largo de sus años de existencia ha sido menospreciado y considerado en cierta medida como moralmente incorrecto, pero que es característico de México, al grado de ser el país en el que apareció por primera vez en los periódicos y semanarios de finales del siglo XIX, siendo el primer caso representativo de este tipo de periodismo el de Francisco Guerrero, “El Chalequero” que precedió al propio Jack el Destripador.<sup>1</sup>

Un segundo ejemplo de imágenes, que resultan contradictoria, es la relevancia que tienen los distintos personajes en situación de calle —indigentes— a lo largo de la Saga Casasola. Dado que, en cierto momento, son ellos los que proveen de información importante a ambos personajes Casasola —el abuelo y el nieto—, pero nunca son valorados de forma ex-

plícita como trascendentes para las diversas historias que se exponen a lo largo de la serie. Las funciones que ejecutan van desde informantes hasta guardianes de grimorios, como es el caso de “El Mulato” —de quién no se sabe su procedencia ni el porqué de sus acciones—, y quien es el encargado de resguardar y elegir al poseedor del libro de Blas Botello —que puede ser considerado en sí mismo como una imagen, ya que existen referencias a él en varios libros que tratan desde diferentes perspectivas la conquista de México— que permite a su poseedor conocer el futuro, es el objeto alrededor del cual gira una de las historias que no cierra en *Inframundo* —la cuarta novela—, debido a que en el cierre no se conoce cuál es el destino de éste. Por otro lado, parece particularmente representativo de la “imagen dialéctica”, un episodio que aparece en la segunda entrega —*Toda la sangre*—, en el que un indigente es recogido intempestivamente de una calle del centro de la ciudad de México por una camioneta de lujo en medio de la madrugada, y lo cual no tiene explicación, ni seguimiento en ese libro, ni en ninguno de los posteriores.

Un último caso, es el de la recurrente emergencia del pasado de la ciudad de México en todas y cada una de las novelas que componen la Saga Casasola, en ellas existen múltiples imágenes que dan cuenta de la emergencia de un pasado ominoso y amenazador. Estas ideas pueden ser rastreadas en textos previamente publicados por el autor en la revista electrónica: *Letras Libres*. En las novelas como en el planteamiento de Benjamin cuando menciona: “La imagen dialéctica es un relámpago que va por sobre todo el horizonte del pasado” (Benjamin, 2008: 42), la idea de la emergencia del pasado en el presente de forma destellante e intensa es visible a través de las imágenes del hundimiento de edificios modernos y

1 Romero, C. (2017). *El Chalequero: la historia del sádico primer asesino serial en México*. Disponible en: <http://ito.mx/MLNw>.

virreinales, en contraste con la elevación de las ruinas de las construcciones de la época prehispánica.

Otro caso de imágenes en las que el pasado y el presente se plantean como instantes que generan relaciones intermitentes es la presencia física de tres personajes del pasado en *Inframundo*: por un lado, el abuelo Casasola —que proviene de un pasado distante—, y por el otro, los compañeros periodistas de Casasola —nieto—, Quintana y Verduzco —provenientes de un pasado próximo—, y quienes aparecen de forma intempestiva para asignar al antihéroe una nueva tarea. En las imágenes antes planteadas se abre un campo de potenciales interpretaciones, ya que el autor reúne tres tiempos para que realicen una acción en conjunto, sin embargo, la finalidad de ésta es mencionada pero no explicada, sólo se alude a un desequilibrio en el mundo.

Otra imagen que alude al planteamiento anterior es la de “Yolotl”, el asesino serial, con el que Elisa, la antropóloga de la que se enamora Casasola, tiene una relación amorosa y es quien realiza rituales de sacrificio en distintos lugares del centro histórico. En este caso, destacan una ruina desconocida en el interior de las catacumbas de la Catedral Metropolitana, así como el museo del Templo Mayor, en donde realiza el último sacrificio. La imagen de “Yolotl” plantea la posibilidad de un renacimiento de las costumbres de la época prehispánica en el México contemporáneo. Esquinca relata un “renacimiento” de los dioses mexica, pero nunca aclara en qué consiste dicha resurrección. De nueva cuenta deja abierto un espacio de indeterminación, que detona la especulación en el lector, genera un elemento más para las “constelaciones” de la Saga Casasola, más aún cuando “Yolotl” es revivido por el Brujo y no se sabe más de él, ni en *Toda la Sangre* ni en las entregas posteriores.

## CONCLUSIÓN

Este texto fue una primera aproximación a la Saga Casasola de Bernardo Esquinca desde las posibilidades que proveen las construcciones de “constelaciones” e “imagen dialéctica” en la obra de Walter Benjamin. Las imágenes planteadas son sólo algunas de entre una gran cantidad contenida en los cuatro libros, y que pueden ser interpretadas de formas diversas por otros intérpretes a partir del mismo par de planteamientos teóricos.

Los cuatro textos que componen la Saga Casasola incluyen imágenes potentes que remiten directamente a una experiencia visual, desde cuadros en los que insectos, moteles y museos son los protagonistas, hasta la apropiación de símbolos prehispánicos, así como secuencias de pasajes —como el de la retirada de los españoles en el episodio conocido como “La noche triste”. Las relaciones entre estas imágenes son campo fértil para la interpretación abierta, que puede permitir abordajes desde el discurso histórico convencional hasta el de la teoría del nuevo periodismo.

## REFERENCIAS

- Barthes, R. (2018). *La cámara lúcida*. México: Paidós.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Madrid: Ítaca.
- Benjamin, W. (2012). *Origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada Editores.
- Esquinca, B. (2011). *La octava plaga*. México: Almadía.
- Esquinca, B. (2013). *Toda la sangre*. México: Almadía.
- Esquinca, B. (2016). *Carne de ataúd*. México: Almadía.
- Esquinca, B. (2017). *Inframundo*. México: Almadía.
- Mitchell, W. (2006). “No existen medios visuales”. En J.L. Brea, comp. *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, pp.17-25.



Christian Sarria

# DRAMÁTICA EIDÉTICA: UNA RECONSTRUCCIÓN FICCIONAL DE LA CIUDAD SIMULADA

## EIDETIC DRAMA: A FICTIONAL RECONSTRUCTION OF THE SIMULATED CITY

### *Resumen*

Mediante el concepto de "dramática eidética" se propone estudiar en la memoria, y su reconstrucción, un espacio conceptualizado, el de la ciudad simulada —como parte de la dramática de la imagen, que es un acto político—. La presunción de una imagen la podemos componer eidéticamente en un montaje de imágenes dentro de un espacio determinado por cinco momentos: tiempo, lugar, imagen metavestigial, personificación y espejo —como doble—.

*Palabras clave:* memoria, imagen, ciudad, historia, fotografía

### *Abstract*

The proposal of the eidetic drama is to study in the memory and its reconstruction a conceptual space, the simulated city is, within the concept of drama of the image that is a political act. The presumption of an image that we can eidetically compose in a montage in images within a given physical space in five moments: Time, place, meta-vestigial image, personification and mirror —as a double—.

*Keywords:* memory, image, city, history, photography

## INTRODUCCIÓN

Para iniciar habría que realizar una pregunta: ¿Estamos seguros que nuestros pasos en una estructura urbana son tangibles, y que nuestras rutas y nodos coinciden con lo real?

Retomemos una definición sobre la palabra dramática: “Forma genérica básica de la creación literaria [...] que constituye uno de los tipos de relato [...] y en el drama no se presentan los hechos mediante la narración sino mediante la representación” (Beristáin 1995).

Un relato en imágenes rescatadas, condicionadas por la “mirada-memoria” en forma dramática, extrapolada por una anamorfosis del tiempo y sus acciones, la reconstrucción desde la “imagen metavestigial”.

Así la ciudad con un recorrido desde la mirada memoria o método mnemoescópico rescata y reconstruye desde un montaje en ciernes dejado y abandonado anónimamente desde un tiempo y lugar que se considera familiar y conocido, pero sólo es reflejo, *Doppelgänger* narrativo y ectoplásmico y profundamente estético que forma la primera capa de una Dramática eidética o dramática desde la imagen en mnemoscopia en mirada memoria.

Denominaremos “dramática eidética” a una narración que se hace desde una imagen Metavestigial<sup>1</sup> reconociendo únicamente la fuerza dramática de las imágenes sin denominación ni fuentes y que la establezcan en una participación de fic-

ción sobre sí misma, desde una representación y simulación establecida, escenificada puesta en escena y contada extradiegéticamente, amarrada a un contexto social-histórico.

Bachelard, hablando sobre una casa que se habita en memoranzas, imágenes y poesía, y más allá de su placer estético, se insiste, desde “una puesta en escena” inconsciente, en una relación fuerte entre la imaginación, la memoria y la representación dramática, la cual en sí misma es condicionante de una puesta en escena inconsciente, como marco de acción desde las imágenes que recrean y se crean en el límite *Unheimlich* de lo sentido, vivido y construido, y como dice Bachelard en su libro *La poética del espacio*:

Y puesto que podemos volver a encontrarla por el ensueño, el enlace se efectúa mal. Los hechos agobian nuestra memoria. Quisiéremos revivir, allende los recuerdos reiterados nuestras impresiones abolidas y los sueños que nos hacían creer en la felicidad: ¿Dónde te perdí, mis imágenes pisoteadas?, dice el poeta. Entonces si sostenemos el ensueño en la memoria, si rebasamos la colección de recuerdos concretos, la casa perdida en la noche del tiempo surge de la sombra jirón tras jirón. No hacemos nada para reorganizarla (Bachelard, 1975: 89).

¿Qué encontramos? Una dramática construida desde una poética: Elegantes petimetres; “damas de casa”; lujosos, viejos y cuidados objetos; la escenografía de los Andes en sus paredes de adobe resanadas con cal; las calles de piedra; iglesias del barroco indiano; escenas de campo con cortes europeos en su vestido; la temperatura del color; los grados de sepia y blanco y negro; uniformes vestidos de domingo; reuniones sociales de

1 Imagen que es rescatada del olvido y que trasciende variando de una condición tangible a una virtual, y después a una condición mental y psíquica unida a una memoria específica que de manera subjetiva se puede anclar a una realidad social-histórica.

clubes de inspiración foránea;<sup>2</sup> Rotarios de Leones; bailes; y la muy escondida servidumbre. La burguesía montañera y la pequeña ciudad que los aloja, rememora, poetiza desde el futuro un pasado insípido pero de fuertes contrastes para la imagen; es la tradición incluida desde la casa familiar; y los espacios íntimos, mezclada con fotografías traídas desde el extranjero de familiares que foráneos que complementan y dan carga dramática o *plot points* exactos que se mezclan en las apariciones, que catalizan la monotonía de las casas los espacios y la habitabilidad, es la dramática desde la imagen unitaria y proscrita, metavestigial con los factores *Unheimlich*.



Imagen 1. Inauguración del Ferrocarril del Pacífico. Archivo Fotográfico Mosquera Wallis.

2 En una de las fotografías se ve un grupo de hombres "contertulios siglo de oro" quizá un club literario, notándose que las asociaciones intelectuales se decantan quizás por exaltar una hispanidad que a pesar del republicanismo del siglo XIX antiespañol se rescatan la lengua como factor de identidad en sincretismo con la moda francesa e inglesa de sus trajes.

#### PENSANDO LA CIUDAD SIMULADA

La composición de estas imágenes unitarias y anónimas es parte de la labor de una "dramática eidética", incluso podemos advertir las cargas mnémicas de las representaciones sociológicas espontáneas del siglo XVIII, como lo menciona Santiago Castro-Gómez en su libro *La Hybris del punto cero*, donde tenemos a un género pictórico salido del México de la Nueva España, como forma de representación artística de las "castas" que componían las sociedades coloniales, "Aunque es un tipo de pintura que no tuvo mucho arraigo en la Nueva Granada, resulta interesante estudiar sus características principales a fin de darnos una idea del modo en que operaba lo que aquí he denominado 'sociología espontánea de las elites'" (Castro-Gómez, 2005: 83), y estas, como integradoras de los modelos estéticos de relacionamiento de los habitantes de un espacio ciudad.

La caracterización taxonómica de castas por el color de piel y formas antropométricas es un elemento que tenemos poderosamente permeado hasta hoy, ésta incluía designaciones como "el mestizo" —blanco e indígena— hasta el "calpamulato", "no te entiendo" y el "torna atrás"; son ejemplos del peso sociológico, histórico, estético y dramático que carga el espacio de la ciudad como relación de lo orgánico —en este caso el concepto del siglo XVIII de casta— lo simbólico —organización y *habitus* hispano en América— y lo arquitectónico-espacial, que constituye la ciudad simulada.

Empecemos por reconocer el contexto que permiten identificar en esa caracterización a la ciudad de Popayán, ciudad escenario del Archivo fotográfico Mosquera Wallis. Como "ciudad hidalga" —en su conformación física—, pertenece

básicamente a constantes arquitectónicas<sup>3</sup> ceñidas a las características de cuadrícula de las ciudades coloniales hispanas, siendo regulares en su definición estética, pudiéndose identificar la influencia ideológica cohesionadora de las construcciones más importantes y más vistosas: las iglesias y catedrales.

“Ciertamente las construcciones religiosas imprimieron su sello a la ciudad hidalga, sin comparación posible con la arquitectura civil. Revelaban la significación eminente de la iglesia en el seno de esa sociedad y los rasgos fundamentales de las clases altas” (Romero, 1984: 107). Las cuales se marcaban cómo hitos incuestionables para la referencialidad espacial y constante de significación, “Se da por sentado que en el diseño concreto la forma debe utilizarse para reforzar el significado y no para negarlo” (Lynch, 1990: 61).

Es así que las influencias en las ciudades hidalgas —en este caso como espacio físico una ciudad tradicional andina— constituían una referencia de élites fuertemente arraigadas al ideal imperial que quiso perpetuarse en sus territorios de ultramar, y refirió constantes estéticas que constituirían elementos representacionales que permanecieron aún mucho después de finalizar su colonización. Estas influencias replicaban la metrópoli, “La primera influencia importante fue el estilo herreriano, y, en rigor, la decisiva fue el barroco, en la crisis del barroco, el barroco mestizo” (Romero, 1984: 107). Este afán de perpetuidad connotaba la permanencia, aún desde el siglo XVII, de los rigores sociales de la atadura impecable hacia los pasados monárquicos ya que “a medida que los colonizadores se trasmutaban en hidalgos se inclinaban por reproducir, de algún modo el modelo de la corte peninsular” (Romero, 1984: 117).

3 Siguiendo a Umberto Eco (1986: 255), que nos acerca hacia una semiótica de la forma y el espacio en “El código arquitectónico genera un código icónico”.

Pero es también el espacio físico que en nuestras ciudades se transforma en contenedor de representaciones. La dramática en la ciudad que simula es el cómo se atan las habitualidades de la *psiquis* que requieren de la memoria del tránsito y la historia.

Hay entonces, en esta radicación de lo hispánico con todas sus connotaciones ideológicas, para una puesta en escena que se muestra en su materialidad mediante la imagen contextual y dramática, una obstinación por mantener a toda costa ciertas representaciones de ese pasado señorial del que la ciudad —el elemento poblacional— se debe sentir institucionalmente orgullosa y los sentidos tradicionales apegados a sus aproximaciones a estos, una especie de involución conveniente combativa a lo que no representa en sí, que son las expresiones reales y mestizas no urbanas, identificando ya en el XIX intentos de resistencia ideológica mestiza, así “El criollismo pareció patrimonio de las sociedades rurales y fue esgrimido polémicamente contra las sociedades urbanas a las que acusaba de cosmopolitas y jerarquizantes” (Romero, 1984: 127).

Identificar el concepto de representación en la ciudad, aborda aún mucho más que las concepciones primarias de esta y sus razones históricas. En Popayán son identificables por una perpetuidad de su materialidad cercana a sus hábitos socioculturales, en este caso abordados en referencias que se mantuvieron en el “performance eidético”, como tapiz de la época:

Si bien la realidad de las representaciones sociales es fácil de captar, el concepto no lo es. Esto sucede por muchas razones, en gran parte históricas: por eso hay que dejar que los historiadores se tomen el trabajo de descubrirlas. Las razones no históricas se reducen en su totalidad a una sola: su posición “mixta”, en la encrucijada de una serie de conceptos sociológicos y una serie de conceptos psicológicos (Moscovici, 1979: 27).



Imagen 2. Tumaco. Archivo Fotográfico Mosquera Wallis.

Reconocer la ciudad como un espacio físico agota las posibilidades de analizarla, pero lleva a establecer en ella una correspondencia entre el vestigio físico, saltando su literalidad a una construcción simbólica sobre ella y a la vez establece una puesta en escena donde se corresponden las imágenes rescatadas. Es, a su vez, un lugar de hábitat psicológico que necesita un remozamiento constante de su habitualidad y el mantenimiento de su historia, es “[...] una ciudad una organización cambiante y de múltiples propósitos una tienda para muchas funciones, levantada por muchas manos y con relativa velocidad” (Lynch, 1990: 112).

Se presume entonces en este espacio de construcción eidética una fuerte carga de aboengos destinados a perder en cada una de las imágenes unitarias en un espacio y un tiempo-lugar en una personificación. La carga del aboengio fantasmagórico es interesante, pues al mostrarse no construido el determinante historiográfico en las “imágenes

metavestigiales” y unitarias —con leves conexiones directas sólo con el gran tronco temático que es la familia—, se convierten exactamente en la cualidad base para una mirada-memoria. El contexto de cada uno de los “personajes” que están escenificados es una historia sin determinar ni terminar, los elementos para una construcción ficcional en el orden del observador se pueden colocar a merced de la creación mediante estas imágenes en el mundo que se quisiese siguiendo una literatura o método para la elaboración simbólica a través de una narración. El observador caminante, el observador habitante, el observador que refiere su ficción.

La guía del montaje eidético es similar a la elaboración arquitectónica de acuerdo al lugar donde se construye una casa o edificio, a saber: Los materiales se traen de las canteras cercanas, pero también la excentricidad puede llegar a este montaje, la mnemoescopía. La parte de empezar a reconocer una dramática eidética en ella supone un gusto excéntrico de componer de abajo hacia arriba, de sumergirse en los estratos de la memoria para extraer elementos oscuros y recomponer una ficcionalidad que debe ser una narración envuelta en una retórica del tiempo.

El montaje de esta dramática ya refiere el *sumun* de los saberes sobre imagen y narración permeados por el posmodernismo a ultranza —establecer o construir una narración y ponerla en una condición espacio-temporal—. La dramática eidética es una excentricidad metodológica que se ancla en las bases de la poética aristotélica más los elementos de producción estética y lingüística que favorecen el establecimiento de un estudio, o al menos una arqueología de la imagen, para causar la emoción<sup>4</sup> de la imagen rescatada, que aquí la llama-

4 Dramática.

mos metavestigial. Las imágenes de esta colección precisa son elementos intersticiales, si se pueden decir “elegantes”, y básicas para establecer una “dramática eidética” mediante una “mnemoescopía” —“narración-imagen” mediante una “mirada-memoria”—. Pues, estando ubicadas estas imágenes en el final del siglo XIX y principios del XX espolvoreadas en la llegada de la idea de “progreso” se muestran en su estética referentes animosos desde un núcleo de élite.

Las imágenes-memoria en esta particularidad emanan elementos de dramática con nexos en su estética, su condición filial y su espacio de acción, pero no se hilan prolijos para una estandarización de su término.

Una de las condiciones para establecer un montaje dramático lo constituyen los mensajes —que se dan a través de la cultura material mediante las imágenes— establecidos en un espacio-región, en este caso, el de la “ciudad simulada”. Marcello Carmagnani nos describe una situación contextual cercana, su colección de imágenes; el escenario está presto entonces para empezar a componer:

La britanización de América latina se pone de manifiesto con la aparición de clubes oligárquicos en casi todos los países durante el último tercio del siglo XIX. Si bien posteriormente dichos clubs proliferaron también en las provincias, fue el de la capital el destinado a convertirse en el centro de reunión, a escala nacional, de los exponentes de la oligarquía (Carmagnani, 1984: 124).

Los personajes que se dan a conocer de forma sutil nos muestran una característica muda de lo que se compone; la personificación desde el pasado desde una “mirada memoria” requiere un ejercicio sensible y cuidadoso al ubicar en una línea de vida y muerte de quienes posan en el escenario, donde

nosotros como visitantes, lo establecemos. Es una curaduría del teatro de la memoria, es un efecto museográfico en su cautivante puesta en escena de la imagen —que determinamos en este como una forma de ver estratosféricamente un espacio plagado de arquetipos que nos remiten más que una época a una emoción vivida—.

El dandi, la “dama de casa”, los niños, la madre, el patriarca, la ciudad, las celebraciones, la amistad de familias, el abolengo, el joven, el viejo, el auto, las personalidades locales, la finca, el paseo. La personificación deja, en la colección, por fuera la servidumbre, el exterior de la casa, la calle de la ciudad, las celebraciones íntimas. En acción los personajes son actantes de lo *Heimlich* y en contraparte lo *Unheimlich* no se representa, se imagina; pero el espacio-tiempo también es elemento en la frontera *Heimlich-Unheimlich*, lo ubicamos en un “recipiente” de acciones, en un tiempo y lugar. Contradiendo un poco a Raymond Bayer, en su *Historia de la estética*, donde menciona que la dramática sólo es acción, sin embargo, es ese espacio-tiempo el elemento *Unheimlich* donde se determina una mirada-memoria, y que es urgentemente dramática. Es la extrapolación del tiempo —no del lugar exactamente—; es en sí mismo un ejercicio literario anexo que se extrapola el encuentro de los secretos, anamorfosis narrativa al alejarse del elemento indicial primero. El futuro es novelable, el pasado ficcionable.

Esto es un elemento de dramática, importante al catalizar personajes ficcionales que se encuentran inspirados en un escenario de memoria real; el lugar y las caracterizaciones se encuentran en el presente de esta imagen, en el futuro lejano y en el pasado centenario. Los estratos mnemoescópicos cumplen su labor arqueológica y proveen otro sabor en el juego de la memoria. ¿Acaso no es la fuerza mnémica, mezclada con la

imaginación y lo simbólico, lo que nos hace mover en fuerza dramática, como hombres? ¿Acaso no es una “dramática eidética” la que nos libra de la ansiedad de perpetuidad y la angustia de lo *Unheimlich*?

Raymond Bayer señala: “El drama es la *representación* de una acción concluida, no el comienzo de una acción, como sucede con la poesía lírica. La forma suprema de la acción es la unidad. El drama únicamente exige unidad de acción; la unidad de tiempo y de lugar, en cambio, no son exigibles” (Bayer, 1980: 202).

La ciudad simulada es el lugar. El tiempo está dislocado en el intersticio de lo que fue y será. Lo que fue anónimo mudo y proscrito. Lo que será es, desde la mnemoescopía, el invento de lo plausible dentro de lo que da la IMV en el efluvio *Unheimlich* del doble narrativo proyectado —en este caso la narración del futuro para encontrar, estéticamente, un pasado—.

El personaje en la ciudad se encuentra, en el concepto de “dramática eidética”, representando las condiciones de la imagen —que despertarán epifánicamente al construirse en memoria mediante la mirada-memoria—, igualmente los viscosos desechos que se guardan en búnkeres mnémicos de donde se desprenden la proscrición de la “imagen metavestigial” de la personificación en la ciudad, abrazando netamente las características ominosas de lo que duerme y se desecha y que es análogo al ensueño y lo onírico. Sin ninguna fuente comprobable sobre lo que se describe queda la *psiquis* resguarda en un estrato mnemoescópico anterior, por lo que baja a los desechos y sube a respirar —impregnándose de elementos mnémicos que empiezan a emerger al contacto con la imagen, la piel y la vista, y corroboran que la imagen estuvo allí—. La luz digitalizada de una imagen guardada desprende, en cada vistazo, estos efluvios que vienen de los desechos, de abajo,

del *Damnatio Memoriae*<sup>5</sup> temido. Es con estos elementos que se conforman, en parte, las acciones dramáticas que constituyen la mnemoescopía en esta propuesta.

Esta dramática es una reanimación de la historia desde sus espacios oscuros propicios para el mito, entiéndase no el mito de representación moral, ni siquiera para adornar el carácter histórico de la “imagen metavestigial”, sino desde la personificación encontrar sentido para las características anteriormente mencionadas. Es el concepto del espejo —*Doppelgänger*— que se pinta, es la historia formada a través de otros mapas, son atajos y vías alternas a mejores sitios, donde la imagen puede rescatarse de forma excéntrica pero metódica desde la construcción de una narración.

¿Qué nos da las fotografías, que siendo “imagen metavestigial”, pudiese amarrarse a un contexto y que no caiga al *Damnatio Memoriae*? Los arquetipos<sup>6</sup> del hombre moderno o modernizado, las intenciones en la “ciudad simulada”<sup>7</sup> —que se escenifica sofisticada<sup>8</sup> pero no de vanguardia, conservadora pero progresista, culta pero institucional, rebelde pero comprometida con el estado-nación—. Es esta dialéctica que emana de los vistazos mnemoescópicos, pero que se dan en el estrato mnemoescópico A, se manifiesta intencionalmente artificial y se narra quizás así en este estrato en el relampagueo

5 Condena al olvido.

6 “ El dandi, la dama de casa, los niños, la madre, el patriarca, la ciudad, celebraciones, amistad de familias el abolengo, el joven, el viejo, el auto, personalidades locales, la finca, el paseo; la personificación deja en la colección por fuera la servidumbre, el exterior de la casa, la calle de la ciudad, las celebraciones íntimas”.

7 “Emana de la unión de dos componentes léxicos latinos: la palabra *similis*, que puede traducirse como “parecido”, y el sufijo “-ion”, que es equivalente a “acción y efecto”.” En: <http://definicion.de/simulacion/>

8 ¿Acaso no vemos a una “Coco Chanel mestiza” en las fotos?

de lo que fue su vida física atrapada en las imágenes referidas arquetípicamente y que rescata la mnemoescopía:<sup>9</sup> La “narración-imagen” mediante una “mirada-memoria”,<sup>10</sup> se manifiesta aquí en el espacio de conflicto, que consiste en el choque del alma —con las condicionantes de la sociedad en progreso dentro de una sociedad simulacro, en este caso la evolución de una ciudad barroca-indiana y andina<sup>11</sup> a merced del abolenjo, en plena transformación mundial, y la pretensión de establecer un proyecto de élite mediante la escenificación de la familia en un contexto de atraso industrial que se ha perpetuado a través del siglo XX—.



Imagen 3. *Contertulios “Siglo de Oro*. Archivo Fotográfico Mosquera Wallis.

Esta línea sociológica se sublima a través de su estética, al personificarse en una ciudad, como escenario inamovible en su raíz católica y conservadora, requiere plasmar el cambio a

<sup>9</sup> Véase parte de la colección Mosquera Wallis en los anexos para ilustrar más este contenido.

<sup>10</sup> Mnemoescopía.

<sup>11</sup> Popayán, Cauca, Colombia como ciudad prototipo para una dramática eidética, para ciudad simulada.

través del sincretismo estético y el ocultamiento de lo no mostrable, lo ominoso. Esta estética sugiere, en el cuadro de la cámara, una sociedad saludable, que se muestra rebelde desde lo íntimo y que sugiere que la *psiquis* en el tiempo es precisamente el reconocimiento de lo *Unheimlich* y *Heimlich*. Se compone así una escenificación para una ciudad literaturizada, la ciudad que empieza a ser rizomática, siguiendo a Deleuze y Guattari, pero contradiciendo también la idea de estos, a saber: “La literatura es una composición, nada tiene que ver con la ideología; no hay ni jamás ha habido ideología” (Deleuze y Guattari, 2014: 26).

Sí, es cierto que la mnemoescopía es rizomática y que aquí el ejercicio se nutre quizás del *Cut-Up* de Burroughs, pero se amarra al concepto de IMV que lo ata al manglar fangoso en su punto más profundo como a un globo.<sup>12</sup> La creación de la ficción sobre la imagen está estratosférica y la IMV lo une con la sogá para que subamos y nos sumerjamos en mnemoescopía.

Reanimar a los muertos es un acto *Unheimliche* por excelencia, el desplazamiento de ejercer una mnemoescopía en un acto casi espiritista.<sup>13</sup> En sentido epistémico no se reduce sólo a ficcionar fotografías e imágenes, es el estado de ánimo conducido a coleccionar muertos, traerlos a la luz, más si esos son muertos anónimos que rondan la luz y la *psiquis* de quien rescata. Es un pacto entre el magnetizador y el magnetizado, como lo dice Rafael Gómez en su libro de 1876 sobre espiritismo, acá análogamente estamos donde el magnetizador es la ciudad y el magnetizado somos nosotros, escenificados en ella.

Tomemos entonces a esta dramática de lo espacial como una experiencia estética contenedora de memoria, de mnemoescopía y al mismo tiempo de lo metavestigial. Esto con-

<sup>12</sup> En este caso se manifiestan ideologías en cada imagen.

<sup>13</sup> *La Nigromancia resucitada* de Rafael Gómez.

duce a pensar en un elemento hermenéutico cercano a la reconstrucción constante del individuo a través de su experiencia individual, de su doble inmediato y su narrador metadieético, que es el mismo a través de las imágenes, y la imagen como narrador dentro de la narración, que es la base para la “dramática eidética”. Lo tangible es constantemente simbólico y simulado como expresa Ana María Moya Pellitero:

Por un lado, la ciudad es transparente y habla por sí sola sin la necesidad de modelos visuales que puedan anticipar su juicio. Por otro lado, las imágenes sufren una crisis semiológica porque son silenciosas. No transmiten los valores estéticos y cualitativos de dicha realidad (Moya, 2011: 48).



Imagen 4. Familia Borrero. Archivo Fotográfico Mosquera Wallis.

Lo reprimido es lo anónimo, la no continuación del ejercicio de vida, la desconexión de la línea narrativa del ser humano, los vestigios silentes y bitonales, merece una reflexión paralela. Las consideraciones de las acciones muestran una fuerza mnémica quebrada por el tiempo; las epifanías entonces son eidéticas y el *Unheimlich* es catalizador en mnemoescopía para la narración que se propone. 350 fotografías di-

gitalizadas, la foto más antigua referenciada desde 1907, pero hay otras tantas indeterminadas, más cercanas a la especulación histórica que otra cosa, ligadas a un acción estética y narrativa, en “mirada-memoria”, en Mnemoescopía.

Todas cumplen, como imágenes metavestigiales, con las condiciones de mirada-memoria, para su complejización narrativa. Pasando de nuevo al filtro de una proto-imagen el *eikón* en los diferentes escenarios que se han desarrollado mixturados con el oficio del pensamiento de la época —en un acercamiento tímido aún pero que no nos corresponde—, y una historia de las mentalidades, válida también en este ejercicio: “En Platón, la imagen visual o ícono [eikón] se relaciona con la imitación [mímesis] y ésta descalificada como mentira, engaño, seducción [...] el eikón pertenece al mundo de las apariencias” (Zamora, 2007: 112).

Lo mimético entonces es metáfora. Las condiciones propuestas en este estudio tocan un método que es exploratorio y sensible, las condiciones resultan establecidas en variables convenidas: El encuentro, la imagen, lo virtual, la repetición, el escenario, la colección, la muerte-lo oscuro-lo *Unheimliche*, el escenario, los roles, la simulación, lo anónimo, lo dramático. Pero atravesando estas condiciones, se evocan a sí mismos en los simulacros mnémicos que quisieron perpetuar, pero nunca dirigir. El reflejo como lo ominoso de estas narraciones se condicionan en el hacer mnemoescópico de una dramática, esto es también un encuentro con el pensamiento de una época, y también la posibilidad de lo ucrónico como elemento de opinión filosófica y política mediante la imagen, fuerza pretérita, como casi un acto espiritista:

Penetra en el porvenir como en las cosas ocultas; en el pensamiento de los demás, como en la propia organización. No solamente

domina en el cuerpo, sino que ha abierto brecha, prescindiendo de los sentidos que comunican al hombre interior con el mundo exterior, para poder influir directamente en el alma y dominar sobre ella con el dominio más absoluto (Gómez, 1876: 13).

color, otra gama de luz para ubicar personajes fuera de una localidad específica, aunque sea una “Ciudad Hidalga” como Popayán. Y esto es lo favorable para generar una puesta en escena donde decante una múltiple mnemoescopía.



Imagen 5. *Tumaco*, 1917. Archivo Fotográfico Mosquera Wallis.

## CONCLUSIONES

La cultura material mostrada en las imágenes de ciudad primero se concibe acorde a una época y un contexto que se muestra ajeno, y al mismo tiempo, teatral. La puesta en escena se manifiesta en sepia y blanco y negro, combina la poética con la historia y se organiza también acorde a las condiciones reinantes en un colectivo. Aunque sea en Suramérica, la cultura material, a través del vestido y los elementos y las poses, podría darnos una referencialidad de una ciudad europea mediterránea y posteriormente de ciudades o reflejos de ciudades del Sur de Estados Unidos. La puesta en escena en este territorio; no mostrado completamente; es decir la técnica estándar de sus cámaras no nos da, como la fotografía a

CUADRO 1. DRAMÁTICA EIDÉTICA EN MNEMOESCOPIA

TIEMPO	Narración	Perpetuo/inestable-Principios del siglo XX- ficcional-Creación	<i>Unheimlich</i>
LUGAR	Memoria Metadieético	Perpetuo/inestable/ Ciudad simulada Escenarios-Recreación-representación	<i>Heimlich</i>
IMV(imagen Metavestigial)	Narración/memoria Metadieético Mnemoescopía	Inestable/finita/ Recreación-representación-creación Simulación-analogía corrupta	<i>Heimlich/Unheimlich</i>
PERSONIFICACIÓN DRAMÁTICA EIDÉTICA	Narración/Memoria Metadieético	Estable/finito/ Arquetipos Ciudad simulada Creación	<i>Heimlich/Unheimlich</i>
DOPPELGÄNGER (DOBLE)	Narración Metadieético	Extrapolación temporal-el doble narrativo- Inestable/finito Ciudad simulada desechos -Creación	<i>Unheimlich</i>

Fuente: Elaboración propia, a partir de la investigación de la tesis de Maestría en Estudios Visuales (2016).

Las condiciones de la imagen metavestigial se acercan así a sus condicionantes iconológicos, es decir que se pueden nombrar y clasificar los objetos, mas no es sino el inicio de las consideraciones de una puesta en escen. La materialidad entonces rodea al sujeto soportando el *Background*, relacionado con el umbral de lo emocional y material. Esta materialidad manifiesta es cercana a las condiciones naturales de una puesta en escena, proclive a ficcionarse. Los sujetos, como personajes desligados de su denominación civil, se convierten así en anónimos participantes de la construcción escenográfica, que da su materialidad imaginada. En esta escenografía en imágenes

en situaciones que se encuentran los personajes, en sí mismas son categorías, donde se establecen elementos de una dramática y una puesta en escena,<sup>14</sup> y ficcionar desplazando a las condiciones históricas respecto a la materialidad dentro de un escenario específico que es una ciudad. Así, el concepto de ciudad, aplicado al contexto local, específicamente el de Popayán, se acerca más al de un conglomerado poblacional urbano definido por su estructura física, patrones estéticos y constantes socioculturales asociados con relaciones identitarias respecto al espacio físico permanente y sus características, y a sus continuidades ideológicas.

Por último, cabe enlistar algunos arquetipos tipos y simulaciones desde la imagen en dramática eidética:

La guerra en el amazonas, el matrimonio, la familia, las celebraciones, los niños, las mujeres, la joven, el abolengo, el club, la moda, el auto, la religión, la conmemoración, la arquitectura, los objetos, el asueto, la burocracia, la servidumbre, las ideas liberales, las tarjetas postales, los viajes, la familia en el extranjero, el militar, el cura, el patriarca, la madre, la abuela, el corredor, la finca, las posesiones, la casona, el secreto, la élite, la “dama de casa”, los políticos, el poeta, los bebés, la independencia, la carroza, el sombrero de copa, el traje, lo inglés, lo francés, lo alemán, lo hispano, la universidad, la endogamia, el avión, el Cauca, las montañas, el río, lo anónimo, la fotografía recortada, la cámara fotográfica, la caza, la pesca, los hobbies, el testamento, las tías, la amistad, el amigo fugaz, el personaje pintoresco de la ciudad, el calzado, el fotógrafo, la guerra mundial, los periódicos, el peinado, los bigotes, las hermanas, las primas, las generaciones, el estado, el patriotismo, la blancura de piel, el mestizaje, el disfraz, la finca, los caballos, la bañera, la costa pacífica, los soldados, las palmeras, los muebles, las botas, el puente, la hamaca, el tren, los libros, el bastón, el retrato, el abrigo, el corbatín, la corbata, envejecer, crecer, irse, volver, los años, la tradición, la iglesia, los sacramentos, la fiesta infantil, el abandono, el desarraigo, la fotografía abandonada, la historia, el olvido, el anaquel, lo barroco, el claroscuro, la sala de la casa, el patio, los conflictos, el mito, la ficción, la lluvia, la ciudad, el polvo, el moho: El álbum.

*Damnatio memoriae*

14 Elementos de descripción escenográfica que proveen las fotografías del archivo Mosquera Wallis:

1. Cultura
  - 1.1. Arte
    - 1.1.1. Pintura
    - 1.1.2. Escultura
    - 1.1.3. Arte público: Monumentos, estatuas, bustos
    - 1.1.4. Teatro
    - 1.1.5. Fotografía
    - 1.1.6. Literatura
    - 1.1.7. Museos (cómo institución)
  - 1.2. Arquitectura
    - 1.2.1. Vivienda
      - 1.2.1.1. Interiores
      - 1.2.1.2. Exteriores
    - 1.2.2. Arquitectura pública
      - 1.2.2.1. Hitos y nodos
      - 1.2.2.2. Espacios públicos
      - 1.2.2.3. Espacios para el servicio público de transporte
      - 1.2.2.4. Arquitectura lúdica y esparcimiento
    - 1.2.3. Arquitectura religiosa
      - 1.2.3.1. Interiores
      - 1.2.3.2. Exteriores
  - 1.3. Expresiones artísticas populares
    - 1.3.1. Música
    - 1.3.2. Danza
    - 1.3.3. Plástica
  - 1.4. Vestido y estética del cuerpo
  - 1.5. Alimentos y cocina
2. Normas y valores (ideología)
  - 2.1. Religión
    - 2.1.1. Estética de la religión
    - 2.1.2. Kinésica de la religión
  - 2.2. Política
    - 2.2.1. Proxémica de eventos políticos
    - 2.2.2. Oralidad: discursos
    - 2.2.3. Estética y propaganda
  - 2.3. Sistema educativo
    - 2.3.1. Arquitectura para la educación
    - 2.3.2. Sujetos: educandos educadores
3. Economía
  - 3.1. Lugares para el intercambio comercial
  - 3.2. Rutas urbanas

- 3.3. Arquitectura para la economía
- 3.4. Alimentos en el comercio
- 3.5. Enseres y muebles
- 3.6. Clases sociales
- 3.7. Moneda
- 3.8. Espacios
- 3.9. Oficios
  
- 4. Factores ligados a la actividad del sujeto
  - 4.1. Roles sociales
  - 4.2. Espacios físicos
  - 4.3. Género

## REFERENCIAS

- Archivo Fotográfico Mosquera Wallis.
- Bayer, R. (1980). *Historia de la estética*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Beristaín, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. Ciudad de México: Porrúa.
- Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Castro-Gómez, S. (2005). *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Carmagnani, M. (1984). *Estado y sociedad en América Latina 1850-1930*. Barcelona: Grijalbo.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2014). *Rizoma*. Ciudad de México: Fontamara. México.
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- Gómez, R. (1876). *La Nigromancia resucitada, o sea el magnetismo, el sonambulismo y el espiritismo*. Tomo I. Ciudad de México: La Voz de México.
- Moya, Pellitero A. M. (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis y su imagen*. Buenos Aires: Huemul S.A.
- Lynch Kevin. (1990) *The image of the city*. London: The M.I.T. Press.
- Romero, J. L. (1984). *Latinoamérica las ciudades y las ideas*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Zamora, Á. F. (2007). *Filosofía de la imagen: Lenguaje imagen y representación*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Artes Plásticas.



Angelica Durán-Téllez

# LA IMAGEN DE LA LIBERTAD HUMANA EN EL OLVIDO

## THE OBLIVION IMAGE OF HUMAN FREEDOM

### Resumen

En este texto se analizan algunos conceptos que son parte de una misma familia: imagen, memoria, recuerdo, huella, olvido y libertad. Considerando que estas palabras forman una estructura ordenada, y que a la vez cada uno deriva de una problemática problemática distinta, todos sin duda sufren una bifurcación en la imagen. El objetivo de este análisis es examinar el concepto de “olvido de la huella”, como una noción dispensable de la libertad humana. Se examina el problema del olvido a partir de la “fenomenología de la memoria”, y por último, se analiza si es ejecutable una genuina libertad en la acción de olvidar.

*Palabras clave:* imagen, memoria, recuerdo, huella, olvido, libertad

### Abstract

This text establishes a partial investigation around concepts that are part of a same family, image, memory, remembrance, mark, oblivion and freedom. Considering that these judgments are in a ordered structure and at the same time each one of them derives of a different problematic, definitely all of them separate themselves in the image. The main purpose of my analysis is to examine from her perspective the oblivion of the deep mark as a reasonable notion of human freedom. I examine oblivion problematic from a phenomenology of memory and for closure I discuss the attractive interrogation of authentic freedom in the action of forgetfulness.

*Keywords:* image, memory, remembrance, mark, oblivion, freedom

## INTRODUCCIÓN

Hay cuatro temas que quiero abordar en este escrito, el primero es el de “la imagen de la libertad humana”, temática que más controversia y debate filosófico ha generado desde Platón, Kant, San Agustín, Sartre, hasta Derrida y Žižek. El segundo tema nos ha puesto en un espacio inhabitado y jamás conocido, este es “el olvido”, en él resguardamos de manera blindada la vida; es una total amenaza de la fenomenología de la memoria. En tercer lugar, está “la huella”, presente desde nuestro nacimiento; la primera huella sería la del abandono, y que tal vez no esté olvidada; la huella es una experiencia clave y viva. El cuarto y último tema es el que atenta contra la memoria, “la imagen de la libertad humana en el olvido”.

Estoy interesada en “un golpe” a las imágenes reconocidas en la memoria, a partir del concepto de libertad. Alejandro Tomasini Bassols (2004: 77), responde a la pregunta de Wittgenstein: “¿Cómo se mira dentro de uno mismo y tiene dentro de sí mismo la experiencia de voluntad libre? La respuesta, obviamente, es: no tenemos la menor idea al respecto”.

La libertad es una experiencia no sólo en el plano cognitivo, sino también en lo emocional. Hablar de libertad es aludir a temas de filosofía moral, de filosofía de la mente, del cuerpo, de la ciencia, de la metafísica, de la libertad como “acción voluntaria”, como “acción deliberada”, pero, ¿qué es lo que deliberadamente se quiere decir cuando se habla de libertad humana? A primera vista implica el actuar y el querer como formas de realizar la acción, sin embargo, al delimitar el concepto de libertad se imposibilita ver con claridad lo que realmente es; no solamente por la forma en la que somos amurallados por el cuerpo, sino también cuando pensamos en la libertad metafísica, en la conjetura de la libertad que está siendo esclava del deseo, de el “querer”.

Sin duda, esta situación está muy lejos de la idea de libertad, y nos cuestionamos, ¿qué es lo que sostiene de manera aparente la libertad? La respuesta: es la ideología que la sostiene, y es la acción voluntaria que la implica; da una visión directa que la encasilla y distorsiona; algunas veces ha sido impuesta por nosotros, y salir de ella sería lo más cercano que estaríamos de la libertad humana.

Por tanto, la libertad nos conduce a la imposibilidad de ser conceptualizada en términos de historicidad; es un acto que está sujeto al límite del mundo, y difícilmente se encuentra en él, y en esto opera toda su crítica, ¿cómo se podría construir la imagen de la libertad si está sujeta a un cosmos lleno de restricciones comenzando por el cuerpo?, ¿cuándo es que somos libres?, ¿será que lo somos cuando controlamos nuestra persona corpórea y logramos alcanzar la iluminación como Buda Gautama? o ¿qué sólo es libre aquello que no está regido por el plano físico? Y si resultará posible explicarla y esclarecer su problemática incluso en el plano de la lengua y la experiencia viva, ¿cómo sería la imagen de la libertad humana en su existencia?

En definitiva, es importante destacar que el objetivo no es fundar o esclarecer el concepto de la libertad, sino cuestionarnos la imagen de la libertad humana en el olvido.

## EL OLVIDO

Antes de comenzar este apartado me gustaría aclarar que el olvido no es el enemigo, ni mucho menos es mi interés derribarlo o imponerlo, sin duda alguna también es una queja al abuso de la memoria que implica el ejercicio de repensar la historia y remitirse al pasado, a sus huellas más profundas e imposibilitar el olvido, como si las cosas no merecieran olvidarse, y de mantenerse de manera urgente vivas en la palabra, como

si en cada palabra se despertara la posibilidad de resolver lo pasado y tener una reconciliación que imposibilite el olvido, la desmemoria, que indudablemente es incapaz de la destrucción de la huella, y todo esto conduce al propósito del presente tema: el olvido como esquivo cuidador, un olvido que también nos corresponde y nos pertenece —de ahí el motivo del conflicto, de si el hombre puede intervenir y solicitar de manera libre la omisión y destierro de lo que vive—.

Así la premisa de partida es la siguiente: ¿Qué sería de la memoria sin el olvido?, poseer un reconocimiento ilimitado, una persistencia de impresiones de los acontecimientos pasados, que a pesar de estar ausentes de manera irrevocable jamás pudieran ser eliminados. ¿Qué consecuencias, o beneficios, tendría una memoria libre del olvido? Si bien, la memoria es un almacenen de visiones, de inscripciones que guarda y reproduce, también en ella se conservan las cosas que ya no somos capaces de reconocer. Hay una vulnerabilidad del recuerdo, como si sufriera una disfunción, o de algún modo, una destrucción de la impresión y del reconocimiento —que actúa como una conspiración contra la fiabilidad de la memoria, y pone en evidencia la vulnerabilidad de la condición histórica—. En otro sentido, la problemática de la memoria, como exhortación a no olvidar, ¿será posible? Y de ser así, ¿sería para la conciencia una carga intolerable?

Paul Ricoeur cita de manera puntual, desde Platón y Sócrates, la metáfora del trozo de cera, en la que hace referencia a la memoria como un elemento discursivo que se inscribe, que alberga las vivencias y sus conexiones con el cuerpo y los objetos, formando espacios de experiencia, instalados en el individuo, donde las reminiscencias son ancladas a un trozo de cera que imprimimos a nuestra propia imagen del pasado, y que de no hacerlo serían olvidadas.

Sócrates: —Pues bien, digamos que es un don de Memoria, la madre de las Musas: aquello de que queremos acordarnos de entre lo que vimos, oímos o pensamos, lo imprimo en este bloque como si imprimiéramos el cuño de un anillo. Y lo que se imprimió, lo recordamos y lo sabemos en tanto su imagen (eidólón) permanezca ahí, pero lo que se borre o no se pudo imprimir, lo olvidamos (epileléstahi), es decir, no lo conocemos (Ricoeur, 2013: 25).

La memoria forma parte de la condición humana, cuya finalidad es conocer el tiempo, marcar la existencia, vincular el pasado con el presente, hacer posible una garantía de la continuación temporal del ser humano, permitiéndole desplazarse del presente hasta los sucesos más remotos de la infancia. Se puede recurrir a ella para averiguar e indagar el origen de lo acontecido y la posibilidad de lo que vendrá. En este sentido, la memoria no sólo es retrospectiva, sino la reapertura de impresiones y asociaciones, cúmulos de nociones que capacitan al individuo para analizar sus formas de agenciamiento, sus uniones relacionales con el objeto y el tiempo incorporado en el recuerdo. En general, puede describirse como un procedimiento mental que almacena y pone al día información que ya no se encuentra presente.

Por otro lado, la historia está contenida en la memoria, y como afirma Aristóteles: “La memoria es del tiempo”. Sin ella no tendríamos entendimiento de que existió una temporalidad pasada, de lo originado y demolido en el tiempo; donde se adhieren valores imaginados y preceptos que desempeñan la función instrumental en la experiencia, de las conexiones del cuerpo con las vivencias de tiempo y espacio, relaciones de procesos figurativos a los que ya no se le presupone una forma material sino una forma significativa creada por el entorno, por esta relación existencial de pertenecer, del continuo

espacio-tiempo que se verifica con la experiencia, que a su vez también es abandonado en el olvido, ¿será que existe discriminación en la memoria?, y ¿ésta es capaz de atesorar solamente “la memoria feliz”? de la que habla Paul Ricoeur en un libro *La memoria, la historia y el olvido*.

La memoria se enfrenta a la problemática de la ausencia pese a las significaciones dadas por cada individuo para resguardar los acontecimientos preciados o que merecen ser reconocidos —a los que no siempre podrá acceder a través de una mirada dirigida dentro de una experiencia temporal—. “En efecto, el olvido sigue siendo la inquietante amenaza que se perfila en el segundo plano de la fenomenología de la memoria y de la epistemología de la historia” (Ricoeur, 2008: 531). Ahora bien, olvidar no significa una acción particular de no recordar, es más bien un resguardo de la memoria, poseedora de una gran resistencia que perdura haciendo de la huella de lo vivido una marca irrepetible, incapaz de hacerse presente, una recolección de un mundo imaginario, en una interacción con el entorno, una experiencia viva, un rasgo, una marca que comprometa la memoria, por lo tanto instaura la imagen que identifica, y es justamente esta imagen la que tendríamos la intención de olvidar y saber hasta dónde dicha intención es libre.

Primeramente, para intentar resolver con mayor certeza el enigma del olvido podríamos partir de dos conceptos importantes que rodean al recuerdo: el término *mnéme* y la *anamnesis* de los griegos, para quienes la creencia de la memoria se vinculaba con la perpetuidad del alma. Por un lado, tenemos a la guardiana de las anécdotas, la alusión y aparición actual de los recuerdos, a la que Aristóteles reservó el término *mnéme*, “[...] caracterizaba la *mnéme* como pathos, como afección: puede suceder que nos acordemos de esto o de aquello, en tal o cual ovación; percibimos entonces un recuerdo. Por lo tanto

la evocación es una afección por oposición a la búsqueda” (Ricoeur, 2013: 46). A la evocación del recuerdo la caracteriza la afección a través de las huellas mnésicas, la capacidad de hacer actual algo que ya ha acontecido, la presencia en el ahora de lo que ya está ausente, lo que Aristoteles llamaba “cosa advenida”, respecto a su alusión o bien memoria presente, no obstante, al estar presente el factor afectivo se puede dudar si es fiable o no la memoria.

El término que Aristóteles opone, “[...] la anamnesis relacionando así con lo que nosotros llamamos, en la experiencia cotidiana la rememoración”, sugiriendo la búsqueda, la memoria activa que conoce y reconoce, y en el reconocimiento inventa e instaura la diferencia; la voluntad de darle sentido a lo acontecido, a nuestros deseos o anhelos en esa búsqueda o rememoración, “[...] ana de anamnesis significa retorno, reanudación, recuperación de lo que antes se vio se sintió o se aprendió” (Ricoeur, 2013: 47). La anamnesis realiza un trabajo en resistencia contra corriente, ya que busca lo que teme haber olvidado. La reminiscencia puede ser lograda, o no en el acto de recordar, la rememoración exitosa, es a la que Paul Ricoeur llamó: “la memoria feliz”.

Todo lo anterior es el marco para comenzar a delimitar el proceso del olvido, donde el primer punto sería reconocer que se ha olvidado, que se ha alejado la persistencia del pasado, en el que existen dos factores importantes: el tiempo y el perdón; el tiempo al cuál se quiere retornar, y el perdón como factor para apaciguar la memoria. Por otra parte, si el proceso de rememoración está ligado a un proceso intelectual para su reproducción e invención, en el caso del olvido, ¿está programado para su evitación? Y en este sentido, ¿el hombre tiene la libertad de actuar sobre su recuerdo para olvidar? Ante todo, es preciso recordar que el hombre es un ser

olvidadizo por naturaleza y por necesidad; en él actúa una fuerza inhibitoria, a la cual corresponde desocupar y despejar la conciencia para dejar sitio a lo nuevo.

Lo anterior indica que la memoria alberga experiencias gratas y desagradables que prevalecen como experiencias para siempre, o bien son condenas al despojo. Esto nos permite identificar niveles de profundidad del olvido y sus enfoques, como el “olvido profundo”, que es considerado en un nivel radical como una demolición o destrucción de la huella de lo vivido, y que es totalmente opuesto al olvido de lo inmemorial, aquello tan remoto en el tiempo que ni siquiera podemos reconocer, son las fuerzas que no dominamos, “[...] hacia la idea del olvido reversible, incluso hacia la idea del inolvidable: es el olvido de reserva” (Ricoeur, 2008: 536). De este modo, el olvido tiene también diferentes enfoques que van desde el cognitivo hasta el pragmático de los fenómenos memónicos del uso y del abuso de la memoria —en el que sería interesante pensar que tanto memoria como olvido pueden tener un papel de participación equitativo y de negociar la justa medida entre ellos—. En los restos de la experiencia de lo vivido está el olvido, un olvido provisional, permanente, profundo y de reserva, una omisión de impresiones que actúa como una caja blindada conservando la rememoración, esta “impresión-afeción en el alma”, como lo menciona Paul Ricoeur, no es una simple presencia del recuerdo sino de la afección de lo vivido, en resumen olvidar significa “cerrar de vez en cuando las puertas y ventanas de la conciencia” (Nietzsche, 2005: 75).

Después de lo expuesto en este apartado podemos resumir que, el olvido también asume el papel de guardián, admitiendo la responsabilidad de menguar el peso en la memoria; y considerar la posibilidad de una “libertad de olvidar a voluntad” es la premisa que da inicio a este tema.

#### LA HUELLA

*Sin una huella que retuviera al otro como otro en lo mismo,  
ninguna diferencia haría su obra y ningún sentido aparecería.*

Jacques Derrida.

En la memoria está contenida la historia, dentro de sí están el pasado, y en él las huellas, como si estuvieran amalgamadas en la piel; satisfacción de recuerdo —al que se recurre para disfrutarlas o para sufrirlas—; marcas que vienen sin querer —y las que firmemente queremos olvidar—; efectismo que sirve como boleto de entrada a otra dimensión para poder explicarnos la vida, en tal caso, ¿cuándo un suceso se considera huella?, ¿qué es una huella mnésica o huella del recuerdo?

Es imprescindible declarar que nuestro movimiento por el mundo estampa, graba y edita una huella en relación con nuestra memoria, dicha remembranza es difuminada, quizá porque está hecha de ceniza, de lo que fue. Es volátil y borrosa. Se vuelve difícil de enfocar, por lo que me atrevo a pensar que en gran medida es ficción. Es posible que la ceniza de los recuerdos deje manchas en nuestros dedos y restos en nuestros pies, y no es que vayamos conservando en cajas de cartón los recuerdos de cada una de nuestras vivencias, hay vivencias que sólo se esfuman, cumplen su función de ser eslabones de vida, pero no se quedan. En este apartado abordo principalmente los recuerdos que se quedan impresos como una marca, como un hierro candente que es capaz de dejar de manera permanente la imagen que no olvidaremos, la huella, la pisada y el surco de la evocación; huellas que se cosen en nuestro cuerpo y se ligan como testimonio conducido en el tiempo.

En consecuencia, la huella se asocia a aquel rastro que ha dejado restos de un acontecimiento que adquirió valor, en tal caso experiencia concreta, cargada de significación, que persiste y perdura en una impresión. Experiencia entendida con nuestro organismo, que es un signo visible dejado por el pasado; sin embargo, como lo menciona Lévinas en su libro *La huella del otro*:

El signo no logra apresarla, la huella espacia al significado y por lo tanto pertenece al orden siniestro —en el sentido freudiano de Unheimlich, lo familiar que aparece inesperadamente—. La siniestra—huella perturba inexorablemente el orden del mundo porque escapa a la presencia y es el eco de una ausencia: significa sin hacer aparecer (Lévinas, 1991: 22).

La huella aclara el significado, pues es el vestigio que ha dejado una experiencia para siempre, una señal del transcurrir de lo que fue activo, y ahora permanece en la no presencia. La huella se vuelve conector, teniendo relación de significancia, que la hace distinguirse del pasado con conectores de afección, adherencias inefables que en cierto modo forman reliquias en la historia. François Dosse, en su libro *Paul Ricoeur-Michel de Certeau* menciona: “La historia: entre el decir y el hacer, afirma: “Ricoeur toma la noción de huella de Emmanuel Lévinas en tanto perturbación de un orden significativo que no hace aparecer nada”. Para dejarlo más claro, podemos utilizar el siguiente ejemplo:

Un par de horas atrás había encontrado a mi padre en carretera, acordamos discutir que pasaría ahora que había terminado la preparatoria, nos despedimos. Él en su moto y yo en mi auto en el que iba con todos mis amigos.

Llegué a casa cansando y sólo pensé en bañarme, mi hermana tocó la puerta con fuerza y me dijo que algo había pasado que tenía que ir a la cruz roja.

Recuerdo identificar el cuerpo de mi padre sólo con ver su dedo pulgar descubierto, estaba roto, tal vez de lo mucho que había presionado el botón para frenar.

Dejó una lata de coca cola abierta en su habitación, me costó años atreverme a tirarla.<sup>1</sup>

Este relato sucede en una línea de significaciones, de sucesos con relevancia: el cierre de ciclo escolar de nivel bachillerato; el final del viaje con todos sus amigos para celebrarlo; el encontrarse al padre por sorpresa en la carretera y acordar hablar sobre las decisiones que tomaría para su educación; el despedirse y más tarde enterarse que el padre ha muerto en un accidente de motocicleta y la identificación del cuerpo. Este último suceso perturba un orden significativo, característico de “la huella”; acto vivido con su cuerpo y mirado con sus ojos; impresión impregnada de afección; prueba clave y experimentada. Hablar de experiencias clave es también hablar de huellas, lo que ha provocado una marca del pasado; aun siendo muy cuestionable no deja de ser una impresión en el tiempo es decir, una brecha de temporalidad que funciona como dispositivo de conexión del tiempo; el acontecimiento por todas sus características ha dejado un rastro o una marca imperceptible.

Bajo esta tesis, es obligatorio distinguir a cuál tipo de huella nos estamos enfocando, por lo que tomaremos como

<sup>1</sup> “Mi padre”, relato de doble focalización, se origina de una conversación entre protagonista y testigo en 2001, sobre un personaje anónimo que narra y describe los últimos momentos con su padre y su pérdida al sufrir un accidente automovilístico.

referencia los tres tipos de huella que distingue Paul Ricoeur en su libro *La memoria, la historia, y el olvido*, a partir de la impronta en la cera de los textos de Aristóteles y Platón que son las siguientes:

“La huella escrita”, forma parte de un contenido documental. Por el acto de recordar y de plasmar pueden surgir ficciones de acuerdo a lo experimentado y expuesto en el presente; dicha marca puede ser alterada. “La huella psíquica”, impresión de afección vivida por la carne que tiene un paralelismo entre organización y función de un principio de acontecimientos esenciales; tiene correlación con la significación externa e interna, es una experiencia clave que provoca reconocimiento y se surca en la memoria. Por último, menciona “la huella cerebral” o cortical de la que habla la neurociencia, tiene acceso a ella por el conocimiento científico.<sup>2</sup>

El tema principal a desarrollar en este apartado es la huella psíquica que se refiere a la experiencia; abordándola en el sentido de afección que surge en el espacio y se vive con el cuerpo como posible factor capaz de crear imágenes que se almacenan en la memoria. En todo esto sucede un hecho muy interesante que es la faceta del reconocimiento a partir del recuerdo. En este sentido, Ricoeur (2008: 535), menciona lo siguiente: “La experiencia clave— lo acabamos de decir— es la del reconocimiento. Hablo de él como un pequeño milagro. En efecto, es el momento del reconocimiento cuando la

imagen presente es tenida por fiel a la afección primera, al choque del acontecimiento”.

El reconocimiento sin duda se asocia a la huella, a la significación más allá del ser; en consecuencia, la huella psíquica en realidad lo que investiga son las significaciones que se reconocen en el presente, el rastro que sigue una línea de experiencias reveladoras que forman parte de lo que será. Un acontecimiento que perturbará acciones futuras y su comprensión llegando a ser el escenario de la huella mnésica —como persistencia del vestigio que adquiere valor y significado sin necesidad de mostrarse, de aparecer—.

Es cierto que la huella persiste como una experiencia para siempre, pero ¿cómo se reconoce una huella mnésica? Se considera en su función y expresión psíquica, en su relación con el paso del tiempo, con el pasado y su concordancia con la “imagen-recuerdo”. Existe una diferencia entre la huella mnésica y la representación del pasado que ha implicado lo corporal; ciertamente la huella no se limita a ser psíquica o cortical debido a que las dos estriban en vestigios exteriores y persisten de acuerdo al rastro sensible que se mantiene, efectivamente, al eco de un pasado que tiene una resonancia psíquica en el individuo, donde la representación que no ha sido escoltada por el pensamiento sólo será producto de la imaginación tomada como sustituto de lo que sucedió; sin más, podemos concluir que en ambos recuerdos tanto en el factual como en el perceptual permanece y habita la retención del conocimiento.

Lo anterior, autoriza concluir que, la huella es la marca de un acontecimiento con gran intensidad, evento con una magna fuerza, logrando capturar sombras de la totalización de lo sucedido y sobreviviendo al olvido. La huella posee una gran resistencia que perdura y que puede mirarse en el otro como idéntico, haciéndola una marca irrepetible que resurge

2 Tres tipos de huellas: la huella escrita, convertida, en el plano de la operación historiográfica, en huella documental; la huella psíquica, que se puede llamar también impresión en vez de impronta, impresión en el sentido de afección, dejada en nosotros por un acontecimiento que marca o, como suele decirse, que deja huella; finalmente, la huella cerebral, cortical de la que tratan las neurociencias (Ricoeur, 2008: 534).

con la intención de no desaparecer del todo. Entonces, podríamos cuestionarnos, ¿cuáles son los límites de la libertad?, ¿será posible que tengamos la libertad de olvidar? No existe un límite definido, se encuentra difuminado ocurriendo una especie de fusión, es decir, un reflejo de nosotros en la huella.

#### LA IMAGEN DE LA LIBERTAD HUMANA EN EL OLVIDO

La libertad es descrita por algunos como un acto de libre voluntad sin regirse por el impulso de su deseo que alude a realidades diversas, y por otros como un concepto que está refracto en un acervo de concepciones históricas, culturas y sociales y en algunos casos como contradictoria con un ser supremo. La libertad se puede considerar desde dos perspectivas: la libertad política, como acción humana dentro de cierta sociedad, donde al hombre no se le prohíba hacer lo que desee, independientemente de que sea capaz de hacerlo o no; y la libertad metafísica, como el acto de ser.

La imagen que representa la libertad del olvido tiene un aspecto difuso, disperso, como una especie de ilusión hacia el interior que se pone en común con una intención. El objetivo, de discutir de si es libre o no de olvidar la huella psíquica, no es comprender las acciones para determinar en qué medida no queremos recordar, sino más bien en qué acciones decidimos si somos libres al intentar olvidar.

Al experimentar la libertad, en el vórtice que percibimos por un breve momento el enfrentarnos a un acto de la libertad sin fundamento, nos “reunimos con lo Absoluto”, esto es, restablecemos el contacto, incluso nuestra identidad, con el origen primordial fuera de la realidad temporal, con el abismo de la eternidad antes de caer al mundo de las criaturas (Žižek, 2013: 32).

Sin duda el olvido es una continuidad del pasado, una realidad, si el hombre decide ponerle una petición que responda al deseo del cese de un recuerdo que ya no se reconozca en la memoria, se requiere que ese reconocimiento de las experiencias pasadas, que están amalgamadas al espacio, sea reemplazado por otro para cubrir el espacio en la memoria —la imaginería mental del recuerdo construida en el presente, de huellas que luchan por sobrevivir—. Por otro lado, olvidar —encontrar la amnesia o esa pérdida de la memoria por imposición, obligación o encargo— trae una embocadura indeseada, como el que deja algo perdido, por la emergencia de suprimir de la memoria de aquel prolongado conflicto que se pretende y se aspira a borrar; huella que se desea que pertenezca a la no recordación, como una manera inocente de anular la propiedad y el territorio de las huellas a intereses o deseos impuestos, pero, ¿cómo evitar que la imagen del recuerdo llegue? Aquí hay un terreno compartido entre la imaginación y el recuerdo, reconocer una afección en la que algunas veces no es necesario el objeto existente para que este aparezca; de ser así, ¿cómo es el hombre libre en su humanidad capaz de lograr dicha aspiración?

Si bien los acontecimientos pasados han huido y están ausentes de manera irrevocable y definitiva, ¿es la imagen la manera de traer los recuerdos de nuevo a la mente?, ¿el acto de recordar consiste en una serie de imágenes capaces de presentificar?, ¿será acaso que estas imágenes aparecen en nuestra mente con una intención fundamental? De ser así, al hacer presente algo del pasado la memoria tiene una función reproductiva de lo acontecido, a través de la rememoración. Sin más, todos estos cuestionamientos son parte fundamental para desarrollar una discusión sobre la posibilidad o no de que la imagen del recuerdo posibilite la libertad de la no representación del pasado.

“Por consiguiente, lo que se quiere dar a entender al hablar de acciones libres es, entre otras cosas, que hay alguien a quien responsabilizar y, eventualmente, alguien a quien culpar o premiar por la acción en cuestión —o por sus consecuencias—” (Tomasini, 2004: 2). Si el proceso de rememoración está ligado a un proceso intelectual para su reproducción, evitación e invención en el caso de la imaginación del recuerdo, existe una alusión voluntaria e intencional del recuerdo que hace travesías de las que de alguna manera o aparentemente somos responsables. En otros términos, el proceso de la libertad para olvidar requiriere del desarrollo de un esquema, que incluye diferentes elementos que se relacionan entre sí, a lo que podemos atribuir lo siguiente: el sujeto ha tenido una experiencia vivida a través de percepciones sensitivas, y las ha relacionado con percepciones cognitivas, que han dejado una secuela o huella en su cerebro y por lo tanto en todo su sistema; es decir, su experiencia ha sido reservada, guardada, atesorada y de algún modo codificada de manera neuronal. Posteriormente dicho sujeto recuerda, reconoce y se activan esas memorias, se representan mentalmente. En efecto, el acto de rememoración es una especie de reaparecer lo vivido, en donde la memoria actúa reproduciendo el pasado inexistente desde el presente y aun cuando se ha querido olvidar estas huellas no han logrado quedar bajo su resguardo al ser reconocidas en el presente.

Importa resaltar que la palabra recuerdo no necesariamente genera de manera automática una imagen; por ejemplo, podemos recodar que nos bañamos, pero no recordar en sí, la imagen de que lo hicimos. En consecuencia, ¿es posible rememorar sin imágenes? Si bien es cierto que no todos los recuerdos requieren imágenes, sí hay un tipo de recuerdo que indica que algo sucedió. aun cuando no se tengan imágenes de ello; efectiva-

mente, el eco de un pasado tiene una resonancia psíquica en el individuo, donde la representación que no ha sido escoltada por el pensamiento sólo será producto de la imaginación, tomada como sustituto de lo que sucedió. Sin más, podemos concluir que en ambos recuerdos, tanto en el factual como en el perceptual, permanece y habita la retención del conocimiento de reconocer, de manera involuntaria o voluntaria, de un recuerdo que se levanta frente a nosotros sin solicitarlo.

#### CONCLUSIÓN

Si bien es cierto que la pregunta clave es: ¿Es posible olvidar recuerdos de manera libre?, y que al decidirlo se está siendo responsable de la acción, a condición de un esfuerzo mental y voluntad, es aquí donde ya sería una acción causal, por lo tanto, en qué medida se estaría siendo esclavo de su deseo si este está siendo determinado, ¿se estaría optado libremente? Y detenerse de manera tajante al nocivo recuerdo, un olvido compasivo, que perdone y haga más sencillo menguar la memoria. En conclusión, la memoria no es perjudicial o dañina ni tampoco el olvido, pero a la vez, resulta interesante cómo sus abusos pueden cambiar el sentido de la pérdida al olvidar o el sentido al rememorar de manera constante, y detenerse frente al nocivo recuerdo, de un no querer saber.

Es difícil determinar una pura y autentica acción de libertad en el olvido, es una controversia que se presta a discusión, que intenta explicar conexiones entre la imagen de la libertad y el olvido, en la que en realidad no existe una paradoja ya que se disuelve tan pronto se le intenta poner en palabras, como lo menciona Von Wright, “el individuo es libre sólo sino es libre”.

¿En el fondo será el olvido más libre que la libertad misma?

REFERENCIAS

- Anónimo (2001). *Mi padre*. México.
- Derrida, J. (1987). "Mes chances. Au rendez-vous de quelques stéréophonies épiciuriennes". En *Psyché*, tomo 1. París: Galilée.
- Kant, I. (1983). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara.
- Lévinas, E. (2001). *La huella del otro*. Bogotá: Taurus.
- Nietzsche, F. (2005). *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.
- Platon (2008). *La República*, Madrid: Akal.
- Ricoeur, P. (2013). *Tiempo y Narración*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Ricoeur, P. (2008). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- San Agustín (1946). *Obras de San Agustín*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Sartre, J. P. (1943). *El ser y la nada*, cuarta parte.
- Tomasini-Bassols, A. (2004). "Libertad de la Voluntad y Acción Involuntaria". En *Acta comportamentalia: Revista Latina de análisis del comportamiento*, núm. 12, pp. 1-26. Disponible en: <http://www.filosoficas.unam.mx/~tomasini/ENSAYOS/Libervol.pdf>
- Žižek, S. (2003). *El sublime objeto de la ideología*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Žižek, S. (2013). *El resto indivisible*. Buenos Aires: Ediciones Godot.



SUBLEVACIONES  
SUBLIMACIONES

FACUL  
TAD<sub>de</sub>AR  
TES  
UAEM