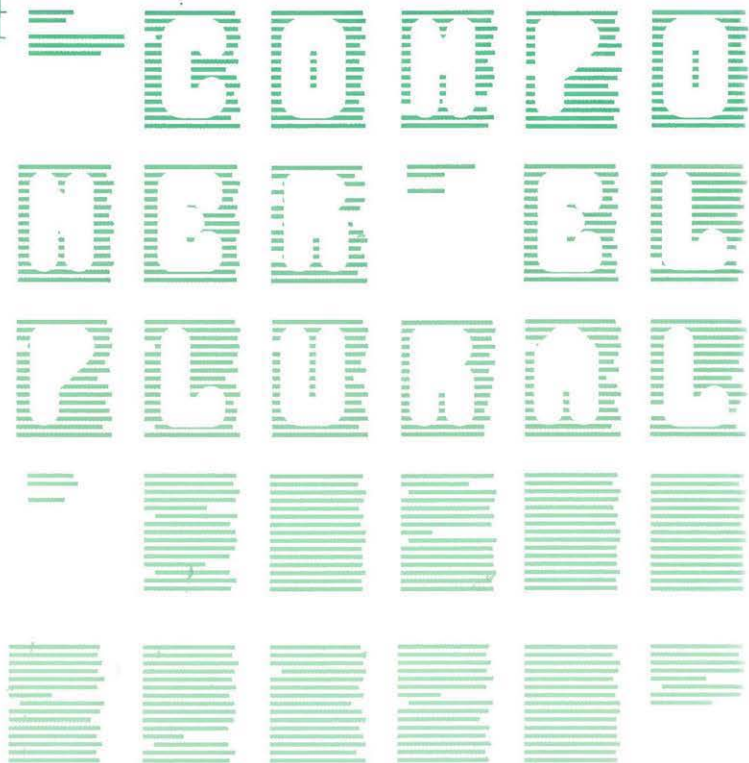


[CdL#6]: DANZA Y PENSAMIENTO

Componer el plural

Escena, cuerpo, política

Victoria Pérez Royo, Diego Agulló (eds.), Santiago Alba Rico, Paulina Chamorro, Alice Chauchat, M^a José Cifuentes, Itxaso Corral, Manuel Delgado, Cláudia Dias, Eleonora Fabião, Amador Fernández-Savater, Susan L. Foster, Christine Greiner, David Pérez, Amanda Piña, Paz Rojo, Fernando Quesada, José A. Sánchez



Victoria Pérez Royo es profesora de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad de Zaragoza y co-directora del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (UCLM, Museo Reina Sofía). Es investigadora del grupo ARTEA.

Diego Agulló (Madrid, 1980) ha estudiado Filosofía. En 2005 se trasladó a Berlín, donde inició su incursión en las artes escénicas. A partir de numerosas colaboraciones ha ido desarrollando –en los márgenes del diletantismo y el profesionalismo– una práctica que se centra en los conceptos de cuerpo y evento.

Santiago Alba Rico es traductor y ensayista. Desde 1988 vive en el mundo árabe y ha traducido al castellano al poeta egipcio Naguib Surur y al novelista iraquí Mohammed Jydair. Sus últimos títulos publicados son *¿Podemos seguir siendo de izquierdas?* (2014), *Islamofobia* (2015) y *Penúltimos días. Mercancías, máquinas, hombres* (2016).

Paulina Chamorro estudió música y se tituló en Artes Escénicas y Gestión Cultural en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y realizó el Máster en Teoría del Espectáculo, Literatura y Comunicación por la Universidad Carlos III de Madrid. Actualmente, forma parte del equipo de Teatro Pradillo.

Alice Chauchat vive en Berlín y trabaja como coreógrafa, bailarina, profesora y editora. Ha realizado trabajos de colaboración con Louise Trueheart, Anne Juren, Frédéric Gies y Alix Eynaudi. Entre 2010-2012, fue la codirectora artística de Les Laboratoires d'Aubervilliers, centro para la investigación artística en las afueras de París.

María José Cifuentes es autora de *Historia social de la danza en Chile 1940-1990* (2007), *Danza independiente en Chile. Reconstrucción de una escena 1990-2000* (2009) y coeditora del libro *Repensar la dramaturgia, errancia y transformación* (2010). Miembro del Centro de Investigación y Memoria de las Artes Escénicas en Chile (CIM) e investigadora en ARTEA, así como curadora y dramaturga de Espacios Revelados, Chile (2016).

Itxaso Corral Arrieta es un organismo vivo que comienza a organizarse a partir del encuentro apasionado de una inmunóloga y un bacteriólogo. Cree profundamente en aquellas acciones que nacen del deseo de amar los sistemas nerviosos e inmunológicos de sí misma y de todas las que le rodean. Básicamente intenta entender y por eso es artista escénica, bailarina suelta, cantante vital, escultora musical y escritora.

Manuel Delgado es catedrático de Antropología Religiosa en la Universidad de Barcelona (UB). Ha trabajado especialmente sobre violencia religiosa y ritual, apropiaciones sociales del espacio público y la construcción de las identidades colectivas en contextos urbanos. En la actualidad, es investigador principal del GRECS de la UB y del Grupo Etnografía de los Espacios Públicos del Institut Català d'Antropologia.

Cláudia Dias es coreógrafa, bailarina y profesora. Ha colaborado con João Fiadeiro en el desarrollo, sistematización y transmisión de CTR. Entre sus creaciones cabe destacar *One Woman Show*, *Visita guiada*, *Das coisas nascerem coisas*, *Vontade de ter vontade e Nem tudo o que dizemos tem de ser feito nem tudo o que fazemos tem de ser dito*. Fundó y dirige el proyecto de *Sete Anos Sete Peças*.

Eleonora Fabião es artista, profesora del Programa de Posgrado en Artes de la Escena y del Curso de Dirección Teatral de la Escuela de Comunicación de la Universidade Federal do Rio de Janeiro, y doctora por la New York University.

Susan Leigh Foster es coreógrafa, bailarina y escritora. Su investigación se centra, fundamentalmente, en la conceptualización y estudio crítico de la danza desde la perspectiva histórica y política. Es autora de *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance* (1986), *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire* (1996) y *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance* (2011).



CdL
CUERPO DE LETRA
DANZA Y
PENSAMIENTO

[#6]

Componer el plural

Escena, cuerpo, política

Victoria Pérez Royo (ed.)

Diego Agulló (ed.)

Santiago Alba Rico

Paulina Chamorro

Alice Chauchat

M^a José Cifuentes

Itxaso Corral

Manuel Delgado

Cláudia Dias

Eleonora Fabião

Amador Fernández-Savater

Susan L. Foster

Christine Greiner

David Pérez

Amanda Piña

Paz Rojo

Fernando Quesada

José A. Sánchez

Mercat de les Flors

Institut del Teatre

Ediciones Polígrafa

Consejo Asesor de la colección CdL:

Carles Batlle, Francesc Casadesús, Jordi Fàbrega, Roberto Fratini, José Antonio Sánchez,
Victòria Szpunberg

Edición y coordinación: Victoria Pérez Royo, Diego Agulló

Diseño de la colección: Roger Adam

Maquetación: Carlos J. Santos / Estudi Polígrafa

Corrección maqueta: Daniel García Raso

@ de esta edición: Mercat de les Flors / Institut del Teatre / Ediciones Polígrafa,
Barcelona, 2016

@ de los textos y traducciones: los autores

@ de las fotos: los autores; algunas de las imágenes publicadas están con licencia Creative
Commons para su uso y reproducción según indican los/las autoras.

Impresión y encuadernación: Gráficas Campás, Barcelona

ISBN: 978-84-343-1363-7

Depósito legal: B-15612-2016

Impreso en la Unión Europea. Printed in EU.

Este libro ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación "Teatralidades
Expandidas" (Ref. HAR2015-63984-P).

Reservados todos los derechos. Se prohíbe la reimpresión o reproducción total o parcial
de esta obra por cualquier medio o procedimiento electrónico o mecánico, fotocopia
o grabación o cualquier sistema de almacenamiento o recuperación de información, sin la
autorización por escrito de los titulares del copyright.

Agradecimientos

Queremos agradecer, en primer lugar, a los y las autoras que han participado en este libro. Y también a varias personas con las que hemos mantenido diálogos muy enriquecedores respecto a él: Ana Buitrago, Quim Pujol, Marc Vives, Oihana Altube, Óscar Dasí, Magdalena Leite y Aníbal Conde. El apoyo, la escucha y los consejos de Idoia Zabaleta, Isabel de Naverán, José A. Sánchez, Anto Rodríguez, Juan Domínguez, Arantxa Martínez, Cesc Casadesús y Diana Delgado han sido fundamentales, muchas gracias. Agradecemos también a los y las compañeras de los proyectos de investigación Teatralidades Disidentes y a los y las participantes del programa de estudios Teatralidades Expandidas.

Victoria Pérez Royo y Diego Agulló (eds.)

1. Componer el plural. Una introducción. Victoria Pérez Royo
p. 9

2. Nosotros: marcos para instituir el plural. José A. Sánchez
p. 31

3. Composición en tiempo real. Entrevista a Cláudia Dias. Victoria Pérez Royo y Diego Agulló
p. 57

4. Coreografías de la protesta. Susan L. Foster
p. 71

5. La carne y el tiempo. (Lecciones del aburrimiento). Santiago Alba Rico
p. 107

6. Seis cuadros coreográficos. Itxaso Corral
p. 129

7. La disolución de las masas en los movimientos sociales de última generación. Manuel Delgado
p. 141

8. Ministerio de Asuntos del Movimiento. Amanda Piña y María José Cifuentes.
p. 165

9. ¿Y si dejamos de ser (artistas)? Paz Rojo, David Pérez, Fernando Quesada y Paulina Chamorro
p. 199

10. La asamblea y el campamento. Sobre la autoorganización de lo común. Amador Fernández-Savater
p. 243

11. Compañeros, telépatas y otros dobles. Alice Chauchat
p. 273

12. Una acción llamada *Línea*: encuentros con el encuentro. Eleonora Fabião
p. 289

13. Alteridad como estado de creación. Christine Greiner
p. 319

Componer el plural. Una introducción

Victoria Pérez Royo

La expresión «componer el plural» implica dos fuerzas contrapuestas: una centrípeta y otra centrífuga. La primera denotada por el verbo «componer» (colocar junto a, unir, reunir) y la segunda sugerida por la presencia de «plural» (lo distinto, lo múltiple, lo divergente). Entre estas dos fuerzas, de reunión y de dispersión, de cristalización y de disolución, es donde se sitúa el nosotros¹: en una situación móvil, cambiante, procesual y dinámica.

El plural en principio es sólo cuestión de número, no de consenso. Hablamos del plural cuando nos referimos a dos o más entidades singulares, no en relación al tipo de coexistencia que se desarrolle entre ellas. El plural se genera a partir de elementos que se pueden agrupar, pero sin necesidad de establecer una equivalencia entre ellos, sin que sus posiciones tengan que ser intercambiables. En el plural no interesa tanto la fusión de las entidades, como el reconocimiento de las diferencias que hay entre ellas. El nosotros que el plural fabrica no se entiende a partir de la suma de individuos, ni en su vertiente más reducida (tú + yo), ni en su vertiente más amplia (yo + tú + tú + tú + n), sino a partir del carácter móvil que le imprimen las afinidades y las diferencias irreconciliables de las entidades que lo componen.

Componer supone una acción. Implica que el nosotros no está dado, no es un estado o una substancia, sino que es el resultado de una práctica, de un proceso en el tiempo. Componer significa poner cosas juntas, articular su

relación en la búsqueda de un común entre los elementos. Pero la composición se sabe temporal y, aunque se cierre en un momento determinado en una figura concreta, sabemos que todo lo que se compone se puede descomponer para volver a articularse de otra manera.

Componer el plural es un ejercicio; pero no es un ejercicio gramatical, sino un entrenamiento práctico, vital, corporal, político, de configurar un nosotros. El nosotros al que este ejercicio apunta implica ajustes y reajustes, acuerdos temporales, constatación de diferencias irresolubles, posiciones divergentes. Apunta a una tensión entre la estabilidad y el orden, entre el acuerdo y el desacuerdo; o, en términos de danza, entre la improvisación y la coreografía, entre el bailar cada quien a su ritmo y el bailar al unísono. Y presta atención al papel del cuerpo en todo este proceso.

Los textos que se reúnen en este libro investigan algunos modos de componer el plural que se han dado en los últimos años en los movimientos ciudadanos recientes y en una buena parte de la escena contemporánea. En las plazas y en iniciativas políticas y sociales de los últimos años, así como en los estudios de artistas, teatros y festivales de artes escénicas se ha experimentado de manera intensa con lo que mueve nuestros cuerpos y lo que fomenta nuestra capacidad de acción; con las complejas dinámicas del nosotros, tales como los problemas en la toma horizontal de decisiones, o el difícil equilibrio entre la institución y el cambio; con la propuesta de estados de encuentro radicales y de apertura a la alteridad y a la aventura; en definitiva, con la necesidad de ensayar nuevas formas de democracia y de recuperar al menos parte del espacio público y político perdidos.

Y el libro mismo es resultado de un intento de componer lo plural a partir de los textos que hemos reunido: unos han sido escritos a partir de nuestra invitación, mientras que otros (los de Susan L. Foster y Eleonora Fabiño) existían ya y los hemos traducido. Nuestro deseo ha sido el de crear una oportunidad para la reflexión a partir de las fricciones y las afinidades que se dan entre contribuciones muy diferentes, tanto en términos de estilo y formas de escritura, como de posiciones y pareceres sobre los temas abordados. En este libro se reúnen conversaciones, reflexiones, documentos e impresiones, textos de teoría política, sociológica y de artes escénicas. Hay concepciones irreconciliables del cuerpo y del nosotros. Hay escritu-

ras en las que el cuerpo ha dejado huella y otras en las que la escritura se ha hecho autónoma. La lectura que plantea el libro podría ser similar a la que propone Alice Chauchat con su práctica de danza «Al unísono, como una cuestión de hecho», un ejercicio mental y corporal para bailarines que, cada uno en su movimiento diverso, observa el conjunto como una danza al unísono. Esto permite pensar diversas composiciones, a la vez que hacer visibles relaciones quizá poco obvias entre textos que a primera vista pueden parecer divergentes.

Pero la fuerza que mueve a este libro no es sólo centrífuga, también hay muchos lugares de encuentro y de reunión. Por un lado, las artes escénicas, debido a su carácter en vivo y de encuentro colectivo, a su dimensión relacional y a su atención al cuerpo y a sus capacidades, potencias y energías, constituyen un terreno especialmente propicio para experimentar las dinámicas del nosotros y reflexionar sobre ellas. Las experiencias vividas en ciertas prácticas de la escena contemporánea coinciden con las preocupaciones que han motivado y movido el último ciclo de protestas y las iniciativas políticas surgidas en los últimos años, en las que el cuerpo, su movimiento y su fisicidad han desempeñado un rol muy importante al que es necesario atender. En este libro se entretajan las disciplinas y las perspectivas, de modo que ciertos conceptos de la teoría política se puedan aplicar al análisis y comprensión de prácticas artísticas, mientras que otras nociones más propias de las artes escénicas (cuerpo, corporalidad, coreografía o entrenamiento, por ejemplo) ayudan a acercarse desde una perspectiva nueva a las transformaciones políticas y sociales recientes.

Cuerpo y corporalidad

El cuerpo no se opone a lo racional, no pertenece exclusivamente a la esfera de lo privado o de lo íntimo, ni ha de ser dejado de lado para entrar en la esfera de lo político. Las personas no sólo se reúnen y se manifiestan colectivamente motivadas por una convicción racional, o por medio de una argumentación convincente. Sus cuerpos no sólo responden a razones. Pero eso no quiere decir que lo que concierne a lo corporal sea irracional, descontrolado, espontáneo o meramente privado.

La propuesta de incluir el cuerpo como factor relevante para pensar la acción colectiva plantea una comprensión más compleja de lo político –hasta hace poco centrada exclusivamente en una dimensión cognitiva en la que se funda por ejemplo el modelo deliberativo de la democracia–. La inclusión de los afectos, las emociones y las pasiones en lo que se ha llamado el giro afectivo² ha contribuido a plantear las manifestaciones y reuniones de corte político desde una perspectiva más compleja que la heredada, la cual estaba fundada en la desconfianza recalcitrante de la cultura occidental respecto al cuerpo, confirmada además por una experiencia corporal pobre, resultado, en última instancia, de una falta de conciencia de sus procesos y de su funcionamiento en un nivel colectivo.

Manuel Delgado propone, en su texto en el presente volumen, un recorrido por las diferentes teorías que históricamente han tendido a considerar el fenómeno de las masas como lo opuesto al ideal político, racional y organizado, del público. Su páginas explican con claridad cómo se han conformado poco a poco las teorías y argumentos que han llevado históricamente, tanto desde posiciones reaccionarias como progresistas, a desatender manifestaciones colectivas en las que la fisicidad desempeña un papel relevante y a relegarlas al ámbito, de lo exclusivamente irracional y alienado, con lo que se imposibilita toda base para una convivencia democrática. De este modo, se ha llegado a concebir la acción colectiva como una disolución de la individualidad en el seno del grupo, atrapada en el fervor de una intensidad emocional invisible e inexplicable, lo que lleva a entender que la relación entre las personas que se sienten convocadas está fundada en las pasiones que mueven sus cuerpos de manera espontánea, automática, inmediata y por ello irracional e incontrolable.

Este tipo de argumentos ha llevado, quizá, a entender que las pasiones puedan ser movilizadas en proyectos antidemocráticos, lo que explica que en la teoría política se haya tendido a descuidar el cuerpo. Frente a esta concepción negativa y simplista de las emociones, el giro afectivo propone, entre otras cuestiones, una versión más desarrollada y compleja que reuniría cuerpo y mente en una resignificación de la acción colectiva. Las tendencias de estudio que se han abierto en este sentido abarcan perspectivas tan variadas como la consideración de las emociones en el origen de comportamien-

tos más auténticos, o su comprensión desde un punto de vista sociológico; unas teorías se interesan por las emociones de carácter personal, como el optimismo, la culpa o la vergüenza, mientras que otras se preocupan más bien por las pasiones como fuerzas afectivas necesariamente compartidas. Los afectos pueden ser considerados como una instancia informe e innombrada de las experiencias del cuerpo o, en cambio, ser observados desde la perspectiva de las prácticas sociales y culturales. En definitiva, el giro afectivo propone vías de desarrollo múltiples que ofrecen explicaciones para superar el abismo previo existente entre los procesos corporales y las acciones políticas. Este desarrollo, que ha permitido incluir reflexiones sobre el papel del cuerpo en la política, es fundamental. Pero los términos en los que se mueve el debate recogido en este libro no son tanto intensidades o afectos, como prácticas, entrenamientos, hábitos, modos de estar, presencias, fisicidades y cinestias³.

En una compilación de textos en la que participan once personas con una formación en prácticas corporales de las artes en vivo, hay una clara conciencia de los modos en los que los cuerpos aprenden unos con otros, se organizan, forman hábitos, se identifican, se mueven y son movidos. Los y las autoras saben que, en gran medida, las emociones y los afectos que se transmiten de cuerpo a cuerpo y se intercambian son posibles gracias al entrenamiento en una determinada corporalidad, en la fabricación de una fisicidad específica capaz de apelar a otros cuerpos, de moverlos, o de invitarlos a una relación empática. Por ello, uno de los ejes que vinculan una buena parte de los textos reunidos se define por la tensión entre los conceptos de cuerpo y corporalidad, entre una comprensión del cuerpo como entidad natural, ahistórica y de reacciones espontáneas, y la corporalidad como resultado de un entrenamiento y un aprendizaje. Aunque ninguno de los textos emplee esta diferenciación terminológica, es fundamental señalarla, ya que constituye la concepción de base que permite articular las diferentes perspectivas expresadas en ellos. Asimismo, ofrece una comprensión más cabal tanto de los procesos (por lo general desatendidos) que llevan a la movilización o la apatía, como de las dinámicas en la formación y organización corporal en grupos.

La corporalidad, tal y como se propone en este texto, se refiere a los modos aprendidos y construidos del cuerpo en su estar, presentarse, relacio-

narse y moverse con otros. La corporalidad puede ser más o menos consciente, su aprendizaje y fabricación pueden haber sido más o menos voluntarios o automáticos. Por ejemplo, en cada lenguaje de danza se propone una corporalidad determinada, resultado de un entrenamiento dedicado a fabricar una cinestesia particular orientada a quien mira. Cada estilo de danza, aparte de un lenguaje y una gramática de pasos y movimientos, también incluye una corporalidad específica, un tipo de presencia que en muchos casos no se incluye como parte del programa educativo explícito, sino que se incorpora y encarna por medio de la imitación de otros cuerpos que se consideran modelo, como el del profesor⁴.

Pero el término corporalidad no se refiere únicamente a fabricaciones en el ámbito del arte, sino también a los diferentes modos de estar, habitar, hacer y presentarse que no han sido resultado de un entrenamiento consciente, sino del aprendizaje cultural y social en una determinada geografía, un momento histórico concreto y dentro de una sociedad específica. Una evidencia del entrenamiento en corporalidades específicas, como por ejemplo, en una presencia que convoca silenciosamente, sería la protesta iniciada por Erdem Gündüz, conocido como «el hombre de pie», quien un día durante las protestas de mayo de 2013 en Turquía estuvo parado frente al centro cultural Atatürk, durante cuatro horas, sin ningún tipo de bandera, pancarta o mensaje. A través de lo que a primera vista podría parecer un mero estar de pie, fue capaz de convocar a muchos otros cuerpos a su alrededor, e incluso mucho más allá de las fronteras del país, creando un modo propio de protesta que se convirtió en viral. No es casual que Gündüz sea un bailarín, que tenga un cuerpo no sólo disciplinado en técnicas, sino también capacitado en la fabricación de cierto tipo de presencia, de fisicidad, en una determinada cinestesia⁵.

En el análisis de fenómenos colectivos, la corporalidad ofrece una posibilidad de lectura que contribuye a superar la desconfianza recalcitrante de la tradición occidental hacia el cuerpo, considerado durante demasiado tiempo como meramente indescifrable. La corporalidad permite también desvincular, al menos analíticamente, lo fisiológico de lo aprendido, a la par que favorece una observación detallada de las dinámicas de contagio y de relación. Esta tensión entre cuerpo y corporalidad, entre el cuerpo que somos naturalmente

y el cuerpo que aprendemos a ser, es la que permite entonces reconocer el valor de las prácticas de entrenamiento corporal, ya sea como parte de un programa artístico, como de uno social o político.

Precisamente esta cuestión la aborda Susan L. Foster, en su texto. Como investigadora de danza plantea una observación de los fenómenos de protesta desde la perspectiva del cuerpo, pero sin atender a valores estéticos. Con el fin de responder a la pregunta de qué nos hace movernos juntos, desecha una explicación basada en conexiones espontáneas entre cuerpos, en relaciones empáticas fundadas exclusivamente en principios físicos o fisiológicos. En lugar de ello, explica que ese estar juntos de las protestas es posible sólo por medio de una construcción y un cultivo de fisicidades específicas.

Santiago Alba Rico, por su parte, también se centra en el cuerpo, pero en lugar de observar el momento colectivo de la protesta, se interesa por los motivos que llevan a la acción, en concreto los que han impulsado a jóvenes árabes a autoinmolarse o los que han conducido al ciclo reciente de protestas en otras geografías. En su texto investiga con cuidado y detalle las bases físicas, existenciales y corporales que constituyen el detonante de una acción y que permiten el tránsito de unos cuerpos que se sentían como carne, carne aburrida y duradera, excluida y abandonada a un tiempo vacío, hacia un momento fugaz de cuerpo colectivo, intenso y con sentido.

La tensión entre cuerpo y corporalidad es también fundamental en los textos de Itxaso Corral y de Christine Greiner. La contribución al libro en el primer caso se plantea sobre todo como huella, un mapa de todo lo aprendido en el estar con otros, de lo «que ha pasado a formar parte de la musculatura» a lo largo de su experiencia en los colectivos La Porta y La Poderosa. En el texto se incluye tanto lo inasible de los cuerpos reunidos (plasmado en una abundancia de imágenes y referencias a vapores, atmósferas, gases, vibraciones, etc.), como las prácticas conscientes desarrolladas en estos colectivos y los principios por los que se guiaban (darse tiempo, escucha, concentración, atención, entre otros). En el caso de Christine Greiner, una visión neurofisiológica del cuerpo y sus relaciones se complementa con fabricaciones de corporalidades abiertas a la alteridad, posibilitadas gracias a diversas prácticas artísticas, en concreto del ámbito brasileño de las artes en vivo.

Entrenarse en el plural

Andrew Hewitt parte de la siguiente premisa para articular su concepto de coreografía social: «Si el cuerpo con el que bailo y el cuerpo con el que trabajo y camino son uno y el mismo, necesariamente [...] debo suponer que todos los movimientos del cuerpo están, en mayor o menor medida, coreografiados»⁶. Defiende que el papel de la danza (y otras prácticas corporales) no se reduce a mera reproducción de la ideología hegemónica, sino que también es el lugar en el que se actualizan y ensayan diversas posibilidades sociales. Esta continuidad entre las esferas de lo real, posibilitada por medio del cuerpo, es fundamental con vistas a los modos de organizar disidencias en un plano a la par dancístico, social y político.

Si partimos entonces de que el cuerpo es una constante que atraviesa prácticas políticas, sociales, coreográficas, dancísticas, cotidianas, artísticas o estéticas entre otras, la danza, el ejercicio, o ciertas prácticas corporales no son entonces espacios fuera de lo político, lejos del ágora, sino ocasiones para reforzar los lazos sociales o, por el contrario, para reformar, conformar y reinventar los modos de estar juntos. El papel de lo físico es central en la agencia individual y social porque el cuerpo aprende: aprende a relacionarse con otros, aprende a leer las situaciones sociales, aprende a empatizar, aprende a sentirse apelado, aprende a crear barreras y defensas y aprende a olvidarse del otro. En definitiva, si el cuerpo aprende, si puede encarnar diferentes corporalidades y si éstas son las que determinan cómo estamos juntos, tiene sentido pensar en un entrenamiento favorable al proyecto democrático.

No estamos ya en democracia, sino que hay que ejercitarse en ella. Tal y como lo formula Martín Jay en referencia a los modos en los que el arte de acción y las artes del cuerpo favorecen la cultura democrática: «la democracia misma es un proceso, no un estado, es un proyecto incompleto»⁷; reflexión que es especialmente pertinente en relación con la creciente desconfianza y desapego respecto a las instituciones democráticas actuales. El ejercitarse en democracia supone involucrarse en un nivel práctico y cotidiano, corporal, desde las prácticas de estar, habitar, moverse y hacer. Este entrenamiento desde luego no puede consistir en una disciplina, o en

una homogeneización de la corporalidad. Ni tampoco implica el fomento de prácticas que únicamente favorezcan la empatía como modo de evitar conflictos. Un entrenamiento de este tipo no tiene como objetivo construir un nosotros identitario, duradero, o sin exclusión, sino que, tal y como sugieren diferentes textos en este libro, en todo caso parte de un consenso sobre las condiciones que permitan el respeto a otras personas (y a sus cuerpos), un acuerdo en la necesidad de fabricar lugares de encuentro. Pero, a partir de esa base, se trata de entrenamientos que respeten otras formas de estar y de hacer que reconozcan las diferentes corporalidades efectivas en cada momento, que tomen posiciones no sólo en función de su propio interés, que practiquen la escucha y la lectura de la situación, que permitan y respeten las diferencias, pero que a la par se manejen con la existencia de conflictos, entre otras cuestiones.

Varios textos de este libro recogen experiencias y reflexiones sobre este tipo de entrenamientos. La propuesta de Amanda Piña y Daniel Zimmermann con el Ministerio de Asuntos del Movimiento, por ejemplo, parte de la convicción de que la danza debe recuperarse como ejercicio colectivo que permita tanto reconsiderar nuestros modos de practicar lo social, como transformar en un sentido positivo y democrático la estructura y dinámicas de lo político. La coreografía en tiempo real, tal y como la explica Cláudia Dias en su entrevista, se organiza sobre todo a partir de una lectura muy atenta de lo que se pone en común en el grupo y de una construcción a partir de ella que consiste en articular posiciones divergentes en relación a lo que se va componiendo.

Este tipo de entrenamiento no se da únicamente en el ámbito cultural, sino también en entornos de acción política directa. Susan L. Foster plantea una nueva perspectiva en relación a las protestas que permite explorar el papel esencial de la fisicidad en la acción colectiva y la agencia individual. En su texto se dedica a mostrar los modos en los que ésta funciona gracias a tácticas aprendidas y desarrolladas tanto en los momentos de preparación como en los de acción, del entrenamiento corporal para sentirse en conexión con una comunidad de cuerpos que comparten la situación, ya sea desde la afinidad o la hostilidad.

Coreografías del nosotros

El otro gran eje que vertebra las contribuciones de este libro reúne reflexiones sobre las dinámicas por las que se definen, se mueven y transforman los colectivos y las comunidades, lo que se podría llamar en lenguaje figurado «coreografías del nosotros». Con esta expresión me refiero a cuestiones como aquello que permite decir «nosotros» (la creación de una identidad, por efímera y precaria que pueda ser), los modos de operar del grupo en relación al consenso y al diseño, la tensión entre lo individual y lo colectivo, o el impulso instituyente frente a la tendencia a la institución, entre otras. Articulando una serie de relaciones entre los términos improvisación, coreografía y danza, quizá sea posible trazar la complejidad de las dinámicas de la acción colectiva como el otro hilo común que reúne en torno a sí las diferentes contribuciones del libro.

El significado del término «coreografía» ha experimentado muchos cambios a lo largo de su historia. Sus acepciones han sido muy diversas, aunque todas ellas remiten a cuestiones relacionadas con las dinámicas del nosotros en sus diferentes modos de articular los conceptos de escritura, cuerpo y relación, los cuales pueden servir como tropos para tratar los modos de pensar la vinculación entre norma, individuo y organización colectiva. No se trata con ello de estetizar la reflexión política mediante el uso de metáforas procedentes del ámbito de la danza, sino de pensar sobre los problemas que nos preocupan con nuevas palabras, mucho menos gastadas que las que solemos utilizar, así como de posibilitar quizá una nueva perspectiva por medio de la comparación con un área con la que, de hecho, se pueden descubrir muchas afinidades. Las diferentes definiciones de la coreografía y las funciones que ha asumido a lo largo del tiempo no son autónomas, no obedecen únicamente a un desarrollo interno de la disciplina dancística, sino que se dan en paralelo y en consonancia con una serie de actitudes, ideologías y prácticas culturales e históricas que han configurado nuestros cuerpos actuales. Por ello, esas diferentes definiciones y prácticas de la coreografía a las que me referiré no sólo sirven como nuevas metáforas con las que abordar las dinámicas del nosotros, sino que también son útiles para aproximarnos a las maneras en las que concebimos hoy en día el cuerpo y sus relaciones con otros, nuestra manera de movernos y quizá también nuestras movilizaciones.

Coreografía como olvido parcial de la relación entre cuerpos

En la segunda mitad del siglo XVII el rey Luis XIV le pide al maestro Pierre Beauchamp hacer comprensible la danza en papel, desarrollar un método de escritura que permita trasladar los movimientos del cuerpo a signos gráficos, de modo que sea posible el aprendizaje de la danza sin una instrucción personal. Mediante la traducción del movimiento que realiza la coreografía, se opera una separación entre el cuerpo que enseña y el cuerpo que aprende, de modo que se olvidan en parte factores hasta ese momento fundamentales de la danza, como las formas de transmisión que operan por mimesis, copia, empatía, etc. La danza se abstrae parcialmente de sus elementos hasta ese momento más esenciales, como el flujo de organización y reorganización de los cuerpos en el espacio, con sus varios ajustes, o las relaciones de interdependencia entre los bailarines. De este modo, con la coreografía sugiere una economía corporal totalmente nueva⁸ en la que los cuerpos no se muestran en su mutua interdependencia, sino que el cuerpo individual, que ha aprendido los movimientos directamente del papel, tiene otro referente: el movimiento que preexiste, el cual, en lugar de invitarle a la relación con otros, lo convierte en un virtuoso de la reproducción.

Esta sería una buena descripción de nuestras coreografías sociales, de nuestra experiencia contemporánea de estar juntos, a las que Bojana Kunst denomina «socialización en el aislamiento»⁹. Las ciudades y su masificación favorecen que los individuos no estén casi nunca en soledad, pero las dinámicas de precarización en las sociedades democráticas contemporáneas y la sensación de inseguridad personal que promueven, conducen a una convivencia social de aislamiento; así, cada individuo procura una actuación lo más eficiente posible, olvidando parcialmente la vulnerabilidad que nos constituye como seres humanos y que propiciaría la mutua interdependencia. Tal y como explica Kunst, aunque los canales de comunicación se multipliquen y sean cada vez más veloces, los modos de solidaridad y las dinámicas de sentir con el otro disminuyen progresivamente.

En relación a esta situación, la de una coreografía social que ha sido aislada en gran medida de las relaciones intercorporales, del contagio o de la empatía, surge una de las preocupaciones compartidas por una buena parte de los textos de este libro y de las prácticas escénicas que se recogen

en él: ¿cuáles son las condiciones para fabricar un nosotros? ¿Qué formas de agrupación son posibles hoy en día? ¿Qué es lo que permite identificar-nos como una comunidad, aunque sea temporal y precaria? En torno a estas preguntas, entre otras, se estructura el texto de José A. Sánchez, dedicado a la articulación del concepto de marco, muy útil para pensar la institución y las dinámicas del nosotros. Los marcos posibilitan una experiencia de realidad mediante unas reglas de juego sociales y un sentido parcialmente dado de antemano que permite relajar la angustia y la responsabilidad de jugarnos continuamente la identidad en relación con los otros. La función de la práctica artística, entre la ficción y lo real, sería la de desestabilizar los marcos, permitiendo otras articulaciones del nosotros durante ciertos momentos de autonomía. Una comunidad inesencial de este tipo quizá se organice en torno a la práctica del plano secuencia, explicada en el texto del colectivo *¿Y si dejamos de ser artistas?*, que se propone como un marco continuamente cambiante, en proceso («en obras»), capaz de albergar cualquier acción siempre y cuando se proponga en relación a lo que se está haciendo. Se trata de una práctica que fabrica un nosotros a través de la acción colectiva, de una manera de «representar sin representarnos, de asociar disociando». En esta práctica, la articulación entre el yo y el nosotros se cuida con especial interés, ya que es uno de los problemas fundamentales de las coreografías del nosotros. De ahí la reflexión que José A. Sánchez dedica al anonimato y a lo impersonal en la multitud, o a lo que llamaban en *¿Y si dejamos de ser artistas?* «prácticas de vaciamiento del sujeto» o «cuerpos en continua desposesión».

Por otro lado, varios de los ejercicios y los experimentos que se recogen en el libro apuntan también a recuperar la potencia de la reunión y el carácter empoderador y vital que presenta. A ella hacen referencia Eleonora Fabiño en la *Línea* con su particular concepto de amistad, Susan L. Foster con la alegría que produce en las manifestaciones la confianza en la posibilidad de cambio que se refleja en los cuerpos reunidos, Santiago Alba Rico con la resurrección de cuerpos mortecinos en los momentos de revolución, o Itxaso Corral con los «cuerpos que desean la celebración y el grito», los «cuerpos involucrados», «dispuestos al vivir», entre otras muchas expresiones de vitalidad colectiva.

Coreografía e improvisación. Entre lo instituido y lo instituyente

En 1700, Raoul Auger Feuillet publicó el libro *Chorégraphie, ou l'art de decrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, que consistía en un sistema de notación en papel elaborada a partir del camino abierto por su maestro Beauchamp. La coreografía, en tanto escritura, notación, fijación de un movimiento, traducción de un cuerpo y de su movimiento a palabras y símbolos, implicaba una separación de la danza respecto al cuerpo, del movimiento y de la acción respecto a su soporte físico. Esto conlleva una serie de transformaciones radicales: por un lado, se produce una abstracción del contexto específico en el que el cuerpo baila, para, en cambio, situar la danza en un espacio geométrico, despojado de cualidades específicas. La notación en ese momento toma los cientos de danzas regionales, muy diversas cultural e históricamente, y las homogeneiza en un solo lenguaje universal, organizado en torno a parámetros básicos y más abstractos tales como dirección, orientación espacial, tiempo, etc., y en relación a reglas geométricas precisas. Por otro lado, el valor del movimiento mismo se transforma: mientras que previamente su sentido se determinaba en relación a la situación concreta y a los cuerpos implicados en ella, ahora se va definiendo en función de un signo que preexiste y que se convierte en el parámetro para establecer la exactitud y la eficacia de su ejecución. De este modo, mediante esta abstracción, la notación que antes se entendía como registro del baile, se fija en una escritura que paulatinamente se desplaza hacia otra posición, a ser el fundamento último del movimiento y el que confiere su legitimidad y su valor. El movimiento escrito, la coreografía, pasa de la función de mero registro a constituirse en ley del movimiento, con lo que su carácter descriptivo se convierte en prescriptivo o incluso coercitivo al designar el plan previo de acuerdo con el cual se ejecuta el movimiento.

En relación a esta transformación, no es casual entonces que la danza moderna recurriera a la improvisación para liberar al cuerpo de la sujeción del ballet, pero, fuera de ese ámbito, también de la subordinación del cuerpo al imperativo de la eficiencia del movimiento en sistemas de organización del trabajo como el taylorismo, por ejemplo. A partir de entonces la improvisación se ha entendido recurrentemente como la liberación de un cuerpo que, sujeto a normas y restricciones en otras esferas, sea capaz de actuar con una libertad

de movimiento y de relación con otros sin sujeción a lenguajes, géneros ni constricciones de ningún tipo.

Históricamente vinculada a procesos artísticos de liberación con una importante dimensión política¹⁰, la improvisación se ha centrado en muchos casos en la construcción positiva de un estar juntos determinada por la emergencia y las condiciones específicas del presente que comparten y organizan los cuerpos reunidos. No obstante, la capacidad liberadora de la improvisación se ha puesto en cuestión también, especialmente a partir del año 2000. Tal y como explica Katherine Kintzler, la improvisación no es necesariamente innovadora, sino que de hecho puede llevar a lo contrario, a un movimiento perfectamente conservador¹¹. Por ello propone diferenciar el gesto constituido del gesto constituyente; el primero se establece a partir de un lenguaje ya dado y se organiza como práctica dedicada a la proliferación y saturación de esa gramática, dentro de un marco predefinido. La libertad que propicia no es, según Kintzler, productiva. A diferencia de ella, la improvisación constituyente no trabaja dentro de marcos previamente definidos, sino que trata de alcanzar un estado desde el cual sea posible hallar los elementos que puedan constituir una nueva forma, llevar a cabo un descubrimiento. La improvisación por lo tanto no implica necesariamente libertad, sino que puede ser tan conservadora como innovadora, según los parámetros sobre los que se organice.

Con esta tensión entre improvisación y coreografía se dibuja también una de las preocupaciones mayores de las dinámicas de organización del nosotros: cómo permanecer en el movimiento instituyente, cómo organizar comunidades e iniciativas que preserven su carácter abierto y dispuesto al cambio. Se trata de la tensión entre la tendencia hacia la hegemonía y el peligro de la burocratización, de la congelación del movimiento por medio de la instauración de un nuevo sistema de reglas y normas que obstaculicen las siguientes iniciativas instituyentes. De esta cuestión se ocupan varios de los textos de este libro; en «¿Y si dejamos de ser artistas?» se explica la escena en curso directamente enfrentada a la coreografía: «Frente a la puesta en escena de lo coreográfico planteamos la escena en curso como un dispositivo en movimiento que desplazaba las posiciones, socializaba la producción y abría espacios de conversación sobre estrategias de horizontalidad y transversalidad». Amanda Piña y Daniel Zimmermann muestran un gran interés en

que su propio objeto transforme las maneras usuales de operar del Ministerio de Asuntos del Movimiento, de modo que pueda configurarse como una institución móvil, una institución blanda. Y este es uno de los problemas fundamentales que plantea también el texto de Amador Fernández-Savater: «¿Cómo crear esas instituciones en las que lo instituido no prevalece sobre lo instituyente, sino que más bien lo instituido es un efecto o resultado provisional de lo instituyente, siempre abierto y en cuestión?».

Coreografía y procedimentalismo

El uso del término coreografía hace tiempo que ha rebasado los límites de su área disciplinar para emplearse en otros ámbitos como la biología molecular, las tecnologías de la información y la diplomacia, tal y como explican Ana Vujanović y Bojana Cvejić, pasando a designar «los patrones dinámicos de la organización complicada pero sin interrupciones de muchos elementos heterogéneos en movimiento»¹². Íntimamente vinculada al diseño de procedimientos que regulan procesos, la coreografía actual ha sufrido un desplazamiento desde su sujeción a la danza y al movimiento humano hacia las maneras eficientes en las que se organizan y estructuran procesos complejos en el tiempo.

El orden social que hoy señala el concepto de coreografía, según las autoras serbias, está organizado en torno a las ideas de función y procedimiento. Defienden el argumento de que «el procedimentalismo es la forma de coreografía social que inculca la democracia liberal como la ideología dominante actual»¹³. Y señalan la obsesión contemporánea de muchos coreógrafos con el método, correlativa al orden político actual en las sociedades occidentales contemporáneas. El procedimentalismo está basado en el supuesto de que la aplicación correcta de las normas garantiza y legitima un buen resultado. Esta ideología, comenta Latour en una entrevista con las investigadoras serbias¹⁴, tiene como función anular la política sustituyéndola por un procedimiento o esquema vacío, capaz precisamente de evitar el momento político por excelencia, el momento que inaugura la esfera pública: aquel en el que faltan protocolos de actuación y es necesario decidir qué hacer. Los problemas del procedimentalismo son conocidos: un sistema político que implica la separación y la profesionalización de unos pocos que gobiernan y una gran masa despolitizada, una desvinculación entre la legiti-

mación social y la legitimación institucional, la pérdida de las capacidades y la potencia de la gente reunida, la sensación de desposesión y de olvido de la propia capacidad de actuación.

En los últimos años se ha producido un despliegue de una creatividad colectiva dedicada a proponer alternativas, inventar y ensayar otras lógicas frente al procedimentalismo y lo que conlleva. En el último ciclo de protestas, en las múltiples iniciativas de autoorganización y en muchas prácticas relacionadas con la escena tanto a nivel de creación como a nivel de comisariado, se está dando una experimentación proliferante con prototipos de formas de organización, con ensayos de estar juntos que van más allá de unos esquemas políticos de actuación protocolaria. No se trata de oponerse al procedimiento en sí mismo, como de volver a su momento inaugural, en el que un colectivo determinado se reúne para decidir y consensuar la mejor manera posible de organizarse, al momento de emergencia antes de que el procedimiento se abstraiga y se convierta en mera fórmula.

Algunas de estas iniciativas son abordadas en los trabajos que acoge este volumen. Amador Fernández-Savater compara los modelos de la asamblea y del campamento en relación a los modos de pensar y tomar decisiones sobre los asuntos comunes. Al consenso de la asamblea y su concepción como espacio diferenciado del resto, se contraponen una política del habitar que ha sido ensayada en iniciativas como el Campo de la Cebada o el Centro Social Tabacalera, en la que las decisiones no se toman, sino que se decantan colectivamente, en procesos de cohabitación corporales y materiales. También José A. Sánchez aborda esta problemática en su texto al referirse a la noción de marco como un dispositivo que restringe las posibilidades de acción y parcialmente libera de responsabilidades en la toma de decisiones (y que permite comprender el trabajo artístico como una suspensión de desplazamientos temporales que ponen entre paréntesis los hábitos y los procedimientos acostumbrados). Por su parte, el funcionamiento de la coreografía en tiempo real, que explica Cláudia Dias en su entrevista, ofrece también una perspectiva interesante respecto a esta cuestión, dado que esta práctica plantea la toma de decisiones y la ejecución de gestos en relación a principios y no a procedimientos.

Se recogen también en este libro toda una serie de reflexiones filosó-

ficas y de prácticas artísticas que se enfrentan a la cuestión del procedimentalismo desde otra perspectiva, la de la duda y la crisis. El momento de la duda es el que trastoca las actividades normativas organizadas en torno a reglas. La duda no implica sin más la abolición de normas, sino que se trata más bien de fomentar la pregunta sobre si éstas son el fundamento último, o si existen otros principios que puedan tener prioridad. No se trata de respetar o no las normas, sino de plantear una duda que suspenda su inmediata aceptación y permita reflexionar sobre los propios principios en los que se sustentan y, en caso necesario, plantear alternativas. En esta línea se podría situar la noción de paréntesis de Santiago López Petit que fue asumida como práctica corporal y organizativa por parte de *¿Y si dejamos de ser artistas?*, tal y como Paz Rojo, Fernando Quesada, David Pérez y Paulina Chamorro explican en su texto. También la práctica de la *Línea* de Eleonora Fabião con su original concepto de «anticrimen» propone la suspensión de los hábitos propiciando la aventura del encuentro, un encuentro sin normas que permita extraviarse de los caminos por los que nos dirige una vida automatizada. En este mismo ámbito de problemas y también en un nivel micropolítico se despliegan las reflexiones de Christine Greiner, dedicadas al estudio de casos de artistas escénicos que trabajan con procesos de desidentificación, transindividualidad y alteridad. Por último, la cuestión se aborda desde el punto de vista del uso del tiempo y de la importancia del proceso frente al procedimiento, tal y como deja ver Itxaso Corral en su texto sobre *La Porta y La Poderosa*, donde se percibe una reivindicación y experimentación práctica con la acción de darse tiempo, planteada como alternativa a una concepción imperante de la temporalidad proyectiva que tiende a olvidar el presente en vistas a un resultado futuro.

Escrituras y cuerpos

Y un último apunte sobre este libro. En una colección que lleva como nombre CUERPO DE LETRA, dedicada a estudios de danza, resulta imprescindible plantear de nuevo la pregunta sobre la relación entre escritura y cuerpo, con el fin de trabajar productivamente sobre las tensiones que se producen entre ambos términos. No se hace aquí referencia a un debate ya trillado, que trata de salvar el supuesto abismo entre la danza como medio no lingüístico y el lenguaje,

heredado de la tradición del pensamiento occidental moderno; ni tampoco de cuestiones como la dificultad de describir danzas en palabras, entre otras. Las preocupaciones van por otro lado, ya mencionado más arriba: se trata de reflexionar sobre la abstracción del cuerpo que se produce en la escritura. En lugar de pasarla por alto, en este libro se ha intentado en algunos casos hacerla patente, de modo que ofrezca motivo para su consideración. De este modo, la presencia y el recuerdo del cuerpo en la escritura se sugieren al menos de dos maneras: por un lado, desde el cuerpo que escribe, con la participación en el libro de personas con una amplia experiencia en prácticas corporales que puedan plantear reflexiones a partir de ella y que, en casos particulares como el de Itxaso Corral, desplieguen su discurso de modo que el cuerpo que lo ha escrito se haga parcialmente visible, rastreable en el papel. Y por otro lado, desde la perspectiva del cuerpo que lee, se ha buscado que la palabra afecte y movilice por medio de ejercicios, de escrituras performativas y de sugerencias de prácticas, como en el caso de Alice Chauchat. Esto resulta especialmente significativo en las prácticas artísticas que se recogen en el libro: no se trata únicamente de documentarlas y de reflexionar sobre ellas y sobre los retos y problemas que han planteado, sino de tratar de que sigan siendo al menos parcialmente prácticas vivas, que movilicen a través de su lectura.

Victoria Pérez Royo es profesora de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad de Zaragoza, codirectora del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (UCLM, Museo Reina Sofía), investigadora de ARTEA y profesora invitada a programas universitarios internacionales en Holanda, Alemania, Bélgica y Finlandia. Es editora de los libros *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura* (2008), *Práctica e investigación* (2010) junto con José A. Sánchez y *10 textos en cadena y unas páginas en blanco* (2012), junto con Cuqui Jerez.

Notas

1 A lo largo del texto se emplea la expresión «nosotros» que está formulada en masculino genérico, pero no pretende excluir. El uso de «nosotras» podría denotar engañosamente una perspectiva feminista que no se plantea en este libro.

2 Cfr. Tiniceto Clough, Patricia (ed.). *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Durham y Londres: Duke University Press, 2007; Thompson, Simon; Hoggett, Paul (eds.). *Politics and the Emotions. The Affective Turn in Contemporary Political Studies*, Nueva York: Continuum, 2012.

3 Cinestesia aquí no se refiere a la percepción del propio cuerpo, sino al modo en el que quien ve danza reproduce el movimiento observado de forma vicaria en su experiencia muscular, tomando parte por lo tanto activamente en una experiencia corporal similar. Cfr. Martin, John. *America Dancing: The Background and Personalities of the Modern Dance*, Nueva York: Dodge, 1936, p. 117.

4 Para conocer más sobre este tema, cfr. Barba, Fabián. «Research into Corporeality», en *Dance Research Journal*, vol. 43, núm. 1, julio 2011, pp. 83-89.

5 Gurur Ertem analiza muy lúcidamente esta protesta en su texto «La revuelta de Gezi y las políticas de la corporalidad. ¡Atención a la historia cuando un bailarín se queda quieto!», en Sánchez, José A.; Belvis Pons, Esther (eds.). *No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y repertorios disidentes*, México D.F.: Paso de gato, 2015, pp. 87-100.

6 Hewitt, Andrew. *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Durham y Londres: Duke University Press, 2005, versión electrónica (posic. 323).

7 Jay, Martin. «Somaesthetics and Democracy: Dewey and Contemporary Body Art», en *Journal of Aesthetic Education*, vol. 36, núm. 4, invierno de 2002, p. 65.

8 Foster, Susan L. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in performance*, Londres y Nueva York: Routledge, 2011, pp. 29, 30.

9 Bojana Kunst en su conferencia «What has Participation to do with Precarisation?» en el Congreso «Ready to Change: Rethinking the Relationship between Artists and Communities», que tuvo lugar el 22 y 23 de abril de 2015 en Liubliana. Accesible en: <https://vimeo.com/126906513> (último acceso: 02/09/2016).

- 10** Huschka, Sabine. *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Hamburgo: Rowohlt, 2002; Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Middeltown: Wesleyan University Press, 1987; Cooper Allbright, Ann; Gere, David (eds.). *Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader*, Middeltown: Wesleyan University Press, 2003.
- 11** Kintzler, Catherine. «L'improvisation et les paradoxes du vide», en Anne Boissière; Catherine Kintzler (eds.). *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2006, pp. 15-40.
- 12** Vujanović, Ana; Cvejić, Bojana. *Public Sphere by Performance*, Berlín: b_books, Les Laboratoires d'Aubervilliers, TkH (Walking Theory), 2012, pp. 72.
- 13** *Ibid.*, p. 71.
- 14** Cvejić, Bojana; Popivoda, Marta; Vujanović, Ana. «Interview with Bruno Latour», in «Art and the Public Good», número especial de *TkH*, núm. 20, 2012, pp. 72-81.

Bibliografía

- BANES, SALLY. *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Middeltown: Wesleyan University Press, 1987.
- BARBA, FABIÁN. «Research into Corporeality», en *Dance Research Journal*, vol. 43, núm. 1, julio 2011, pp. 83-89.
- COOPER ALLBRIGHT, ANN; GERE, DAVID (eds.): *Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader*, Middeltown: Wesleyan University Press, 2003.
- CVEJIĆ, BOJANA; POPIVODA, MARTA; VUJANOVIĆ, ANA: «Interview with Bruno Latour», in «Art and the Public Good», número especial de *TkH*, núm. 20, 2012, pp. 72-81.
- ERTEM, GURUR. «La revuelta de Gezi y las políticas de la corporalidad. ¡Atención a la historia cuando un bailarín se queda quieto!», en Sánchez, José A.; Belvis Pons, Esther (eds.): *No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y repertorios disidentes*, México D.F.: Paso de gato, 2015, pp. 87-100.
- FOSTER, SUSAN L. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in performance*, Londres y Nueva York: Routledge, 2011.
- HEWITT, ANDREW. *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Durham y Londres: Duke University Press, 2005.
- HUSCHKA, SABINE. *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Hamburgo: Rowohlt, 2002.
- JAY, MARTIN. «Somaesthetics and Democracy: Dewey and Contemporary Body Art», en *Journal of Aesthetic Education*, vol. 36, núm. 4, invierno de 2002, pp. 55-69.
- KINTZLER, CATHERINE. «L'improvisation et les paradoxes du vide», en Anne Boissière; Catherine Kintzler (eds.): *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2006, pp. 15-40.
- MARTIN, JOHN. *America Dancing: The Background and Personalities of the Modern Dance*, Nueva York: Dodge, 1936.
- THOMPSON, SIMON; HOGGETT, PAUL (eds.). *Politics and the Emotions. The Affective Turn in Contemporary Political Studies*, Nueva York: Continuum, 2012.
- TINICETO CLOUGH, PATRICIA (ed.). *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Durham y Londres: Duke University Press, 2007.
- VUJANOVIĆ, ANA; CVEJIĆ, BOJANA. *Public Sphere by Performance*, Berlín: b_books, Les Laboratoires d'Aubervilliers, TkH (Walking Theory), 2012.

Nosotros: marcos para instituir el plural

José A. Sánchez

Nosotros...

Cualquier frase que siguiera a este pronombre sería un fraude a no ser que hubiera resultado de una larga conversación, de un diálogo, del encuentro de una multiplicidad de voces.

Qué difícil es que muchos escriban simultáneamente y poniéndose de acuerdo en usar las mismas palabras.

Si ni siquiera yo puedo tomar decisiones claras sobre las palabras que quiero escribir a continuación.

«Nosotros» es un pronombre difícil, el más difícil.

Sin embargo, para los cuerpos en presencia esa dificultad es mucho menor.

Podríamos imaginarnos tú y yo dando un paso al mismo tiempo. Podríamos imaginarnos tú, yo y otros dando un paso al mismo tiempo. Podríamos imaginarnos un grupo de diez personas dando un paso al mismo tiempo.

Podríamos imaginarnos una multitud caminar.

Ese acto podría ser una manifestación.

Yo me expreso. Nosotros nos manifestamos.

Yo argumento. Nosotros nos manifestamos.

Yo reflexiono. Nosotros nos manifestamos.

Nosotros nos manifestamos. Y a la pregunta «¿somos nosotros?», quienes nos manifestamos podríamos responder verbalmente, «sí», podríamos responder gestualmente, aquí, o con el movimiento de la marcha, rítmicamente, con decisión. Manifestaríamos que somos nosotros cantando al unísono, alzando los brazos, caminando o incluso deteniéndonos y permaneciendo inmóviles en el espacio destinado a los flujos de circulación.

Y si nosotros escribiéramos no sería sino para traducir esa manifestación.

Pero ¿cómo podríamos escribir nosotros si no es cada cual frente a su pantalla, su papel, cada cual con su voz, con su mano, con su imaginación, cada cual con sus dificultades para encontrar las palabras y los ritmos?

Sin duda es más fácil caminar juntos, bailar juntos, gritar juntos, cantar juntos. Bailemos entonces.

Claro está que siempre quedaría la posibilidad de que éste fuera un sorprendente y verdadero libro colectivo.

Si este libro fuera como una pista de baile, una plaza donde muchos se dejan llevar por la música, y nos moviéramos, yo a mi modo, tú al tuyo, sin interferir los movimientos de los otros autores, de los otros lectores, pero necesariamente afectándonos y cuando menos dejándonos llevar por el ritmo común del pensamiento.

Si este libro fuera un dispositivo gracias al cual todos ganáramos nuestra voz, a cambio de renunciar en parte a lo que quiero decir, a algunas de mis ideas y mis deseos, a mi estilo y a mi vocabulario, para escribir sólo como nosotros, siendo nuestra voz, nosotros.

Aun sin llegar a ese extremo, lo que este libro en cualquier caso manifiesta es la existencia de una multitud de cuerpos que reclaman la atención de otros cuerpos y se prestan a un diálogo diferido.

Quizá en alguna situación excepcional el silencio de la escritura y de la lectura se rompa, se lea algún fragmento en voz alta, se comente en público, se inicie una nueva conversación.

Para mí, que escribo estas palabras en soledad y en un cierto olvido (al menos momentáneo) de la potencia de mi cuerpo, la imaginación de un nosotros que se manifiesta corporalmente aquí y ahora constituye uno de los principales estímulos de escritura.

¿Y para qué dar ese rodeo cuando podríamos simplemente bailar juntos?

Es que estamos demasiado lejos.
Es que no nos conocemos.
Es que no sé si nos entenderíamos.

Así que escribamos para manifestarnos. Leamos para manifestarnos. Conversemos, sea o no en silencio.

Como todo libro, y aún más porque se trata de un libro colectivo, éste nos propone la institución de un «nosotros». Lo más probable es que la mayoría de los nombrados por el pronombre no objeten tal institución. Y, sin embargo, por el momento se trataría de un nosotros débil.

Lo integran los autores convocados, aunque ninguno de ellos, incluido yo, podría comenzar su texto escribiendo «Nosotros» y a continuación un verbo. Lo integran también los editores, los productores, los diseñadores y, por supuesto, los lectores. Cada uno de nosotros (pues ya he supuesto el acuerdo de que el nosotros ha sido instituido) se involucra en este libro con una mayor o menor dedicación. Es posible que a algunos les afecte, a otros les despierte curiosidad, y otros vayan en busca de un texto concreto o de una referencia y nunca lleguen a leer esto.

Si tú has llegado hasta aquí, probablemente es porque las palabras anteriores han despertado tu interés, y estás dispuesto a ser cómplice. «Tú eres de los nuestros», se diría en otro contexto.

Ahora bien, la institución del nosotros no es suficiente para que podamos añadir un verbo al pronombre. Podemos utilizarlo como complemento, como en el párrafo anterior, pero nunca como sujeto.

Si, por ejemplo, los editores escribieran o hablaran en plural, entenderíamos que efectivamente están poniendo voz a meses de colaboración e intercambios. Pero también que ese nosotros refiere sólo a dos cuerpos y dos voces, difícilmente a diez cuerpos o diez voces. El plural será aceptable en el prólogo, firmado por dos cuerpos, o incluso en la presentación del libro, si a ella estuviéramos convocados corporalmente algunos de los autores. Ahí podríamos decir nosotros, como decimos nosotros en una manifestación, porque esa presentación sería de hecho una manifestación presencial, y no una manifestación abstracta, como la que tiene lugar aquí, ahora, durante el tiempo que yo escribo solo y tú lees (y yo no puedo saber si en soledad o no, si en silencio o no, si inmóvil o no).

Y podríamos seguirlo diciendo si realmente estuviéramos comprometidos con este libro, realmente afectados por el pensamiento que aquí acontece y por la potencia que aquí se adivina. Entonces nosotros podríamos seguir hablando en plural en ausencia de otros autores, en ausencia de editores o lectores cómplices sin por ello caer en un fraude de representación, pues hablaríamos siempre desde el reconocimiento de la pluralidad que en sí mismo el libro instituye.

Sin embargo, para poder utilizar el pronombre más allá de situaciones excepcionales y arriesgadas decisiones éticas, lo que tendríamos que hacer es constituirnos como nosotros. Necesitaríamos entonces algo más que el marco de un libro, necesitaríamos algo más que un encuadre, o un encuadre-marco que funcionara realmente como dispositivo.

Marcos

Nosotros somos resultado de un marco, o más bien de una acción de enmarcar. Ahora que las páginas anteriores han creado un determinado ambiente, podríamos aceptar que este libro nos enmarca en una situación de lectura y escritura.

El marco no es meramente un límite espacio temporal, está constituido por una serie de reglas y convenciones que permiten que yo, como autor, sepa lo que puedo y lo que no puedo escribir y que tú, como lector/ra, puedas descifrar los códigos y dar sentido a las palabras y a la propia articulación del libro. Dar sentido es la función del marco. Los límites a lo que yo puedo o no puedo escribir están condicionados por el sentido: podré escribir todo aquello que tenga sentido dentro del marco de este libro, y todo lo que escriba en el marco de este libro tendrá sentido. Si el marco limita en cierto modo al autor, libera al lector en su interpretación, pues cualquier interpretación que quiera dar a lo escrito en el marco en este libro tendrá igualmente sentido.

Y podrías decir (yo mismo podría decir): «preferiría vivir sin marcos». Y sería una expresión de deseo comprensible, si nos pensamos sólo como individuos. Pero, en cuanto personas que aspiran a constituir un nosotros, transformar el deseo en voluntad conlleva un riesgo no sólo para la colectividad, sino para la propia subjetividad. ¿Acaso existe subjetividad individual fuera del marco social?

Yo, como individuo puedo sentir la necesidad de radicalizar mi subjetividad y salir del marco social para actuar en soledad. Pero esa soledad es incompatible con la imaginación de otro tipo de sociedad. La idea de una especie de comunidad natural como un ámbito de espontaneidad y libertad en que los seres humanos carecen de límites y se relacionan unos con otros guiados por la bondad es más un sueño que una idea. Y los sueños pueden convertirse fácilmente en pesadillas.

La libertad fuera de marco, si no es en el sueño del «ser natural», sólo se da en la publicidad de tabaco, de coches o de refrescos; paradójicamente, esa publicidad nos llega múltiplemente enmarcada.

Sin marcos, el esfuerzo de vivir sería sobrehumano. O bien correríamos el riesgo de vivir sin experiencia de la realidad. El trabajo se volvería frustrante, ineficiente.

Los marcos nos liberan de la construcción permanente del sentido y de la pregunta por la justificación de nuestra existencia. Los marcos permiten la vida cotidiana, facilitan el inicio de la acción, de la escritura, ponen límites a la invención de tareas y a la evaluación de lo que es o no es productivo, lo que sirve y lo que no sirve.

Sin el marco de este libro, este texto tendría otro sentido, y fuera del marco cultural en que se inscribe, quizá no tendría sentido alguno. Del otro lado, sin el marco de este libro, probablemente tú tendrías que hacer un esfuerzo mayor para descubrir el sentido de mis palabras, y sin el marco cultural, probablemente ni siquiera habrías llegado a leerlo.

La función del marco es mucho más evidente en cualquier situación cotidiana que implique un encuentro directo entre personas. El marco nos indica cómo comportarnos, qué gestos y palabras tendrán sentido para asegurar una comunicación con los demás, incluso si esa comunicación se pretende negativa o agresiva. Y nos permite también comprender el sentido de lo que los otros dicen y hacen, tanto como el conocimiento de la lengua y los códigos empleados.

El marco es diferente al contexto: es más inestable y tiene una naturaleza meramente funcional. Puede ser definido como borde, contorno o estructura. El marco refiere a la regla, la convención o el límite, no a lo que ocurre o se representa en su interior. El contexto en cambio no refiere a límites, sino

más bien al entramado. Puede ser definido con hábitat, como ambiente o como tejido. Un contexto no es funcional, sino determinante, es aquello con lo que nuestras acciones y representaciones se entretajan.

Los marcos aligeran el trabajo del yo, pero son más exigentes que los contextos. Aligeran el trabajo del yo porque restringen la libertad de decisión y evitan así la angustia. Pero son más exigentes que los contextos, porque éstos determinan el comportamiento, permiten el uso de máscaras estables.

En contraste con la seguridad (y la imposición o determinación) más o menos estable del contexto, el marco no ofrece la misma seguridad, pero sí las indicaciones suficientes como para vivir sin poner en juego día a día la propia singularidad. La experiencia contemporánea es una experiencia de marcos. Los individuos transitan de un marco a otro de comportamiento a lo largo del día y a lo largo de su vida. A lo largo del día desde el punto de vista social. A lo largo de su vida desde el punto de vista profesional.

En su clásico estudio sobre los marcos, Erving Goffman sostiene que el «marco» (*frame*) permite al individuo hacer manejable una «franja de vida» (*strip of life*) y convertirla en una experiencia de la realidad¹. «Un marco primario es aquél que se considera que convierte algo que tiene sentido lo que de otra manera sería un aspecto sin sentido de la escena»². Con «escena» se refiere aquí a la vida social, aunque en su análisis, al igual que ya ocurriera en su obra más conocida sobre la teatralidad social³, remite continuamente a analogías entre la sociedad y el teatro, y a ejemplos directos de situaciones sociales tomadas del teatro, de la literatura y el cine. Isaac Joseph propone la siguiente definición: un marco «es un dispositivo cognitivo y práctico de atribución de sentidos, que rige la interpretación de una situación y el compromiso en esta situación, ya sea que se trate de la relación con otro o con la acción en sí misma»⁴. Quienes no son capaces de reconocer el marco viven fuera de la realidad o no tienen experiencia de ella: los extranjeros, los niños, los locos, las personas en estado de *shock*.

Sin embargo, la experiencia de realidad no siempre resulta de la aplicación de marcos primarios. Puede, ser, como observa Goffman, que se produzca un cambio de «clave» (*key/keying*)⁵. El ejemplo más claro es el de un grupo de actores rodando una película en la calle, o ensayando una pieza escénica en un espacio público, y el de un espectador que no se sabe especta-

dor, que reacciona ante la situación como si fuera real. Los cambios de clave permiten utilizar marcos primarios para producir situaciones en las que se ha introducido algún grado de ficción o representación (no necesariamente artística). Una interpretación literal no ofrecería una experiencia de realidad: quien así lo percibiera estaría viviendo en una realidad socialmente inexistente por no haber aplicado la clave correcta.

El marco podría también alterarse como consecuencia de una fabricación. Supongamos, por ejemplo, que este libro no fuera una colección de ensayos, sino que hubiera sido escrito simplemente para servir de código a un grupo de conspiradores. Quienes lo leyeran como un libro de ensayos volverían a fracasar en su experiencia de realidad. Pero imaginemos que este libro fuera leído por investigadores especializados en conspiraciones, y que los autores hubieran escrito el libro para ellos, sabiendo que podría descifrar el código y, por tanto, elaborando uno más complejo, que les llevara a engaño. Claro está que la acumulación de fabricaciones conduce a un callejón sin salida: «¿Cuántas capas puede tolerar una franja de actividad? ¿Hasta dónde se puede llegar? ¿Qué grado de complejidad puede tener la estructura del marco a fin de que siga siendo efectiva para establecer los términos de la experiencia. [...] Después de cierto número de virajes, nadie puede confiar en nadie»⁶.

Aunque Goffman se refiere a un ejemplo de dobles agentes, su comentario podría muy bien aplicarse a los juegos escénicos desarrollados por artistas como Cuqui Jerez. El más extremo fue *The Real Fiction* (2005), una pieza en la que las expectativas del espectador eran defraudadas varias veces hasta conducirlo a una disparatada fabricación, en la que la realidad de la escena era sustituida por la imaginación transmitida por la voz en directo. En *The Croquis Reloaded* (2009), se simultaneaba el marco de la escritura, el marco de la creación, el marco de la actuación y el marco de la recepción. En función de qué se encuadrara en cada momento, la «experiencia de realidad» variaba. Algo similar ocurría en *The Nowness Mystery* (2012), que superponía la actuación improvisada y la escritura en tiempo real: en ambos casos, la coincidencia del marco ficcional (traducido como casa y como pantalla) era lo que hacía posible la simultaneidad.

El título *The Real Fiction* resulta plenamente coherente con las tesis desarrolladas por Goffman. Hay que recordar que lo que interesa al sociólogo en este análisis es cómo los individuos experimentan la realidad, no cómo

la realidad es creada socialmente. Pero de su propuesta metodológica se desprende la siguiente idea: no existe una realidad última, la realidad es creada en el juego de los marcos. Y los marcos son estructuras vacías.

Esto no implica una posición relativista, porque Goffman no habla de individuos aislados, cada uno contemplando la realidad desde sus encuadres aislados. En absoluto, porque, en cierto modo, el cuadro precede al individuo. No es el individuo quien crea la realidad, es el marco lo que permite al individuo habitar una realidad, tener una experiencia de la realidad. Y si el encuadre precede al individuo, entonces el individuo nunca se relaciona con la realidad en soledad. El marco presupone siempre la prioridad experiencial y epistémica del nosotros. Por ello, a veces, en cuanto individuos, rehuimos los marcos, pero en cuanto nosotros, somos los marcos mismos.

Aun así, resulta sorprendente que Goffman dedique la mayor parte de su libro no al funcionamiento del marco como generador de experiencia de la realidad, sino a las disfunciones del marco en cuanto generador de tal experiencia, bien por la incomprensión de las claves, bien por el efecto de las fabricaciones, bien por diferentes rupturas o desbordamientos del marco. Es decir, estudia las simulaciones, las ficciones, los engaños, los fraudes. Leyendo su libro, se diría que la realidad se compone de una acumulación de transformaciones, que es inevitable la continuidad entre la creación de realidad literal y la creación de otras realidades a las que denominaríamos ficciones.

Cuando el marco es efectivo y la ficción es experimentada como realidad, ¿no es idéntica a la realidad? ¿Y cómo no habrían de cruzarse la ficción y la realidad si el marco mismo es una convención, es decir, si aquello que nos permite la generación de una experiencia de realidad es algo en cierto modo externo a la vida, es algo que nos permite aislar artificialmente una franja de vida y a partir de ella construir lo que llamamos «realidad»?

El marco define un espacio-tiempo autónomo. Pero esa autonomía no es una autonomía absoluta. Yo no me olvido completamente del mundo por aceptar la regla interna de una obra escénica enmarcada o de una instalación artística enmarcada.

El marco no es un límite, no es un muro; es más bien una frontera inestable y porosa. Los marcos son móviles y porosos. El marco, insisto, no es un objeto, es la acción de enmarcar. Y esa acción puede ser modificada.

Por tanto, la experiencia de realidad generada por un marco no es una realidad definitiva. Los marcos pueden ser removidos, las situaciones pueden ser reencuadradas para producir otras experiencias de realidad. Y si esas experiencias de realidad son efectivas, la realidad misma habrá sido transformada.

En «Teatralidades disidentes» estudiamos cómo muchos de los procedimientos estudiados por Goffman como contrarios a las buenas maneras y disruptivos de la teatralidad social podrían ser entendidos como instrumentos para la manifestación del disenso y la producción de teatralidades antihegemonías⁷. Algo similar podríamos hacer respecto a su análisis de los marcos, y sobre todo a las alteraciones, fabricaciones, rupturas y desbordamientos que estudia.

Tales transformaciones no pueden ser realizadas en solitario, pues los marcos trascienden a los individuos singulares. Ni siquiera pueden ser realizadas por un pequeño grupo, por una «comunidad identitaria», pues muy probablemente quedarían en cambios de clave o en fabricaciones, y difícilmente en transformaciones del marco primario. En consecuencia, los artistas no podrían contentarse con operar sus transformaciones al interior de comunidades identitarias (identificadas por el significante «artista»), es decir, en comunidades endogámicas, sino aspirar a la articulación de frases que puedan comenzar efectivamente con el pronombre nosotros; frases necesariamente performativas, frases que abran el espacio del acontecimiento.

Encuadrándonos

El marco delimita una situación, le da tiempo, espacio y reglas. Pero define también un nosotros, una comunidad temporal, comunidad entendida por el momento sólo como un compartir tiempo y espacio, incluso si ese tiempo y ese espacio son abstractos o diferidos.

El marco del teatro o de la escena no sólo delimita lo que se ve, sino también el nosotros constituido por los que hacen y los que miran, los que se encuentran en el marco, a un lado y a otro del mismo, en relación con el propio marco. Cuando el marco no es el de un teatro a la italiana, sino el que delimita una acción colectiva, el marco teatral delimita entonces el nosotros de los que juegan o participan.

Ese nosotros definido por el marco puede ser denominado «comunidad». Pero ¿qué tipo de comunidad? Será una comunidad abierta, con distintos grados de implicación, y no una *communitas*. Y será sin duda una comunidad temporal e inestable, no una comunidad identitaria.

Las comunidades identitarias son comunidades que remiten a la condena y a la necesidad. La comunidad en su conceptualización tradicional es un principio regresivo en relación con las sociedades basadas en el libre acuerdo. Para seguir utilizando el término comunidad sería preciso aceptar la redefinición propuesta por Roberto Esposito. Al estudiar la etimología de *communitas*, descubrió que el *con* introduce el *munus*, que puede ser tanto un don como una carencia. Comunidad ya no sería entonces el conjunto de quienes tienen algo en común, sino de quienes comparten un don o una carencia. Por tanto, la comunidad no puede ser definida a partir de una identidad o una esencia, sino a partir de algo que nos obliga, algo de lo que carecemos.

Esposito refiere su concepto de comunidad fundamentalmente a dos pensadores: Martin Heidegger y Jean-Luc Nancy. De Heidegger toma la idea de que la comunidad preexiste al individuo, o bien que la comunidad no es realizable porque ya está desde siempre realizada. La comunidad no está ni antes ni después de la sociedad:

Los individuos en cuanto tales –fuera de su ser-en-un-mundo-común-con-otros– no existen. [...] En virtud de este estar-en-el-mundo determinado por el *con*, el mundo es desde siempre el que yo comparto con los otros. El mundo del *Dasein* es un «mundo en común»: *Mitwelt*. El estar-en es un co-estar con los otros. El ser-en-sí-intramundano de éstos es la «coexistencia»: *Mitdasein*⁸.

De Nancy, toma la propuesta de redefinir la comunidad no a partir de lo común (sea una propiedad o una identidad), sino a partir de la relación misma. Nancy, de hecho, proponía sustituir el término comunidad por «estar juntos», «estar en común» o «estar-con»⁹.

Estar juntos es mucho más importante que ser comunidad. Estar juntos para algo, para hablar, para hacer, para construir, o simplemente para pasar el rato. La comunidad parecería tener un fin en sí mismo, parecería una tabla de salvación en el océano de la inmanencia (o en el caos de la gran ciudad). Pertenecer a una comunidad parece liberar del deseo, de la curiosidad

y del esfuerzo. Y en cambio puede hacer crecer el interés en la reproducción y expansión de la propia comunidad. En el estar juntos se acentúa lo común, en tanto la comunidad se refiere a sí misma, sustancializa algo que no existe, la unidad de un grupo o multitud de individuos¹⁰.

Por ello, Esposito reivindica la melancolía como un estado positivo de la comunidad: la melancolía hace conscientes a los individuos de la inmanencia radical, y por tanto les previene contra cualquier tentativa sustancializadora. La melancolía permite la consciencia del *con* frente a la idea de cualquier propiedad común. Y recuerda que la comunidad se da siempre en torno a la falta o a partir del *delinquere*.

Si se comprendiera desde el principio el nudo originario entre la cosa común y la nada, el carácter constitutivamente melancólico de la comunidad, no haría falta esperar a la filosofía moderna. ¿A qué, si no, se refieren todas las narraciones sobre el delito fundador –desde Caín a Rómulo– sino justamente al *delinquere* (en el sentido latino de «carencia») del que nace la sociedad y que se acarrea inevitablemente?¹¹.

La definición de comunidad a partir del don, del delito, de la falta o del vacío permite a Esposito concebir una comunidad abierta, una comunidad comprensiva, y no una comunidad inmunitaria. ¿Qué sentido tiene la inmunización respecto al mal exterior, si el mal está ya dentro de la comunidad en las formas del delito y la falta? ¿Qué sentido tiene la inmunización respecto al nihilismo exterior si el vacío está en el núcleo de la comunidad?

Esposito advierte contra la inmunización que ha transformado las sociedades europeas contemporáneas: «El fin del comunismo ha conducido al riesgo de olvidar y pervertir el sentido de *comunidad*», hasta el punto de convertir la idea de comunidad «en su opuesto, en aquello que levanta muros más que derribarlos»¹².

El vacío de la comunidad es también el vacío del marco. Pero el vacío no es un vacío real, del mismo modo que el marco no es un marco físico. El vacío es siempre el espacio ocupado por las personas y las cosas, y el marco es la relación, el *con* que hace posible la comunidad inmanente.

Los marcos no crean necesariamente *communitas*, pero tampoco las imposibilitan. No crean *communitas*, porque éstas aparecen en fases liminales, en fases de transformación. La *communitas* implica una transformación de la

estructura de convivencia. El marco, en cambio, no implica una transformación colectiva: las transformaciones pueden darse, pero afectan a los individuos, o afectan a formas que no necesariamente transforman efectivamente la convivencia.

Los marcos no crean tampoco necesariamente comunidades identitarias, aunque no las imposibiliten. Y ello porque los marcos no son fijos. Lo propio de los marcos es su dinamismo. La comunidad que se encuadra es la de un grupo de personas que están unas con otras. Estamos juntos por algo que nos relaciona, que puede ser un interés intelectual, un afecto, un deseo, una obligación...

El estar-con realiza la inmanencia radical. No existe una relación trascendente del individuo con un ente externo. Existe sólo la inmanencia del estar-con. ¿Esa comunidad no es más bien un sostenerse mutuamente en el vacío?

Este sostenerse mutuamente en el vacío fue traducido escénicamente hace unos años por Ivana Müller en *While We Were Holding it Together* (2009), una pieza en la que cinco actores permanecían inmóviles durante todo el desarrollo de la pieza, con algunos cambios de disposición durante los fundidos a negro, y con un tránsito de voces de unos cuerpos a otros. La pieza daba una respuesta a la «tristeza de la inmanencia» que un siglo antes se había desplegado en *Los ciegos* de Maeterlinck (1890), mediante una celebración de la potencia de la imaginación. El reconocimiento de la inmanencia, lejos de conducir a la melancolía, hacía posible el humor, y también la complicidad con el público, que era invitado a integrar el nosotros inmóvil de la escena. En ella y frente a ella, lo que se experimentaba era la fuerza de la mera coexistencia y la potencia del ser humano, en cuanto animal dotado de voz, para generar realidades en relación con los otros, es decir, para dotar de sentido a la contingencia¹³.

El marco nos permite pensar una relación que no se sustenta sobre un fundamento étnico, religioso o ideológico, sino sobre la delimitación de un vacío. La comunidad inmanente se sostiene en el vacío por voluntad de quienes se agregan a ella en redes de afecto, de interés, de poder, de sometimiento. Gracias al marco, los individuos que forman parte de esa comunidad, de ese nosotros, tienen una experiencia de realidad. Pero esa experiencia puede ser transformada en procesos de transposición, fabricación o como consecuencia de rupturas y reconfiguraciones del marco.

Y aquí es donde se sitúa precisamente el trabajo artístico: no se trata de desbordar los marcos, sino de alterarlos; no se trata de romper los marcos, sino de producir nuevos marcos o nuevos encuadres. Por otra parte, la alteración artística de los marcos o la creación de nuevos marcos no tiene como objetivo crear comunidad, pues la comunidad es preexistente, sino generar condiciones diversas de enunciación que permitan la articulación del nosotros.

El marco funciona entonces como dispositivo. Y los artistas que trabajan en la generación de marcos para la proposición de enunciaciones colectivas no tienen como objetivo –no pueden tenerlo– la producción de comunidad, ni siquiera de comunidad temporal. La comunidad viene dada por el marco mismo. Pero el objetivo sólo puede ser el de crear momentos de autonomía en el tiempo de la realidad aceptada o en el tiempo de la realidad cotidiana, experimentar otras reglas de juego, otros modos de coexistencia compatibles con la experiencia de una realidad poética.

El juego que el arte propone es una impugnación de las reglas de juego que funcionan en la realidad. El juego es consecuencia de la aceptación de la inmanencia, y es jugado en el seno de una comunidad igualitaria. En el juego del arte, se trata de una comunidad «entre paréntesis», y el juego se juega en un tiempo suspendido, o ficcional, incluso si ese tiempo es el tiempo de la realidad, incluso si ese tiempo es vivenciado en espacios cotidianos y en simultaneidad con el tiempo de vida y trabajo.

El proyecto *Clean Room*, de Juan Domínguez, es un ejemplo de ese espacio-tiempo entre paréntesis: un laboratorio vacío y blanco en el que todos somos iguales y podemos jugar a reinventar una comunidad igualitaria. Recuerda a los experimentos de democracia radical que se realizaron en los años veinte, en lugares como Bauhaus, para ensayar modos de convivencia no determinados por las reglas de juego heredadas. El proyecto podría ser entendido como un experimento científico, de ciencia social. O también podría entenderse como un experimento pedagógico, al modo de la gran pedagogía brechtiana (es decir, del teatro sin actores que intentó realizar con los *Lehrstücke*). Pero, sobre todo, manifiesta una voluntad de instituir un nosotros sujeto de enunciación. Y dado que el experimento es una especie de modelo de lo social, como lo era el *Lehrstück* y el teatro de Bauhaus, el nosotros agente, en ese tiempo suspendido, podría ser visto igualmente como un modelo de la multitud.

La multitud es el nuevo sujeto político a construir en esta fase histórica poscolonial y postsocialista, en que la democracia es repensada a partir de sucesivos descentramientos, pero también defendida de la voracidad acaparadora de poder y recursos de unos pocos.

En contraste con los proyectos modernos, que de un modo u otro buscaban la anulación de la singularidad, bien en la vía del individualismo excluyente (liberal) bien en la vía del colectivismo general (comunista), las nuevas concepciones sociales se basan en la articulación de las singularidades. El objetivo de una sociedad democrática es garantizar la singularidad de cada individuo sin poner en riesgo el sostenimiento de la estructura que hace posible la existencia misma de la singularidad. Es una estructura que se sostiene a sí misma, por la atracción de las singularidades, por la fuerza gravitatoria de las singularidades.

Si entendemos la sociedad en términos inmanentes, es decir, si somos radicalmente ateos, cualquier estructura piramidal es insostenible, pues no hay punto de apoyo ni punto de atracción que permita su sostenimiento. Cualquier violencia empleada para el sostenimiento de esa sociedad piramidal o jerárquica es una violencia temporal.

La singularidad democrática es la sociedad de los «cualquiera»¹⁴.

Después de la crisis económica en Argentina, el cineasta Pino Solanas, autor años atrás del monumental documental histórico *La hora de los hornos*, filmó una nueva película titulada *La dignidad de los nadies* (2005). Lo que la película muestra es cómo los nadies (aquellos privados de derechos ciudadanos) se convierten en cualquiera, los sujetos singulares que componen la multitud.

La multitud es el modo de ser de los muchos en la sociedad posfordista, caracterizada por la indiferencia entre trabajo y no trabajo, por la implicación del intelecto en el trabajo, por la flexibilidad, etc. [...] La multitud consiste en una red de individuos; los muchos son singularidades. El punto decisivo es considerar esas singularidades como puntos de llegada, no como datos previos o puntos de partida; los individuos deben ser considerados como el resultado final de un proceso de individuación, no como átomos solipsistas¹⁵.

La multitud se comunica en los modos del anonimato y del murmullo. El anonimato no es una renuncia a la singularidad, no es una fusión del individuo en la masa. El anonimato es la condición del singular en la multitud. El anonimato

es la condición para que los derechos que se atribuyeron a uno en detrimento de otros sean de todos en cuanto individuos singulares. El anonimato se puede traducir en modestia o en amabilidad.

El anonimato no quiere decir que yo no tenga nombre, que yo renuncie a mi nombre; sino que mi nombre es uno entre muchos nombres. Que mi nombre es intercambiable por otros nombres. Pero yo, en cuanto persona singular, no lo soy. Es mi nombre en la cooperación, es mi nombre en la autoría lo que es sustituible. Y no yo en cuanto persona. O más bien habría que decir, siguiendo a Esposito, en mi naturaleza «impersonal».

Lo que llamo anonimato es algo próximo a lo que Esposito llama impersonal. ¿Qué es lo impersonal? Aquello que es común a todos los seres humanos, aquello por tanto que me convierte en sujeto de derecho, pero también aquello que me pone en conexión con lo existente, especialmente con la vida. Lo que Esposito descubre en su análisis, es que el término «persona» (en cuanto máscara) contiene un efecto de despersonalización, de reducción a cosa: me priva de mi rostro animal, me priva de mi naturaleza animal para convertirme en una cosa social. Y a partir de aquí, Esposito rastrea el pensamiento de lo impersonal en tres ámbitos: la justicia, la escritura y la vida. En el ámbito de la justicia, remite a Simone Weil cuando escribe: «Aquello que es sagrado, bien lejos de ser de la persona, es aquello que, en un ser humano, es impersonal. Todo aquello –continúa Weil– que es impersonal en el hombre, y sólo eso, es sagrado»¹⁶. En el ámbito de la escritura remite a Blanchot, cuando asegura que escribir es pasar de la primera a la tercera persona, o a Deleuze, cuando refiere a la valoración del «se» en la escritura de Foucault¹⁷. Finalmente, el «murmullo anónimo» deleuziano remite al ámbito de la vida, a la reivindicación de la animalidad y a reconocer que no es posible devenir animal sin una fascinación por el cambio, por la multiplicidad¹⁸.

El murmullo de la vida es el murmullo de lo impersonal, es el murmullo del anonimato, el murmullo de la multitud. El anonimato no implica el secreto, sino el sigilo. Sigilo no es lo mismo que secreto. Se trata más bien de una acción respetuosa hacia quienes no participan, pero también hacia la acción misma. Porque sin sigilo, la belleza de la acción puede verse afectada. El sigilo, que también podría ser discreción, tiene que ver con el cuidado. Tiene que ver también con una resistencia a la sociedad del espectáculo o a la sociedad de lo pornográfico.

La segunda temporada de *Clean Room* (2015) muestra de un modo casi pedagógico el proceso de constitución de una multitud. Primero hay un marco imaginario: la habitación limpia. Después una serie de reglas e instrucciones que van concretando ese marco. El marco (colectivo) me precede. Por tanto, mi participación como individuo parte de la aceptación de un marco. El individuo en soledad se relaciona, días antes de que tenga lugar el acontecimiento, con instrucciones y con objetos. Las instrucciones llegan por correo electrónico. Los objetos los aporta el individuo; son fragmentos de su cotidianidad de los que se desprende para hacer posible otro marco. Pero también es un objeto la dirección a la que debe acudir. A la relación con un objeto sucede la relación con un espacio y con alguien desconocido. Yo (individuo) no soy un espectador convencional, porque se me exige un cierto esfuerzo, y sobre todo, porque se me invita a que me relacione con las cosas y con las personas de un modo extracotidiano: esta actitud nada tiene que ver con la del espectador, que en el fondo considera que todo el espectáculo es en sí mismo algo concebido para su diversión (sea más o menos ligera). De ahí que los falsos actores de la pieza nunca entren en la categoría de piezas de un mecanismo escénico, se mantengan en todo tiempo como personas, con un grado de realidad similar al de los otros espectadores. Yo ya no soy un espectador que puede utilizar a los otros (actores) para su interés, sino que me veo obligado a comportarme yo mismo como actor-agente y relacionarme con los otros en cuanto cómplices, en un lugar intermedio entre la familiaridad y la distancia. La relación entre personas y cosas se altera. Las personas no son fines en sí mismos y las cosas no son instrumentos. Las personas y las cosas se sitúan en un mismo nivel de relación. Y en esta disposición se inicia un recorrido urbano en el que la vida se convierte en espectáculo; y yo en parte del mismo. Hasta llegar a una casa en la que, ya en el segundo episodio, se plantea a los individuos el reto de convertirse en grupo.

El grupo se articula mediante juegos. Pero uno de los juegos es real, porque a los habitantes de esta comunidad temporal se les ofrece una importante cantidad de dinero con el fin de que hagan con él algo que no podrían hacer solos. El dinero es real. Pero el dinero es también una abstracción. El dinero pone en movimiento la realidad. Pero la realidad deriva en una discusión aparentemente sin salida.

En el tercer episodio, los participantes, que ya dejaron de ser espectadores, se responsabilizan de la organización de una fiesta a la que pueden invitar cada uno a otra persona. El marco se revela entonces como un instrumento para la producción de multitud. Pero falta que esta multitud hable, falta que esta multitud se articule de manera efectiva como una suma de singularidades que cooperan en un objetivo común por medio de la complicidad. El experimento resulta en parte fallido, pero no por ello es un fracaso, pues no pueden fracasar quienes se arriesgan en un ejercicio de creación tan ambicioso como éste: se trata nada más y nada menos que de abandonar el marco escénico y el marco artístico para producir marcos efímeros de convivencia y de creación, sometidos a la tensión constante de las singularidades que los habitan y los generan. Para los espectadores, aún tan acostumbrados a ser espectadores, el reto resulta excesivo. Es como si Maeterlinck hubiera puesto en el bosque un GPS; ¿de qué les habría servido a los ciegos si nadie les ha enseñado que sí pueden ver y que su ceguera era un relato de dominación? Pero... ¿hay otro modo de enseñar a ver que no sea ofrecer imágenes? ¿De qué habría servido a los personajes de Ivana Müller que se creara un ambiente de baile si ellos estaban convencidos de no poder moverse? ¿Hay otro modo de aprender a moverse que moviéndose?

Dispositivos de enunciación

El marco produce una experiencia de realidad y define un nosotros. El dispositivo hace posible la enunciación y abre el espacio de tensión entre subjetividad y máquina. El marco puede funcionar como dispositivo para la enunciación colectiva por medio de la creación de ficciones conscientes y de límites autoimpuestos.

En los últimos años, numerosos artistas se han implicado en la generación de dispositivos. Se trata de poner las capacidades poéticas al servicio de la generación de enunciaciones colectivas. Los artistas reducen voluntariamente su ego para inscribirse en procesos colaborativos: con otros artistas en obras comunes, con otros profesionales del pensamiento en procesos de investigación compartida (antropólogos, filósofos, activistas, politólogos, abogados), o bien en propuestas de relación e interacción con personas ajenas al ámbito artístico y también al ámbito profesional del pensamiento.

Tales colaboraciones pueden responder a una verdad artística, es decir, a un deseo de forma, coincidente con una acción política. O pueden también, en algunos casos, ser consecuencia de la debilidad de los artistas en la escena cruel del capitalismo global o incluso ser resultado de una fraudulenta voluntad por integrarse en las nuevas tendencias sancionadas por ese mismo sistema capitalista. Siempre hay actitudes parasitarias y fraudulentas, pero éstas no cancelan la potencia de aquéllas surgidas de la verdad o del deseo.

Aunque sea sobradamente conocida (y yo mismo la he citado en otros textos), recuerdo una vez más la descripción que Gilles Deleuze da del dispositivo foucaultiano: «Una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilineal [...] compuesto de líneas de diferente naturaleza»¹⁹. Los dispositivos articulan saber, poder y subjetividad en un mecanismo de apariencia confusa y por ello difícilmente representable, cuya función es «hacer ver» y «hacer hablar». La subjetividad resulta difícilmente pensable en el exterior del dispositivo, pues el dispositivo es también un mecanismo de subjetivación. Y ello resta a los individuos la capacidad de originalidad, pues ésta sólo se da como novedad de los regímenes de enunciación establecidos por los dispositivos.

Giorgio Agamben, por su parte, propone la siguiente definición, muy sintética: «Llamo dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos»²⁰. Releyendo a Foucault, Agamben describe el dispositivo como una red compuesta por elementos heterogéneos (discursos, instituciones, edificios, leyes, protocolos, proposiciones), en el que se realiza «el cruzamiento de relaciones de poder y de saber»²¹. Los seres vivos no forman parte de esa red, pero tampoco son independientes de ella, pues sólo en relación con los dispositivos los seres vivos devienen sujetos.

Jerôme Bel fue uno de los primeros coreógrafos en producir de manera consciente dispositivos de composición escénica. Su pieza *The Show Must Go On* (2001) consistía en una invitación a un grupo de bailarines y coreógrafos a integrarse en un marco de representación específico, definido por una regla muy sencilla: responder con movimiento al título de una canción. Como todo dispositivo, la parte maquina establecía la repetición y una cierta rigidez de la estructura, en tanto los intérpretes debían responder con su imaginación para

mantener a salvo su subjetividad y su singularidad frente a las pretensiones homogeneizadoras del dispositivo. Por supuesto, en la pieza, había también una reflexión sobre el marco escénico y un juego con los marcos. Pero lo que ahora nos interesa es recordar el modo en que las singularidades se articulaban en una composición que, al menos en intención y en apariencia, no respondía a una codificación autoritaria del tiempo, el espacio y el movimiento.

Ese mismo dispositivo fue utilizado muchos años más tarde por el propio Bel para permitir la participación de personas que no necesariamente eran profesionales de la coreografía. Y, con otras reglas, pero manteniendo la misma idea de representación en un marco específico, permitió la creación de espectáculos como *Disabled Theatre* (2012), en colaboración con Theater Hora, o *Gala* (2015), una revisión del formato de la gala de danza, en la que conviven bailarines aficionados y profesionales con diferentes especializaciones disciplinares y técnicas. El resultado en ambos casos es un equilibrio entre la manifestación de la singularidad y la enunciación colectiva, si bien tal equilibrio sólo se produce en el ámbito estrictamente espectacular y no necesariamente en todas las dimensiones del proceso de producción y, por tanto, de convivencia del grupo en cuanto modelo de multitud.

Cabría citar otros muchos ejemplos de artistas escénicos que trabajan con dispositivos. Uno de los más eficaces constructores de dispositivos de enunciación es, sin duda, Roger Bernat, quien en colaboración con Txalo Toloza ha creado piezas como *Pendiente de voto* (2011), *Desplazamiento del Palacio de la Moneda* (2013)²² o *Númax-Fagor-Plus* (2013). Héctor Bourges y el colectivo Teatro Ojo han ideado también diversos dispositivos, en unos casos para activar memorias o visibilizar teatralidades preexistentes, como *S.R.E. Visitas guiadas* (2007) o *Pasajes* (2010), en otros casos para producir (y reflexionar sobre la) participación, como *Atlas electores* (2012), que convocaba a veinte personas para participar en un proceso paralelo a las elecciones presidenciales de ese año²³.

El término «Atlas» ha sido tan productivo en los últimos años en el ámbito artístico como el de «dispositivo», y una de las piezas que de un modo más explícito ha tratado de dar forma escénica a la multitud lleva precisamente ese título. *Atlas* (2011), de los coreógrafos Ana Borralho y João Galante, es un dispositivo de participación escénica que replica las políticas de manifestación de multitudes que se activaron ese año en actos como los del 15-M²⁴. Y es un

dispositivo que se adecua con precisión a la definición propuesta por Agamben. Su mecánica viene dada por una regla que procede de una canción infantil: cada uno de los cien participantes sale a escena enumerando su posición y declarando su profesión; las profesiones van cambiando, los números van subiendo. La pieza podría comenzar con la entrada de una joven que diría: «Se uma estudante incomoda muita gente, duas estudantes incomoda muitos mais». Y continuar (en castellano) con la entrada de un hombre que diría: «Si dos bomberos molestan a mucha gente, tres bomberos molestan a muchos más». A continuación la joven y el hombre repetirían la frase de éste y esperarían la entrada de una tercera persona para repetir movimiento y acción.

El dispositivo es sencillo, pero de una gran eficacia estética. Los individuos, en cuanto cuerpos singulares, se manifiestan en escena declarando únicamente su perfil público (su profesión u ocupación), pero manifestando también su desacuerdo, el que los vuelve incómodos o molestos «a mucha gente». El dispositivo no exige de los individuos ningún esfuerzo: sólo tienen que caminar siguiendo distintas pautas, hablar, ocupar las posiciones asignadas en el marco establecido y acordado. Tampoco les exige el tipo de exposición que a veces se requiere a los actores. En su interior, los participantes se encuentran cómodos, protegidos, cuidados. Son individuos que manifiestan públicamente su singularidad; a cambio, deben estar «de acuerdo» en manifestar su «desacuerdo», o bien, deben estar de acuerdo en contribuir al funcionamiento de un dispositivo estético disidente.

La repetición es uno de los procedimientos que aseguran la comodidad: la repetición es nuclear en el funcionamiento de los mecanismos (materiales o abstractos), pero también lo es en la estructura de los ciclos naturales y de los ritos sociales. Porque esta repetición tiene más que ver con la observación de la naturaleza y de la sociedad que con el rendimiento de la máquina, la repetición admite excepciones, y las excepciones se muestran necesarias para que el dispositivo funcione humanamente. Mediante la repetición, salpicada de excepciones, los participantes se incorporan al grupo sin alienarse en una masa: éste constituye más bien una multitud. A la multitud no le es dado el discurso dramático, es decir, el compuesto de voces individualizadas correspondientes cada una a una persona o personaje. A la multitud le es dado el discurso performativo: un hablar que no refiere, sino que es ante todo un manifestarse.

El problema comienza cuando la participación deriva en espectáculo, cuando el marco que sirve para vivir, y en el que la comunidad de los «actores» participa, es observado por otros espectadores pasivos. Quienes miran son obligados a posicionarse de un lado u otro de la gente que molesta o la gente a quien se molesta. No hay términos medios. Pero los problemas no se le plantean a los espectadores, sino a los participantes que sólo querían ser agentes de una manifestación y ahora también son actores, es decir, acceden al también pequeño privilegio de la representación. La multitud que se manifiesta se convierte entonces en coro. El coro fue el procedimiento al que recurrieron los artistas productivistas en los años veinte (y con ellos Bertolt Brecht) para que la masa hablara con una sola voz. Pero a principios del siglo XXI, ¿cómo articular un discurso respetando la singularidad de cada una de las voces? Borralho y Galante proponen una fórmula: cada voz es escuchada una vez a condición de que luego participe en la enunciación repetida de cada una de las siguientes voces. Sin embargo, esta fórmula puede no resultar suficiente. Los ideadores del dispositivo se enfrentan entonces a una paradoja: una vez que el individuo tiene los medios y la capacidad de enunciación para manifestar su desacuerdo, ¿cómo garantizar que no va a disentir de la regla que establece la manifestación de su desacuerdo?

Y esto es precisamente lo que ocurre en *Atlas*: los individuos no se conforman con el dispositivo colectivo, quieren manifestar también su singularidad de manera personal. Hay manifestaciones singulares que refuerzan el dispositivo, especialmente cuando comportan no ya variaciones de la regla, sino subversiones radicales de la misma. Pero la repetición de tales manifestaciones y, sobre todo, la irrupción de lo privado o de la personalidad, lejos de contribuir al enriquecimiento orgánico del dispositivo, pueden provocar un sabotaje interno e involuntario de aquello que permite a todos y cada uno la capacidad de enunciación.

La personalización de la fórmula que activa el dispositivo tiene una eficacia terapéutica para los participantes. Sin embargo, la multiplicación de las personalizaciones acaba destruyendo su eficacia estética. Y al destruir su eficacia estética destruye también su eficacia política. Por otra parte, ni siquiera garantiza la manifestación de la singularidad, pues si se pierde la capacidad de enunciación colectiva, ninguna singularidad podrá tampoco

ser enunciada. ¿Debemos soñar que vivimos en un mundo revolucionado y prescindir completamente de la eficacia estética (y de la política)? ¿O debemos suspender parcialmente nuestras fobias morales para, reconociendo la realidad, procurar tal eficacia?

Educados en el rechazo a la repetición fordista y a la masa totalitaria, prevenidos contra héroes y jerarquías, nos olvidamos de que en nuestras sociedades ya no existen ese tipo de fábricas, ni existen tampoco los territorios que permitan la identificación de las masas, pero sí dispositivos que perpetúan el poder de unas cuantas familias (naturales y políticas). Los dispositivos de poder jerárquicos sólo pueden ser combatidos mediante la participación en dispositivos de empoderamiento de las multitudes. Las multitudes se constituyen en la unión de las singularidades, que no hablan dramáticamente (con voces privadas), sino performativamente, en los modos de la manifestación. Los individuos sólo devienen cuerpos singulares en el interior de dispositivos de participación, pues fuera de ellos el individuo es inerte ante los dispositivos de control. Los dispositivos de disenso se activan como dispositivos de empoderamiento a condición de que los cuerpos singulares practiquen el acuerdo, la repetición y las reglas consensuadas. Y de que acepten la excepción (tan difícil de regular).

El artista abandona la posición externa al encuadre para situarse dentro del marco. Pierde la visión del marco. Y en el interior del marco se encuentra con los otros. Que ahora tampoco contemplan en el marco, sino que habitan el marco. Y al habitarlo pierden la consciencia del marco. Éste es el tránsito del paradigma estético al paradigma poético.

No se trata de que desaparezca el marco. Pero ya no lo vemos. Como no lo vemos, perdemos consciencia de estar enmarcados, practicamos una suspensión de la descreencia. Pero no para aceptar como real una ficción enmarcada ante nuestros ojos, sino para tomarnos en serio el juego en que jugamos. Hacemos como si fuéramos libres o estuviéramos perdidos. No se trata de una disyuntiva, sino de una coincidencia: ser libre es lo mismo que estar perdido, carecer de determinación es también carecer de orientación. No obstante, somos nosotros los dueños de esa pérdida, de esa desorientación, pues la efectividad del marco puede ser en cualquier momento cancelada. Entretanto, jugamos a prescindir de la consciencia del marco. Es entonces cuando se produce el momento de desestabilización poética colectiva: un hacer poético de la comunidad.

Imagen

Y si has leído hasta aquí, ese débil nosotros que se anunciaba al inicio del texto puede que se haya hecho un poco más fuerte.

Puede ser también que haya ocurrido lo contrario, que te hayas convencido de que esto no es lo tuyo y que no quieres «ser de los nuestros».

Entonces me imaginarás y dirás «él», o dirás «ellos».

Pero si el texto te ha sugerido algo, si te he hecho pensar, si en este texto han resonado ideas de otros textos, y esta lectura te anima a seguir leyendo, en ese caso, podríamos empezar a articular, aunque con mucha prudencia, el pronombre «nosotros».

Ahora podríamos imaginar que tú y yo nos encontramos en la pista de baile de este libro, y que a nuestro alrededor se encuentran ya quienes nos han precedido, quienes nos acompañan, quienes nos siguen. Y que pensamos juntos.

Y nos movemos.

El grupo se va compactando, no demasiado, lo suficiente para que alguien lance su teléfono móvil al aire y dispare una foto.

«Nosotros...» –diríamos al unísono– «no necesitamos imágenes para nombrarnos».

José A. Sánchez es profesor, investigador y autor de libros y textos sobre estética y práctica artística contemporánea en el ámbito de la literatura, las artes escénicas y el cine. Doctor en Filosofía y catedrático de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (www.uclm.es). Entre sus libros figuran: *Brecht y el expresionismo* (1992), *Dramaturgias de la imagen* (1994 y 1999), *La escena moderna* (1999), *Cuerpos sobre blanco* (2003), *Prácticas de lo real* (2007; reedición en 2012 y edición inglesa en 2014) y *Ética y representación* (2015). Profesor invitado en diversas universidades europeas y americanas, es fundador y director del Archivo Virtual de Artes Escénicas (<http://artescenicass.uclm.es>), director del grupo de investigación artea (www.artea-a.org) y codirector del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual. Página personal: <http://joseasanchez.artea-a.org>.

Notas

- 1 Goffman, Erving. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeast University Press, 1986. Cito la edición castellana: *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. Madrid: CIS, 2006, p. 11.
- 2 *Ibíd.*, p. 23.
- 3 Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Nueva York: Anchor Books, 1959. Revisé este texto en sus implicaciones actuales en «Teatralidad y disidencia», en J.A. Sánchez y E. Belvis (eds.). *No hay más poesía que la acción*, México: Paso de Gato, 2015, pp. 21-58.
- 4 Joseph, Isaac. *Erving Goffman y la microsociología*. Barcelona: Gedisa, 1999, p. 63.
- 5 Goffman, Erving, op. cit., p. 44.
- 6 *Ibíd.*, pp. 189-190.
- 7 Sánchez, José A., op. cit.
- 8 Esposito, Roberto. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona: Herder, 2012 [edición electrónica], pos. 479.
- 9 Nancy, Jean-Luc. *La Communauté affrontée*. París: Galilée, 2001, p. 42.
- 10 «Or le "communisme" indique une idée et un projet, tandis que la "communauté" semble noter un fait, une donnée. Le "communisme" en faveur d'une communauté qui n'est pas donnée, qu'il se donne comme un but». *Ibíd.*, p. 27.
- 11 Esposito op. cit., pos. 559.
- 12 *Ibíd.*, pos. 1101.
- 13 Véase: <http://joseasanchez.arte-a.org/node/513>
- 14 Agamben, Giorgio. *La comunità che viene*, Torino: Bollati Boringhieri, 2001, p. 10 y 56.
- 15 Virno, Paolo. *Gramática de la multitud. Por un análisis de las formas de vida contemporánea*. Madrid: Traficantes de sueños, 2003, p. 76.
- 16 Esposito, op. cit., pos. 2575.
- 17 *Ibíd.*, pos. 2614.
- 18 *Ibíd.*, pos 2628.
- 19 Deleuze, Gilles. «¿Qué es un dispositivo?», En VV.AA. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990, p. 155.
- 20 Agamben, Giorgio. «¿Qué es un dispositivo?». En *Sociológica*, año 26, nº 73, mayo-agosto 2011, p. 257.

21 *Ibíd*, p. 250.

22 Véase Óscar Cornago. «Teatralidades y dispositivos», en Belvis y Sánchez op. cit., pp. 157-190.

23 Véase «Teatro-Ojo», *Ibíd*, p. 217-232.

24 Los siguientes párrafos fueron previamente publicados en línea en «Dispositivos de participación»: <https://parataxis20.wordpress.com/2015/07/12/dispositivos-de-participacion/> [último acceso: 09/07/2016].

Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO. *La comunidad que viene*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001.
- AGAMBEN, GIORGIO. «¿Qué es un dispositivo?». *Sociológica*, año 26, n^o 73, mayo-agosto 2011.
- CORNAGO, ÓSCAR. «Teatralidades y dispositivos», en Sánchez, José A.; Belvis, Ester (eds.). *No hay más poesía que la acción*, México: Paso de Gato, 2015, pp. 157-190.
- DELEUZE, GILLES. «¿Qué es un dispositivo?», en VV.AA, *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona: Gedisa, 1990.
- GOFFMAN, ERVING. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1986.
- GOFFMAN, ERVING. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Nueva York: Anchor Books, 1959.
- SÁNCHEZ, JOSÉ A. «Teatralidad y disidencia», en Sánchez, José A.; Belvis, Ester (eds.). *No hay más poesía que la acción*, México: Paso de Gato, 2015, pp. 21-58.
- ESPOSITO, ROBERTO. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*, Barcelona: Herder, 2012.
- NANCY, JEAN-LUC. *La Communauté affectée*, París: Galilée, 2001.
- VV.AA. «Teatro-Ojo», en Sánchez, José A.; Belvis, Ester (eds.). *No hay más poesía que la acción*, México: Paso de Gato, 2015, pp 217-232.
- VIRNO, PAOLO. *Gramática de la multitud. Por un análisis de las formas de vida contemporánea* (2001), Madrid: Traficantes de sueños, 2003.

Composición en tiempo real. Entrevista a Cláudia Dias

Victoria Pérez Royo y Diego Agulló

Traducción de Marcela Canizo

Diego Agulló y Victoria Pérez Royo: ¿Cuál es el origen de la técnica Composición en Tiempo Real (CTR) y de qué manera se convirtió en tu propia práctica?

Cláudia Dias: La técnica de Composición en Tiempo Real es una metodología que el coreógrafo portugués João Fiadeiro creó en el contexto de la danza contemporánea. La CTR se puede aplicar fundamentalmente de dos maneras: como técnica de entrenamiento y como técnica de composición. A lo largo de sus veinte años de desarrollo, cabe distinguir un punto de inflexión en el que se desvió ligeramente del contexto de las artes escénicas gracias a un encuentro que João tuvo con la antropóloga brasileña Fernanda Eugénio, propiciando el cruce entre la práctica escénica y las ciencias sociales. Por mi parte, yo trabajé diez años con João en el desarrollo de esta técnica, pero la aplicación y el uso que hago de ella está siempre contextualizado en el ámbito de las artes escénicas, ya sea como herramienta de composición para mi propio trabajo, o como técnica de entrenamiento personal como artista. Por último, es importante mencionar su aplicación en el contexto pedagógico, un área que me interesa cada vez más, ya que permite otro tipo de relaciones más altruistas y menos mercantiles.

DA-VPR: Desde la perspectiva de la construcción de lo común, la CTR podría ser entendida como una técnica de entrenamiento del cuerpo colectivo, un entrenamiento en la articulación entre individuo y grupo, ya sea dirigido a la composición

de un producto común, como a la toma de decisiones para toda la colectividad. ¿Cómo se propone en CTR esa tensión entre lo individual y lo colectivo?

CD: Uno de los aspectos interesantes de CTR es que, siendo una técnica que propone una composición en colectivo, en común, las decisiones son siempre individuales. CTR no implica que tú y yo tengamos que estar de acuerdo para hacer algo, no tenemos que ponernos de acuerdo previamente para actuar. Podemos perfectamente vivir en disenso, en desacuerdo absoluto, y aún así estar juntos y construir juntos. Desde el punto de vista más político, CTR es una técnica que permite apartarse de esas ideas simples de acuerdo y desacuerdo: «estamos de acuerdo, vivimos juntos», o «estamos de acuerdo en que no estamos de acuerdo, y por eso no podríamos estar juntos», que son las figuras más estereotipadas de unión o separación; o hay unión o hay ruptura. CTR permite que nosotros construyamos un objeto colectivamente en desacuerdo, y por eso mismo, éste, es imperfecto, es siempre perfectible.

En la CTR la construcción es colectiva, pero cada decisión es siempre individual y, al hacer simultáneamente las dos cosas, nunca abdicas de tu singularidad. Esto es lo que me parece bonito y utópico de esta metodología de trabajo: que aprendes a manejar tu singularidad en relación con el grupo. Puede suceder que a veces lo individual se imponga a lo colectivo. No obstante, esos momentos ocurren siempre en relación a un horizonte establecido por el conjunto. Me explico: si por ejemplo yo formo parte de un grupo de diez personas en una sala y decido ir contra las otras nueve, en esta toma de decisión y acción mi motivación nunca estará basada en un interés personal, digámoslo así, sino que ese movimiento de ruptura, de ir a la contra, de choque, de conflicto, sucede en el sentido de la creación colectiva. Los espacios macro (colectivo) y micro (individual) se superponen, uno puede dañar al otro, y por eso no es fácil encontrar el clima adecuado. Para hacerlo se necesita mucho tiempo trabajando juntos, es necesario cometer errores que permitan reconocer colectivamente qué dirección hay que tomar. En CTR no existe autocensura, pero tampoco libre arbitrio. Normalmente en mis primeras clases hago una presentación gráfica de las herramientas y conceptos que articulan el modo operativo de la CTR; lo que me parece interesante destacar en ella es que no hay consenso en las tomas de decisión concretas, pero sí en el modo de operar. No nos ponemos de acuerdo en el qué, sino en el cómo lo vamos a hacer.

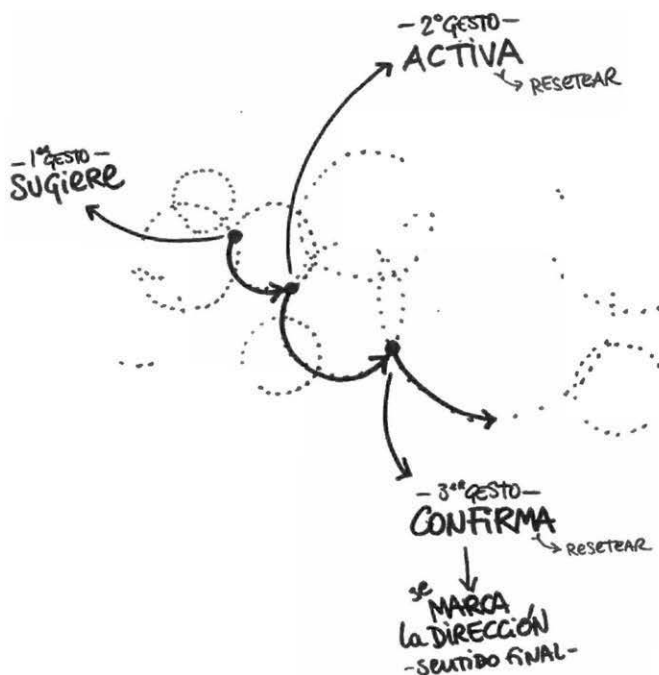


Diagrama CTR. Este diagrama muestra los tres gestos fundamentales en los que se basa la técnica de Composición en Tiempo Real. Fue realizado por ColaBoraBora una vez concluida la residencia «CTR para colaborar» de tres días en noviembre del 2015 en el espacio de creación Azala. Esta imagen está bajo una licencia de Creative Commons-Reconocimiento-Compartir igual 3.0 Unported.

Y para ello se siguen una serie de criterios. Por ejemplo, el criterio afectivo no puede ser el motivo de una decisión, sino que tengo que entrar en diálogo con los otros parámetros elaborados.

DA-VPR: ¿Cómo funciona exactamente ese diálogo colectivo a través del hacer?

CD: Lo colectivo en CTR se organiza a través de al menos tres gestos: el primero es una sugerencia, el segundo propone una activación de esa sugerencia y el tercero es una confirmación. Del primero al tercero se desarrolla una búsqueda de un enunciado colectivo, que sólo se llega a conocer en el tercer paso; y a partir de ese momento no hay que inventar nada más. Tenemos que hacer lo que se ha planteado, es decir, llevar el enunciado hasta el fin, hasta el momento en que esa imagen, esa acción, ese acontecimiento, muere. Y entonces entramos en una zona crítica donde habría que comenzar de nuevo. Aplicamos constantemente el modo operativo cuando tenemos un problema. Esto supone la creación misma de un lenguaje común, de un enunciado común, la creación de un *macro*. Y una vez creado, lo que tenemos que hacer es llevar la cosa hasta el fin. La idea es que el colectivo se reúna para llevar el enunciado a su fin; me parece un colectivo saludable, porque se articula de un modo operativo, pero los individuos son libres de tomar sus propias decisiones en relación al marco establecido en común.

DA-VPR: Quizá uno de los elementos fundamentales de CTR es el proceso colectivo de reunirse y ponerse en relación unas personas con otras, más allá de que esté orientado a veces a generar un producto artístico colectivamente. ¿Te parece que el concepto de composición en CTR se refiere a la creación de un mundo común a través de esa reunión, más que a la composición concreta de materiales en vistas a un resultado final?

CD: Sí, estoy de acuerdo enteramente con lo que decís. Yo diría que en CTR la palabra composición tiene que ver con la idea de posicionarse, de asumir una posición que puede ser espacial (yo asumo una posición aquí, en este sitio) o que se puede entender en el sentido de perspectiva (yo, en relación con un determinado acontecimiento, me posiciono de esta determinada forma). Por eso, la composición no tiene tanto que ver con una serie de mecanismos ya preestablecidos, sino con un acontecimiento generado por una serie de personas. Por otro

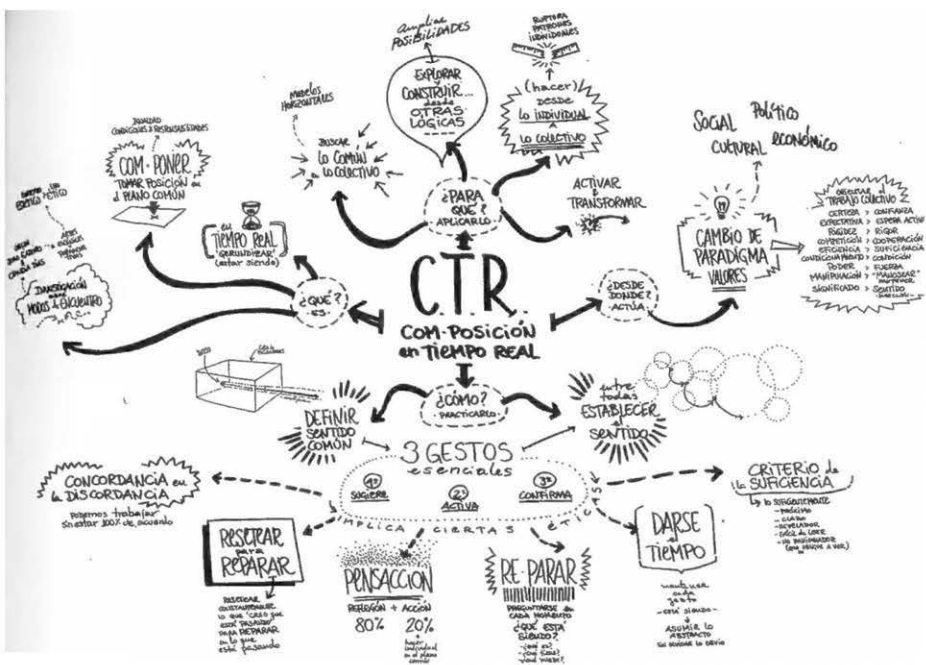


Diagrama CTR. Este diagrama es un resumen de la técnica de Composición en Tiempo Real que realizó ColaBoraBora una vez concluida la residencia «CTR para colaborar» de tres días en noviembre del 2015 en el espacio de creación Azala.

Esta imagen está bajo una licencia de Creative Commons-Reconocimiento-Compartir igual 3.0 Unported.

lado, todo lo que se hace en CTR tiene la idea de una construcción colectiva, que es la cuestión fundamental por la cual se opta por esta técnica de trabajo, porque supone siempre la idea de relación con un otro: con el que ve. Ese otro puede ser al menos dos tipos de espectadores: el espectador real –aquel que encontramos en una presentación pública y que paga una entrada y se sienta en una butaca–, o el espectador-practicante, porque dentro de CTR existe esta separación entre quien hace y quien ve. Esta separación es interesante porque ocurre mentalmente, espacialmente, y también en el mismo cuerpo; esto significa que el practicante de CTR es simultáneamente el practicante-actor y practicante-espectador cuando realiza la lectura de los tres pasos indicados antes. En CTR el espectador por lo tanto siempre está presente, ya sea en un contexto pedagógico –cuando no existe un espectador real– pero también en el contexto de creación coreográfica o de otro objeto cualquiera que no sea coreográfico.

La idea del otro es por lo tanto una idea clave y necesaria. CTR hace pedazos la concepción de la danza como una masturbación narcisista del yo, una condescendencia egocéntrica tan propia de la danza, posiblemente debido a que su materia es el propio cuerpo. Por ello, lo que me parece interesante de CTR es que, siendo una técnica que nace en el contexto de la danza, asume esta problemática del cuerpo y propone un desplazamiento que permite evitar caer en ella.

DA-VPR: La descripción de composición que explicas recuerda en parte a la que propone Bruno Latour en su texto *An Attempt at a Compositionist Manifesto*. Por supuesto se aleja del ejercicio compositivo artístico, para en cambio orientarse hacia una búsqueda del común. Y esa acción se entiende como componer *con*, implica compromiso, cuidado, atención y movimiento lento. Me parece que tiene mucho que ver con esa idea de escuchar y atender, asimilable a la lectura que estabas comentando, pero también con la noción de ensamblaje de cosas que se colocan juntas, pero manteniendo su heterogeneidad, de la que ya hemos hablado. Desde ese punto de vista, la composición, como tu decías también antes, es un proceso de producción de un común pero que no se impone, sino que se compone; que no se proyecta hacia el futuro, sino que parte de lo que hay ahora, presente, y de su observación. Que no se instaura de una vez por todas, sino que se sabe que es frágil, que se sabe revisable, ¿te parece que podrías ver similitudes entre esta definición y la de CTR?

CD: Sí, totalmente. La primera de ellas es la lectura y su relación con el tiempo, aunque yo quizá trabaje con otros términos que Latour no admitiría. *Leer* en nuestra metodología de trabajo quiere decir observar un acontecimiento, una acción, un gesto (o cualquier otra cosa que alguien proponga) y además tener tiempo para hacer una especie de «limpieza» en la lectura de ese gesto: limpiar los propios deseos, las propias necesidades... Una eliminación de aspectos personales que te permite ver la cosa tal y como se presenta, en lugar de ver en ella lo que tú quieres ver o lo que proyectas. Esto es interesante porque te desvía de esta idea de intereses atomizados y miniaturizados y de la carga que suponen. Este desapego es difícil de realizar porque implica una mirada objetiva, y creo que a veces es problemático introducir en el contexto pedagógico los conceptos de objetividad y obiedad porque llevamos muchos años escuchando que el arte es un territorio de subjetividad pura, de invención permanente, que todo tiene que ser nuevo, que tenemos que ser muy creativos, muy artísticos, muy inteligentes. Y al hacer esta limpieza nos topamos con estas dos palabras esenciales: objetividad y obiedad. La actividad de la lectura en CTR implica entonces: primero hacer esta limpieza y luego mirar la cosa y tomarse el tiempo necesario para ver lo que la cosa es ya, antes de proyectar nada sobre ella. Esto posibilita una especie de desaceleración, permite tener tiempo para leer, algo que es fundamental en el tiempo en que vivimos, caracterizado por una gran aceleración en todas las dimensiones de nuestra vida. Una puntualización en relación a la metáfora de la limpieza: la composición en CTR parte de una concepción higiénica, si se me permite decirlo así, de la lectura: una composición en la que la contaminación no está presente, el ruido no está presente. Pero, importante: el error sí cabe, en una escala humana. En CTR no interesa una idea de eficiencia y de especialización, sino una idea de una composición que se va haciendo, que nunca es definitiva y por lo tanto está en constante análisis, constante cambio. Los propios materiales, sucios o limpios, entran en conflicto, chocan entre sí, como las partículas en física, para generar vida, una composición llena de fuerzas contradictorias para generar una composición dialéctica.

Por otro lado, en CTR hay diferentes funciones: la del cuerpo del practicante que hace y la del practicante espectador, lo cual implica también dos formas distintas de lidiar con el tiempo. El practicante-actuante trabaja con un tiempo más computacional, por así decirlo. Lidia con el instante, con el 010101,

mientras que el practicante-espectador trabaja más bien con un tiempo que no es instante, sino duración y memoria, más secuencial: 12345678. Creo que lo fundamental en CTR es la articulación de esos tres elementos: tiempo, espacio y cuerpo, que son también los elementos constituyentes de la danza, pero aquí con un acento más claro en la relación que se propone con el primero.

DA-VPR: Ahora que estamos en la idea de tiempo, quizá podríamos abordar algunas de las dificultades implícitas en todo proceso colectivo, como por ejemplo la duración. ¿Crees que exige un gran esfuerzo sostener en el tiempo el compromiso con la práctica de CTR? ¿Ha ocurrido alguna vez, en los muchos contextos y colectivos con los que has trabajado que se despierte una sensación de abandono del proyecto común?

CD: Pienso que CTR no cansa en el sentido de agotamiento, de una experiencia que te informa de que el trabajo no es válido. No es un cansancio que te indique que la composición sea contraproducente en los resultados, y que por lo tanto no merece la pena continuar. De cualquier modo, si cansa, es porque no es fácil. Mi experiencia en el proyecto *En esta parte esquinada de la península*, fue fundamental para comprobar que es posible un nivel alto de compromiso durante mucho tiempo. Además, sólo con tiempo es posible que el compromiso se afirme y se sedimente, no en un sentido definitivo, sino un asentarse en constante movimiento, uno interno quizá invisible dese fuera. Pero este compromiso sólo ocurre, sólo es posible, con el tiempo: cuanto más tiempo mejor, de modo que las personas vayan eligiendo y el colectivo también se vaya ajustando. Por supuesto, a veces hay personas que a partir de un momento deciden que no es su modo de trabajo y abandonan. Cuando esto sucede las otras personas se reorganizan. Por lo que sí, es posible mantener un colectivo de esta manera, hacerlo durante mucho tiempo y, de hecho, es una pena no disponer de las condiciones para poder trabajar así en colectivo de forma más permanente, con un compromiso de trabajar juntos en laboratorio durante diez años.

DA-VPR: ¿Hay un límite negativo para la participación en CTR? ¿Si alguien no acepta los principios no puede participar en CTR? ¿Se puede dar la exclusión?

CD: Hasta ahora nunca ha ocurrido la exclusión. Pero no es idílico: hay críticas, momentos de confrontación, pero siempre hemos continuado sin

excluir a nadie. En todo caso, lo que sucedió fue que las personas se autoexcluyeron, entendieron que no estaban bien allí por diversos motivos, sean personales o de confrontación directa con los principios del CTR. De hecho, excluir es contradictorio con la propia CTR, porque uno de los principios básicos es que operamos con hechos: si alguien está en conflicto, ya sea algo momentáneo o más permanente, es una realidad con la que tenemos que lidiar de diversas formas. Lo que es importante es que nadie prescindiera de su propia individualidad porque piense que los conflictos son malos. Los conflictos no son malos; son lo que son, conflictos, y dentro de CTR no tiene sentido excluir. En todo caso, tiene sentido autoexcluirse como un acto de propia elección.

DA-VPR: Es muy interesante que un método de trabajo surgido de la danza haya elegido el término composición. Más allá de su sentido de herramienta de creación de piezas, es relevante destacar que este término se sitúa en un lugar intermedio respecto a los conceptos de improvisación y de coreografía. Por un lado, se enfoca en el presente, implica un tener que jugársela con lo que hay aquí y ahora, al «arreglárnoslas con lo que hay». Pero por otro lado, se acerca a la coreografía en tanto que escritura, si bien en este caso desterritorializada con el fin de escapar de la idea de autor y escritura individual. ¿Cómo describirías la composición entre estos términos?

CD: La idea de coreografía se usa en CTR como herramienta de composición, pero no tiene que ver estrictamente con la idea de una estetización del cuerpo en un lenguaje específico de danza. No se habla de coreografía ligada a un lenguaje, sea Cunningham, Graham, *Contact Improvisation*, o una mezcla de ellos, por ejemplo. CTR es coreografía en el sentido de que mi cuerpo es simultáneamente sujeto y objeto. En CTR no interesa mucho ni el lenguaje que utilizas ni el objeto estético que creas, sino la adquisición de una técnica compositiva, en el sentido de creación de un objeto que no se tiene que alimentar con un rótulo.

Lo que permite situar esta metodología de trabajo en el campo de la danza es que opera fundamentalmente con conceptos que son estructurales a la propia disciplina: el cuerpo, el tiempo y el espacio. Ya mencioné anteriormente las consideraciones temporales. Desde el punto de vista del cuerpo, se realizan

siempre dos funciones simultáneamente: está el cuerpo que hace y el cuerpo que crea, el cuerpo que escribe y el cuerpo que traduce, el cuerpo que es espectador y el cuerpo que es practicante. Respecto al espacio, el CTR propone un dentro y un afuera. El campo de afuera pertenece al espectador real, y el campo de dentro es el campo donde la cosa sucede, donde CTR se practica, ya sea una obra, un contexto de entrenamiento o un contexto pedagógico. Por eso no es tan simple, tú puedes estar dentro del espacio donde la cosa está sucediendo, pero mentalmente fuera porque estás en tu función de espectador; por lo tanto, en este caso estarás dentro-fuera. Puede suceder que estés dentro cuando estás como practicante; y cuando pasas de esta función a la de espectador, estás dentro del espacio, pero mentalmente en un espacio afuera, que termina siendo un lugar de mediación entre el que hace y el espectador real. Y este lugar de mediación, que es el más importante en CTR, a mí me parece muy interesante a la hora de dar respuesta cuando aparecen las preguntas básicas del tipo: ¿por qué la danza contemporánea no tiene muchos espectadores? ¿Por qué las personas tienen dificultades por decodificar de estos «monstruos» creados por la danza contemporánea? Incluso en la composición coreográfica basada exclusivamente en CTR (como en una pieza en la que trabajé muchos años), es interesante ver que también ahí estaba muy presente esa relación entre yo como actriz y como espectadora. Como podéis ver, la idea de espectador y la idea del otro es fundamental. Y el rol de espectador no se debe de confundir nunca con el de *voyeur*: no se trata nunca de una exhibición o una demostración.

DA-VPR: ¿Y en qué medida se puede entender CTR como una técnica de improvisación?

CD: CTR se puede incluir dentro del área de técnicas de improvisación porque trabaja sin una guía previa o plan preestablecido: ya sea en un contexto de laboratorio orientado a la creación de una obra, ya sea en uno de entrenamiento o pedagógico, cada una de las personas que participan ignora lo que va a suceder; en ese sentido, es una técnica de improvisación. Sin embargo, CTR se aparta de la improvisación en tanto todo lo que se hace en CTR tiene como base la decisión: nada se hace por impulso, nada se realiza en el marco del binomio clásico de la acción-reacción. Todo se trabaja a través de la decisión, CTR se aproxima mucho al acto de composición. Yo diría que deambula entre

la improvisación y la composición, es una técnica que oscila entre estos dos grandes conceptos sin crear una escisión entre ellos, es un viaje en esta frontera porosa entre la improvisación y la composición, con un gran trabajo de lectura siempre implícito.

DA-VPR: ¿Piensas que sería interesante extrapolar este modo organizativo a otros contextos en los que un grupo tiene que tomar decisiones colectivamente y hay puntos de vista enfrentados?

CD: No estoy segura de que fuera útil extraerla de su contexto: como todo, esta técnica depende mucho de quién la usa y cómo la usa; es como la energía nuclear, puede ser usada con fines medicinales, pero puede ser terrible aplicada para una bomba atómica. Y por otro lado, tengo la convicción de que lo que ocurre en el campo del arte no se puede enseñar sin más, porque en la práctica artística se trabaja fundamentalmente de modo experimental, como en un laboratorio: CTR es un laboratorio, un lugar de pruebas. En todo caso, sí pienso que más que extrapolar, lo que permite CTR es ensayar formas de estar juntos que quizá puedan ofrecer pistas para trabajar en otros ámbitos que no sean el artístico, como el social. Pero en todo caso con mucha humildad.

DA-VPR: Sin embargo, el modo operativo de CTR podría ser muy útil para entrenarse en formas alternativas de organización de lo colectivo, específicamente en relación a otros de los problemas fundamentales: la congelación burocrática de un sistema, la organización de posiciones, roles y funciones de una vez por todas, que impiden su movimiento interno y su capacidad de adaptación. Aunque CTR no se extraiga de su contexto y se aplique fuera, las personas que lo han practicado, se han entrenado en una toma de decisiones colectiva, en una colaboración sin líderes, que no excluye gestos ni actitudes y que permite el disenso. ¿No se podría considerar CTR un entrenamiento en principios democráticos que ofrezcan vías para los problemas que presenta la democracia actualmente?

CD: La democracia tiene por lo menos cuatro pilares: el cultural, el económico, el social y el político. Para que vivamos una democracia plena estos cuatro pilares constituyentes de la democracia tienen que hacerse efectivos, no sólo en la forma, sino también en el contenido. Yo por lo menos no siento que viva en

una democracia plena, siento que vivo una estetización de la democracia donde los derechos sociales, culturales, políticos y económicos de las personas no sólo no están garantizados, sino que además están sufriendo un ataque muy fuerte en los últimos años con regresiones civilizatorias evidentes. En Portugal es claramente así, y creo que esto ocurre también a nivel europeo, así como en Brasil, y en América Latina en general. Creo que no soy pesimista si digo que tenemos por delante monstruos de neofascismo y la creación y el fomento de un caldo de cultivo complicado que podría concluir en una tercera guerra mundial. Por eso dudo que CTR tenga el poder para combatir el revanchismo que está en marcha en el mundo. Dentro de su contexto particular, pienso que es un laboratorio importante, que puede dar pistas sobre la creación de una colectividad inclusiva, como decíais, y en particular sobre esta idea de vivir el disenso respetando las diferencias. Creo que son las cuestiones más importantes.

En relación al tema del liderazgo, yo no tengo nada contra el líder, siempre que no sea un tecnócrata, un burócrata o un totalitario. Entiendo esta figura como el papel de los padres: no deben ser autoritarios pero deben ser una figura de autoridad; un niño necesita una figura de autoridad, pero sin autoritarismo. En un grupo de CTR ocurre lo mismo: mientras el líder no sea todo lo que ya mencioné, sino que sea un maestro, no me opongo; puede ser una figura importante para la construcción de lo colectivo. Pero aquí sí cabe hablar de la dimensión ética e insistir en la idea de un laboratorio que permita la construcción de modos de obrar colectivamente que no se institucionalicen de una forma arbitraria, motivados por la inercia.

Cláudia Dias es coreógrafa, bailarina y profesora. Actualmente cursa el Máster de Artes Escénicas en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas (Universidad Nueva de Lisboa). Comenzó su trabajo como intérprete en *Almada Dance Group* y formó parte del colectivo *Nido de Víboras*. Ha colaborado con João Fiadeiro en el desarrollo, sistematización y transmisión de CTR. Ha creado las siguientes obras escénicas: *One Woman Show*, *Visita Guiada*, *Das coisas nascem coisas*, *Vontade de ter vontade* e *Nem tudo o que dizemos tem de ser feito nem tudo o que fazemos tem de ser dito*. Ha desarrollado el proyecto pedagógico *En esta Parte Esquinada da Península* (Azala, Muelle 3, La Fundación y Festival BAD). Fundó y dirige el proyecto de *Sete Anos Sete Peças*. Su trabajo como coreógrafa, performer y profesora ha sido presentado en multitud de estructuras, teatros y festivales nacionales e internacionales. www.seteanossetepeças.com

Notas

1 En esta parte esquinada de la península fue un proyecto de formación teórico-práctica pensado en común desde *muelle3*, AZALA y La Fundación y dirigido a un grupo de diez artistas y coreógrafas. El proyecto de formación consistió en un aprendizaje colectivo en situación en el que *crear una pieza creándola*. El objetivo fue posibilitar a cada participante la vivencia de todas las etapas del proceso creativo, desde el momento detonador (la imagen, idea, etc.) hasta la presentación pública. <https://esquinapeninsula.wordpress.com/acerca-de/>

Coreografías de la protesta

Susan Leigh Foster

Traducción de Ana Buitrago García

Para que la protesta tenga éxito, debe generar la sensación de avanzar, hacer que la gente perciba la injusticia y ganarse nuevos aliados²

Bayard Rustin

Entre los 189 métodos de protesta mencionados en *The Politics of Nonviolent Action* («La política de la acción no violenta»), el pacifista Gene Sharp nombra 12 clases de «intervención física». A diferencia de huelgas, boicots y actos públicos simbólicos tales como marchas o representaciones teatralizadas, Sharp categoriza las sentadas, las ocupaciones en las que se permanece en pie o se reza y las ocupaciones en general, como formas de intervención «que se caracterizan porque la interferencia la crean los propios cuerpos de la gente»³. En este ensayo quisiera cuestionar la distinción que Sharp establece entre el acto simbólico y la intervención física, para lo cual me acercaré al cuerpo como un inmenso depósito de signos y símbolos, que entiendo está capacitado tanto para la persuasión como para la obstinación más recalcitrante. Simultáneamente, quisiera celebrar la afirmación de Sharp según la cual el cuerpo puede crear y de hecho crea interferencias. En el actual momento histórico, en el que los cuerpos principalmente se agrupan en centros comerciales y en el que las protestas generalmente se canalizan mediante la circulación de peticiones a través de Internet, quisiera argumentar que dicha interferencia física marca

una diferencia crucial. Al considerar el cuerpo como materia discursiva, espero demostrar el papel central que la fisicidad juega en la construcción tanto de la agencia individual como de la sociabilidad.

La teoría de la protesta política clásica concibe el cuerpo como una irracionalidad alterada que impulsa a los individuos a un caos multitudinario de actos descontrolados⁴. Arrastrado por el fervor de la muchedumbre, el cuerpo sucumbe a los impredecibles caprichos de las masas. Teorías posteriores conciben la protesta como la búsqueda calculada de unos intereses claramente delimitados, que surge cuando se presenta la oportunidad política o económica de sacar partido de una reivindicación⁵. Cada uno de estos marcos explicativos depende de una concepción del pensamiento y la acción como opuestos; el primero al presuponer la ineficacia de los acontecimientos espontáneos y el segundo al ignorar la protesta en sí y centrarse únicamente en las ganancias y pérdidas para las agendas de los manifestantes. Ambos descartan el cuerpo, ya sea conceptualizando la protesta como una práctica que brota de una sensación física de rabia sobre la que no se tiene control, o concibiéndola como una práctica que usa el cuerpo simplemente como un instrumento útil que puede ayudar a maximizar su eficacia. Ninguno de ellos propone el cuerpo como agente discursivo significativo, ni toma seriamente en consideración las tácticas que se ponen en práctica en la propia protesta. Sin embargo, tal y como observa el teórico de los movimientos sociales James Jasper, «Las tácticas raramente o nunca son instrumentos neutros a los que los manifestantes no prestan atención. Las tácticas representan rutinas relevantes que destacan emocional y moralmente en las vidas de estas personas»⁶.

Este ensayo recrea las protestas no violentas ocurridas en tres momentos de la historia reciente de los Estados Unidos: las sentadas en cafeterías segregadas de 1960, las ocupaciones de ACT-UP hacia finales de los ochenta en las que los manifestantes yacían en el suelo y las protestas organizadas contra la cumbre de la Organización Mundial del Comercio en Seattle, Washington en 1999. Cada una de estas protestas defiende una cuestión particular y trata diferentes clases de injusticia social, sin embargo, las tres comparten un perfil de participación ciudadana según el cual parecen saltar a la escena social de modo imprevisto, carentes de cualquier clase de líder carismático. Asimismo, todas ellas forman parte de una serie de iniciativas a

gran escala que, en cada caso, consiguen cambios sociales significativos. En los dos primeros ejemplos existía una clara discrepancia entre las leyes que aparentemente regían los espacios públicos y las prácticas concretas de los participantes dentro de esos espacios. Esa misma discrepancia posibilitó que los ciudadanos a los que también preocupaban estas cuestiones pusieran de manifiesto dicha contradicción. Para el movimiento a favor de los derechos civiles, las leyes que regulaban un acceso igualitario —es decir no segregado— a los servicios públicos planteaban un fuerte contraste con las prácticas sociales. Para los manifestantes que apoyaban la lucha contra el sida, la retórica sobre la preocupación humanitaria hacia todos por igual contrastaba descaradamente con las políticas de financiación basadas en prejuicios homofóbicos vinculados a la naturaleza de la enfermedad. Por el contrario, las protestas de Seattle contra la OMC apuntaban a un conjunto de políticas globales que afectaban a varias poblaciones de modo diverso y sintetizaban un amplio abanico de reivindicaciones que incluían tanto la conservación del medio ambiente, como los derechos laborales y la igualdad de género. No obstante, los tres momentos comparten una recalcitrante fisicidad que desobedece a los cuerpos de aquellos en posiciones de autoridad. Los tres movimientos aplicaron tácticas de acción directa no violenta que requerían que los cuerpos ensayasen procedimientos específicos de no cooperación.

No pretendo interpretar estos movimientos como danzas, eso descontextualizaría radicalmente sus motivaciones y propósitos, ni tampoco pretendo establecer los estrechos vínculos existentes entre artistas y activistas que hayan podido influir en la elección de un determinado tipo de acción⁷. Más bien, deseo reconstruir estos acontecimientos, acercarme a ellos a través del tipo de preguntas que una investigadora de danza podría hacer: ¿qué hacen estos cuerpos? ¿Cómo significan y qué significan sus movimientos? ¿Qué coreografía, ya sea espontánea o predeterminada, ponen en pie? ¿Qué significancia e impacto cobran una serie de cuerpos en medio de su entorno social? ¿Cómo teoriza la coreografía sobre la identidad corporal, individual y social? ¿Cómo construye etnicidad, género, clase y sexualidad? ¿Cómo se han entrenado estos cuerpos y cómo dicho entrenamiento les ha llevado a dominar, cultivar o favorecer sus impulsos? ¿Qué es lo que comparten que les permite moverse unos con otros? ¿Qué relación establecen con aquellos que observan

sus acciones? ¿Qué tipo de conexiones pueden establecerse entre sus quehaceres cotidianos y los momentos específicos de sus protestas? ¿Cómo es posible reconstruir y poner en palabras las acciones efímeras de estos cuerpos? ¿Cómo se implica el cuerpo de la investigadora/escritora en la investigación?

Al igual que Baz Kershaw, quien lleva a cabo un análisis dramático de varias protestas recientes, deseo refutar «la visión volcánica» de las protestas según la cual éstas son algo estrictamente espontáneo y carente de forma o técnica⁸. Sin embargo, a diferencia de su estudio, mi análisis se centra en lo corpóreo relativo a una estructuración cambiante del poder. Mi objetivo es el de investigar tanto la conectividad colectiva que alcanzan los cuerpos de los manifestantes, como la violencia del encuentro de sus cuerpos con los de aquéllos que defienden el statu quo. Al mostrar cómo los cuerpos toman decisiones articuladas que se basan en una lectura inteligente de otros cuerpos, intentaré delimitar una nueva perspectiva sobre la agencia individual y la acción colectiva. Una perspectiva que coloca el cuerpo en un papel central que permite a los seres humanos trabajar conjuntamente por una mejora social. Asimismo, al usar ejemplos de acciones directas, no violentas, también espero contribuir al debate teórico sobre los movimientos sociales y mostrar que los estudios de danza son en sí una forma de teoría social.

Más que una hamburguesa⁹

En febrero de 1960, cuatro estudiantes universitarios negros entraron en una tienda de Woolworths situada en el centro de Greensboro, Carolina del Norte, compraron varios artículos menores y luego se sentaron en la barra de la cafetería sólo para blancos. Cuando la camarera de raza blanca les comunicó que no podía servirles, le mostraron los productos que habían adquirido a menos de un par de metros de allí e insistieron en que el almacén sí que atendía a consumidores negros. Repitieron esta misma explicación ante un encargado perplejo que apareció unos minutos más tarde, luego se sentaron en la barra, tranquilos, sabiendo perfectamente que jamás serían atendidos, hasta que la tienda cerró unas horas más tarde. Durante ese lapso de tiempo, un lavaplatos negro salió para regañarles por ser tan estúpidos como para sentarse en una barra sólo para blancos en lugar de sentarse en la barra para

negros que estaba a la vuelta de la esquina. Un policía que pasaba por allí entró para observar la escena, caminando de un lado a otro y golpeando la porra contra la palma de su mano. Dos mujeres blancas de mediana edad que habían ido a comprar se pararon para dar a los estudiantes unas palmaditas en la espalda y comentarles que deberían de haber hecho eso mismo algunos años antes¹⁰. Durante estos encuentros tan dispares los cuatro estudiantes mantuvieron un sereno silencio y se abstuvieron de responder tanto a las críticas como a las muestras de aliento. Con la mirada al frente, aparentemente expectantes, sus cuerpos planteaban constantemente la pregunta: ¿por qué no podemos ser atendidos?

Aunque esta no fue la primera sentada en una cafetería segregada, el incidente de Greensboro fue el detonante de una rápida expansión de protestas similares¹¹. En unas pocas semanas se dieron sentadas tanto en las céntricas cafeterías de grandes almacenes como en las de los edificios públicos de toda el área septentrional del sur; con el tiempo se expandieron por todo el sur de los Estados Unidos¹². El historiador Claiborne Carson, especialista en derechos civiles, señala que los estudiantes, que conformaban una gran mayoría entre los manifestantes, aspiraban a disfrutar de los privilegios mayoritarios de clase media y sólo poco a poco tomaron conciencia de que, tal y como proclamó Ella Baker, sus acciones consistían en «algo más que una hamburguesa». Sin embargo, la velocidad con la que creció el movimiento sugiere que los estudiantes comprendieron la enormidad de la injusticia que sus acciones debían rectificar¹³. No se dedicaban a mantener «un comportamiento pasivo agresivo», tal y como argumenta Carson, al cruzar simplemente una línea y esperar a ver qué pasaba¹⁴; sino que discernían significativamente el tipo de línea que era adecuado cruzar. Al analizar la distribución de los cuerpos blancos y negros en los edificios comerciales y públicos del centro de las ciudades segregadas, percibieron que las barras de las cafeterías de los almacenes de baratillo proporcionaban un entorno adecuado para desarrollar sus ideas de acción directa. Ya que se les permitía comprar en todos los departamentos de los almacenes, también deberían permitirles comer en un mostrador único en la cafetería, en lugar de en el designado para «personas de color». Los cuerpos de estos estudiantes no estaban fuera de lugar, más bien eran del color equivocado. A diferencia de una sentada al uso, que se realiza

para bloquear el acceso a algún sitio o para recordar insistentemente a aquéllos en el poder las demandas de los manifestantes, las sentadas en las cafeterías segregadas desempeñaban en sí la función que la propia acción reclamaba. El hecho de que sus acciones tuvieran dicho estatus reflexivo debió de contribuir a su poder de convocatoria.

Sus sentadas no sólo ponían de manifiesto una doble significancia, como acontecimiento cotidiano y como protesta, sino que reverberaban con la tensión que se creaba entre todos los cuerpos que, en contraste, circulaban por el espacio. Compradores, dependientes, camareras, lavaplatos, encargados, policías, aquéllos que los apoyaban y los que estaban escandalizados por las acciones de los estudiantes, todos ellos maniobraban alrededor de los cuerpos estáticos y tensos de los manifestantes. Con toda esa carga potencial para provocar estallidos de violencia, los manifestantes rápidamente desarrollaron protocolos de comportamiento para moderar sus propios impulsos y adaptarse al diverso conglomerado de fisicidades que se desplegaba a su alrededor. Trabajaron con funcionarios eclesiásticos y docentes e incluso en ocasiones con activistas antisegregacionistas venidos del norte, se organizaron y comenzaron a esbozar normas y reglamentos rápidamente¹⁵. Se impusieron el deber de ser respetuosos en todo momento: iban bien vestidos, se esforzaban por sentarse rectos y no responder o reírse de aquéllos que estaban a su alrededor; si llevaban algo para leer, elegían libros de texto en lugar de revistas, pero sobre todo, aspiraban a encarar cualquier amenaza y acto violento dirigido contra ellos con una estoica no acción de desobediencia¹⁶.

Para cumplir con estas líneas generales, los activistas se sometían a un programa de entrenamiento informal. En algunas ocasiones se beneficiaban del contacto con miembros de CORE (*Congress of Racial Equality*, «Congreso por la Igualdad Racial») que habían dirigido talleres sobre acción directa no violenta desde la década de los cuarenta y animaban a todo aquel que quisiera tomar parte en las sentadas a que aprendiese lo que se debía hacer¹⁷. En dichos talleres, los participantes se entrenaban interpretando ambos roles, el de manifestante y el de quienes fácilmente podrían agredirles¹⁸. Diane Nash, una destacada organizadora de las sentadas de Nashville, recuerda aquellos entrenamientos regulares así:

Practicábamos cómo protegernos la cabeza de una tunda o cómo protegernos unos a otros. Si alguien estaba recibiendo una paliza, nosotros practicábamos cómo interponer los cuerpos de otras personas entre dicho individuo y la violencia, para que de ese modo la agresión quedase más repartida y tal vez nadie resultase gravemente herido. Nos entrenábamos para no contraatacar si alguien nos golpeaba¹⁹.

Los participantes descubrieron cómo vencer los impulsos físicos reactivos que supusieran un ataque y cómo redirigirlos para mantener la compostura. Aprendieron a minimizar los daños que podía sufrir un cuerpo compartiendo el ataque entre ellos. Algunos encontraron en la filosofía de la no violencia una moral e incluso un principio espiritual al que dedicaron sus vidas. La mayoría la veía como una táctica eficaz que les otorgaba superioridad moral y política al ayudarles a mantener externamente el control en lugar de descontrolarse. Al practicar la no violencia, especialmente ante aquellos que ignoraban los códigos cívicos y de conducta, se impusieron como seguidores de un comportamiento correcto en lugar de quedar como unos rebeldes; se les consideraba más bien un posible objeto de compasión que una figura a la que temer²⁰.

El repertorio de respuestas desarrollado a lo largo de estas sesiones de entrenamiento supuso una constante en lo que, por otra parte, era una sociabilidad radicalmente mutante. Los participantes en las sentadas tenían que desarrollar necesariamente nuevas tácticas a diario para desafiar los cambios de regulación estipulados por los directores de los almacenes y la policía. En *Diary of a Sit-in* («Diario de una sentada»), el inestimable relato de las sentadas de Knoxville, el ministro presbiteriano y profesor universitario blanco Merrill Proudfoot realiza una crónica de las diversas respuestas que los activistas propusieron ante las condiciones cambiantes dentro de los almacenes. Por ejemplo, tras los primeros días de sentadas apareció una barrera en uno de los grandes almacenes más importantes anunciando el cierre de la cafetería, pero unos días más tarde el encargado de la tienda comenzó a controlar la barrera, permitiendo el acceso a los clientes blancos. Los activistas respondieron formando una fila, como si esperasen turno para sentarse, que todos los posibles clientes blancos tenían que cruzar para poder entrar, así que los clientes se sentaban y comían mientras una fila de cuerpos, mayoritaria-

mente negros, les observaba. En algunos casos, los manifestantes desafiaban el plan y se colaban por debajo de la cuerda para sentarse en la barra, pero en general permanecían de pie, «increíblemente inmóviles»: su demanda remarcada con sombría claridad por su quietud²¹. Proudfoot describe cómo el encargado se alteraba cada vez más, conforme asumía el rol de «charlatán de feria» que aseguraba a los clientes blancos que la barra de la cafetería estaba abierta. «Finalmente explotó con amargura: “Bueno, ¿por qué no os vais ya a casa? Ya habéis demostrado lo que queríais ¿no?” Y yo respondí tranquilamente: “Gracias, pero nos gustaría seguir demostrándolo un rato más” »²².

En dichas situaciones, tan potencialmente explosivas, se registraba y evaluaba cada detalle y los activistas maniobraban frecuentemente de modo que los consumidores de raza blanca se viesen forzados a analizar su propio comportamiento. Los manifestantes se distribuían a lo largo de toda la barra, dejando escasos asientos para los clientes blancos que, tal y como explica Proudfoot, debían significarse en más de un sentido:

La presencia de negros en este almacén era hoy tan numerosa que hacía difícil que los clientes encontrasen dos asientos contiguos sin tener que tomar una decisión: «¿Deberíamos sentarnos junto a un negro?»... Uno de los problemas que esto plantea es que cualquier blanco que se siente junto a un negro corre el riesgo de ser identificado como activista, lo sea o no. Si las camareras piensan que es un blanco que simpatiza con los negros no le preguntarán qué desea, no quieren correr el riesgo de enfrentarse a la afrenta de que les respondan: «Mi amigo estaba aquí antes». Los blancos que entran parecen percibir esto²³.

Al monitorizar los movimientos de todos los cuerpos en el espacio, los manifestantes ejercían un control sutil sobre las acciones de todos los presentes. Incluso cuando un cocinero blanco envió a través de la cinta transportadora unas rodajas de sandía, que pasaron por delante de los hambrientos estudiantes negros que estaban sentados en la barra, estos se negaron a reaccionar, privando así al cocinero de toda satisfacción²⁴.

El entrenamiento de los manifestantes en la no violencia les ayudó a mantener el control incluso cuando las situaciones se volvían violentas. Parte de la documentación en video extraída del documental *Ain't Sacred of Your Jails* muestra a un activista negro en una sentada, rodeado por hombres blancos

encolerizados que en un principio le hostigan con burlas, pullas y alborotándole el pelo²⁵. Como la policía observa impasible, los matones comienzan a pegar tirones de la chaqueta del manifestante obligándole eventualmente a soltarse del mostrador al que se aferraba y lo arrojan al suelo. Cuando le rodean impartiendo puñetazos y patadas él permanece encogido sobre su costado, protegiéndose la cabeza con los brazos y el abdomen con las piernas flexionadas. Aquí, la fisicidad del manifestante pasa de la alerta ante las burlas a una insistencia momentánea por permanecer sentado y finalmente a un autoencapsulamiento protector. En ningún momento su energía se vuelve desafiante, ni tampoco llega a ejercer toda su fuerza. Al permitir que le arranquen de la barra no se arriesga en ningún momento a perder en la confrontación.

Durante las sentadas, encolerizados hombres blancos chocaban, tropezaban y agredían a los manifestantes a propósito, les derramaban o arrojaban bebidas; llegaron incluso a deslizar cigarrillos encendidos por los escotes posteriores de los vestidos de las mujeres. En algunas ocasiones seguían a los manifestantes desde los almacenes hasta los aparcamientos, o incluso hasta sus hogares o escuelas, para gritarles insultos, acorralarlos, encararlos, pegarles o arrastrarlos por la calle²⁶. En algunos casos los negros contraatacaban, gritando o devolviendo puñetazos; sin embargo, al no poder recurrir a los cuerpos policiales, los manifestantes generalmente absorbían las agresiones e incluso hacían lo posible para que esos cuerpos rebeldes fuesen controlados desde sus propias filas. A veces su no reacción provocaba que algunos testigos de raza blanca tomaran partido en su defensa; otras veces, su callada resistencia sacaba partido de un punto de vista que permitía a los medios de comunicación documentar la injusticia que padecían. En general, perseveraron, día tras día, mostrando la desigualdad, permitiendo que la interferencia que provocaban sus cuerpos sembrase el caos económico y social en los negocios que ejercían la segregación.

Algunos opinaban que la quietud de los cuerpos de los manifestantes reforzaba el estereotipo de negro pasivo que espera ansioso a que se le tenga en cuenta. Esto desembocó en que algunos desafiaron el pacto de no violencia y asumieran un plan de acción más agresivo y de represalia²⁷. Pero la quietud también les otorgó una posición de poder desde la que ejercer cierto sentido de agencia. Diane Nash, destacada organizadora de las sentadas de Nashville, describe el miedo y la excitación que sintió el primer día que realizó una sentada:

En nuestros talleres de no violencia habíamos decidido ser respetuosos con la oposición e intentar que las cuestiones girasen siempre en torno a la desegregación, sin desviarnos de ella. La primera sentada que hicimos fue verdaderamente divertida porque las camareras estaban muy nerviosas; aquel día debieron de romper al menos unos dos mil dólares en platos, aquello se parecía a unos dibujos animados. Una de las camareras en particular estaba tan nerviosa que recogía un plato y tiraba otro, y luego recogía otro y tiraba otro; era realmente divertido y nosotros estábamos allí sentados, intentando no reírnos, ya que pensábamos que si nos reíamos podría parecer insultante y no queríamos crear ese ambiente. A la par estábamos terriblemente asustados²⁸.

En contraste con el cuerpo fuera de control de la camarera, parecido al de un dibujo animado, los manifestantes se mantenían bajo control, incitando así la incesante torpeza de la camarera y reafirmando a la par su propio control. El hecho de que los manifestantes encontrasen la situación risible contrasta con el sentido de integridad y de dominio sobre la situación que éstos poseían, tal y como lo muestra la anécdota que relata John Lewin sobre aquel día en que una de las camareras les dijo: «No podemos atenderles, no servimos (a) negros». A lo que uno de los activistas respondió: «Bien, perfecto, porque nosotros no nos los comemos»²⁹.

Conforme se multiplicaban las sentadas, las grandes cadenas de almacenes comerciales como Woolworths comenzaron a percibir el impacto de las pérdidas. En muchas ciudades, las sentadas inspiraron boicots y piquetes que hicieron que tanto los negros como algunos simpatizantes blancos se abstuviesen de comprar en cualquier establecimiento segregado. En menos de seis meses, muchos negocios accedieron a entablar negociaciones con representantes cívicos que desembocaron en la desegregación, así que los defensores de los derechos civiles se vieron abocados a planear nuevas acciones, tales como los *viajes por la libertad* en los autobuses públicos, que siguieron ejerciendo presión a favor de los derechos civiles y que finalmente consiguieron cambiar las relaciones raciales en los Estados Unidos. Aun así, las sentadas en las cafeterías segregadas han perdurado como la piedra angular de dicho activismo, ya que ofrecieron a muchas personas la posibilidad de participar directamente en una acción que reivindicaba unos derechos y una

justicia nuevos. Así lo expresa uno de los activistas: «Yo mismo erradiqué la segregación en una cafetería, no fue ningún otro, ningún gran hombre, ningún poderoso, sino este pequeño yo; crucé la línea del piquete, me senté allí dentro y los muros de la segregación cayeron»³⁰.

Acting Up, Dying In («Portarse mal, ocupar con cuerpos yacientes»)³¹

Mientras que la discriminación a la que hacían alusión las sentadas en las cafeterías era evidente para todos, manifestándose descaradamente en la segregación de cuerpos blancos y negros en los espacios públicos, la discriminación padecida por los afectados por el virus de VIH durante los años ochenta operaba en un plano más clandestino. Tanto los gobiernos estatales y municipales, como las iglesias, las compañías farmacéuticas y las organizaciones para la salud respondieron a la crisis del sida con suspicacia homofóbica; veían la enfermedad como la consecuencia inevitable de unas prácticas sexuales obscenas y erraron en sus cálculos sobre el impacto que ésta tendría en la sociedad americana. ACT UP AIDS Coalition to Unleash Power («Coalición del Sida para Desatar el Poder»), creada en 1987, se propuso cambiar la opinión pública y las políticas con respecto a dicha enfermedad³². Este grupo, formado mayoritariamente por hombres blancos homosexuales de clase media, llevó a cabo amplias investigaciones sobre la convergencia de instituciones responsables de responder ante la crisis del sida: hospitales que ofrecían cuidados y llevaban a cabo investigaciones, farmacéuticas que investigaban sobre antídotos potenciales, los gobiernos municipales, estatales y nacionales que creaban las políticas y financiaban la investigación³³. Luego empezó a organizar múltiples protestas a pequeña escala, empleando el mínimo número de personas necesario para alcanzar la mayor alteración posible como protesta por la escasa respuesta que se daba a un grave problema.

Al igual que los activistas de las sentadas, los miembros de ACT UP se esforzaron por adaptar sus protestas a los entornos sociales y geográficos específicos en los que tenían lugar. Entre sus primeras acciones se encuentran las ocupaciones con cuerpos yacientes (*Die-Ins*) que crearon confusión en el bajo Manhattan y alteraron los desplazamientos de aquéllos que traba-

jaban en Wall Street, así como en instalaciones corporativas colindantes que alojaban compañías conocidas por obtener beneficios de los tratamientos experimentales para el sida³⁴. El *Die-In* se convirtió en su método de protesta emblemático, especialmente durante los primeros años de ACT UP; este método de ocupación presentaba cuerpos que pasaban de estar en pie verticalmente a tumbarse horizontalmente, en algunos casos exagerando las caídas con aspavientos y gestos de angustia, pero por lo general realizando el paso al suelo de manera funcional. En algunas ocasiones los «muertos» sostenían carteles que se asemejaban a lápidas en las que habían inscrito diversos eslóganes a modo de epitafio. Normalmente, los cuerpos se colocaban unos cerca de otros, con las cabezas en contacto, si es que no apoyaban los brazos, las piernas o todo el cuerpo los unos sobre los otros. Cuerpos enfermos y débiles se mezclaban con otros sanos para formar nebulosas que, incluso en la inmovilidad de una muerte simulada, irradiaban indignación. Al disfrutar de más privilegios que los activistas de las sentadas en las cafeterías, se arrojaban confiados a las calles y se mostraban abiertamente desafiantes, más que dispuestos a quebrantar su papel de «muertos» para responder a gritos a cualquier transeúnte.

La proximidad entre los cuerpos postrados dificultaba que la policía pudiese rodear un cuerpo en concreto, agarrarlo y arrastrarlo hasta una furgoneta para arrestarlo. Los activistas de ACT UP hacían aún más difícil el acceso a los cuerpos individualmente al ejercer una desobediencia pasiva. Incluso mientras coreaban cantos y eslóganes mantenían una obstinada inmovilidad, incrementando así su peso y obligando a la policía a manipularlos torpemente en busca de agarres o a forcejear para equilibrarse cuando coordinaban la retirada de cada cuerpo. Al requerirse dos, tres o cuatro policías para retirar a cada manifestante, las ocupaciones con cuerpos yacientes agotaban los recursos estatales a la par que cobraban un significado que iba más allá de la mera desobediencia³⁵; colocaban la muerte, con toda su imprevisibilidad y ubicuidad, directamente delante de todos aquéllos que presenciaban las acciones. Forzaban a la policía y a los observadores a percibir el desamparo del cuerpo, incapaz de moverse por sí mismo, e hicieron surgir el fantasma del contagio, tanto fue así que en muchas de las primeras ocupaciones con cuerpos yacientes la policía llevaba guantes. En este sentido, forzaron a todos aquéllos que se

hallaban cerca a contemplar cómo un cuerpo puede y debe sentir compasión por otro cuerpo, así como a examinar las obligaciones éticas que los sanos deben a los enfermos y moribundos.

Para algunas de estas ocupaciones, los activistas se organizaban en oleadas: los primeros diez se tumbaban en las calles esperando a ser retirados, y a éstos les seguía otro grupo. Esta aparición cíclica de cuerpos moribundos remarcaba la magnitud y la urgencia de la crisis del sida al representar sus efectos como algo que parecía no acabar nunca. Igual de convincente fue la práctica de delinear con tiza el contorno de cada cuerpo «muerto», el cual luego se levantaba y desplazaba a una nueva ubicación donde volvía a morir. Los trazos en tiza, que se asemejaban a las siluetas de los cuerpos asesinados en el escenario de un crimen, suponían un fuerte contraste con los cuerpos vivos que habían ocupado recientemente dichas siluetas. Con la intención de representar los recuentos estadísticos de muertes por sida, documentaron con fantasmagórica sobriedad los efectos de la enfermedad, reduciendo la vitalidad característica de cada cuerpo a un trazo fino y efímero.

A diferencia de las protestas a favor de los derechos civiles, los actos organizados por ACT UP buscaban desde su concepción, al menos en parte, atraer y usar la atención de los medios de comunicación para la divulgación de su causa. Los manifestantes de las cafeterías segregadas se beneficiaban de la información que aparecía en los periódicos y la televisión, pero no organizaban sus actos pensando en la cobertura que darían de éstos los medios de comunicación. Llegados al sur durante los primeros años de acceso generalizado a la televisión, se consideraba que los equipos de televisión que documentaban las sentadas en las cafeterías informaban a la nación sobre la nación, tal y como observa el activista por los derechos civiles Bayard Rustin:

Con la llegada de la televisión, la nación dejó de estar al margen de los actos de violencia que tenían lugar en el sur. Ahora todos los ojos se posaban en Little Rock, Nueva Orleans y Birmingham, paralizados ante la visión de los muchedumbres vociferantes y las explosiones en iglesias... Desde el punto de vista de la televisión, el sur no estaba estableciendo un diálogo con la población negra, sino que intentaba aplastarlos con cualquier medio a su alcance. Para muchos americanos que hasta entonces se habían sentido ambivalentes

ante las demandas de los negros, la cobertura televisiva supuso el factor determinante que afianzó su punto de vista. Conforme las cámaras desvelaron las mentiras sureñas, la opinión pública se posicionó en contra del sur. Al ser testigos de la violencia con que el sur respondía a las leyes supremas de la nación, no pareció quedarles más remedio que apoyar a las víctimas de dicha violencia³⁶.

La descripción de Rustin sobre la información aparecida en los medios como algo que «deja al desnudo» la realidad política del sur, implica una fe en los medios como arma reflexiva del cuerpo social, que registra objetivamente los eventos conforme estos ocurren³⁷. Esta actitud general hacia los medios cambiaría conforme creció el descontento con el gobierno de los Estados Unidos a lo largo de los diez años siguientes, especialmente en relación a su política con respecto a Vietnam. Esto hizo que muchos manifestantes adoptasen una actitud más escéptica hacia los medios, viéndolos como una extensión de las operaciones de las corporaciones y del propio gobierno. La política de ACT UP de atraer y usar a los medios para la difusión de su mensaje reflejaba su visión de que los medios no actúan sólo como mera documentación, sino que funcionan como una fuerza social que influencia a la opinión pública, y por tanto, deben de ser manipulados³⁸. Convencidos de que había que trabajar e incluso manejar los medios como parte integrante de sus protestas, los activistas de ACT UP orquestaban cada acción para enfatizar su gancho visual³⁹. Larry Kramer, miembro fundador de ACT UP lo expresa así: «Cada acción es como un gran espectáculo... nos dividimos en comités para hacer pancartas, planear la logística, los medios, etc., de manera similar a como lo haría un productor que contratase a gente para realizar la escenografía, el vestuario, la publicidad»⁴⁰. Los manifestantes no sólo concebían cada *show* de modo que captase la atención, sino que también lo elaboraban para que hubiese periodistas en el lugar: elegían horarios cómodos para los medios, enviaban comunicados de prensa y paquetes publicitarios con antelación, y contactaban con los periodistas antes y después de los actos⁴¹.

Los manifestantes se reunían antes de las acciones para debatir el plan general y entrenarse en la no violencia. La crítica Alisa Solomon describe uno de los ensayos con estas palabras:

Una docena de jóvenes se sientan en círculo con los brazos entrelazados; mientras se mecen suavemente entonan la consigna «Act up, fight back, fight AIDS!» («Pórtate mal, contraataca, lucha contra el Sida») su mantra melódico se vuelve más apremiante al llegar al *Up*, el cual entonan una tercera menor por encima del *Act*, prolongándolo armoniosamente y dando paso a las llamadas a la lucha con un staccato. Lo canturrean una y otra vez, sus voces van perdiendo brillo por la afonía. Pronto se acerca otra docena de hombres que ordena a los que gritan las consignas que se dispersen, éstos no se mueven, y arrancan uno a uno a cada hombre del grupo y lo arrastran lejos; su cuerpo se vuelve flácido pero su voz sigue gritando con fuerza.

Una vez que han destruido el círculo, los dos grupos de hombres cambian roles. Los que antes arrastraban a los que cantaban las consignas ahora se sientan, entrelazan los brazos y hacen sonar el grito de batalla. En cuanto son disgregados cambian nuevamente de roles y vuelven a comenzar⁴².

Al igual que en las protestas en las cafeterías, los activistas aprendieron lo que podían esperar de otro cuerpo que ejerciera fuerza sobre ellos, lo que les permitió mantener el control de la protesta mientras tenía lugar. Solomon continúa:

Activistas con experiencia (principalmente mujeres) dirigieron durante semanas talleres de desobediencia civil no violenta para pequeñas cuadrillas, denominadas grupos de afinidad, antes de que los autobuses cargados con estas tropas de choque recién entrenadas desembarcasen en la desapa-cible oficina de dieciocho plantas de la FDA (*Food and Drug Administration*, la «Agencia de Control de Alimentos y Medicamentos de los Estados Unidos»), para encontrarse con cincuenta policías antidisturbios y una docena de coches de policía. En media hora ACT UP cierra el edificio, bloquea las entradas y despliega su pancarta insignia «Silencio = Muerte» en el tejado del edificio. La representación continúa durante otras 6 horas: cada 32 minutos (intervalo en el que un americano muere de sida) un grupo de manifestantes irrumpe entre los incesantes gritos y cánticos haciendo sonar sirenas de ataque aéreo y dejándose caer «muertos» sobre el asfalto. Otro grupo de afinidad compuesto por personas afectadas por el sida se deja caer al suelo portando pancartas de cartón con forma de lápida que rezan: «Necesito pentamidina en aerosol» y «El

AZT no bastó»... De entre los más de 1000 manifestantes, 180 son arrestados, éstos dejan sus cuerpos en peso muerto y son arrastrados fuera, tal y como habían ensayado⁴³.

ACT UP se organizaba en unidades conocidas como grupos de afinidad, pequeños grupúsculos de manifestantes que compartían una forma de pensar similar, se reunían regularmente y tomaban decisiones sobre la participación del grupo dentro de las acciones a mayor escala. Se comprometían a hacerse cargo unos de otros y compartían información entre ellos que podría ayudarles a mantener el contacto en caso de ser arrestados o ante cualquier crisis. ACT UP había heredado el modelo de los grupos de afinidad de los grupos feministas que influenciaron el movimiento antinuclear de los años setenta; al tratar de desarrollar una forma de organización política sin dirigentes y basada en el consenso, las alianzas de Clamshell, Abalon y LAG (el grupo de protesta de Livermore) plantearon grupos de afinidad en los que los miembros se rotaban la responsabilidad de dirigir los encuentros o de presentar ante otros las decisiones del grupo⁴⁴. Esta estructura basada en grupos de afinidad también permitía que los propios miembros determinasen hasta qué extremo estaban dispuestos a participar en la desobediencia civil: si estaban dispuestos a traspasar los límites y ser arrestados o si preferían implicarse montando piquetes, repartiendo octavillas u otras formas legales de protesta. Tal y como ACT UP había pensado, el modelo de grupos de afinidad animó a que diferentes grupos propusieran acciones diversas, muy frescas y en algunos casos hasta mondanas en su concepción, que luego eran aprobadas y financiadas por ACT UP. Para presentar una propuesta ante el comité coordinador de ACT UP se pedía a cada grupo que señalase su objetivo, describiese la acción diseñada para cumplirlo, enumerase los recursos necesarios para ello, así como los resultados que esperaban alcanzar; que anticipasen las consecuencias legales y diseñasen métodos para contactar con los medios de comunicación. Las propuestas también debían abordar la cuestión de cómo viajarían los manifestantes hasta el lugar de la acción: si este planteaba cuestiones especiales de accesibilidad, qué hojas informativas y octavillas se repartirían y el presupuesto necesario para todo ello⁴⁵. Una vez aprobada, la acción podía contar con los recursos y contactos de que disponía ACT UP y usar su logotipo y línea gráfica.

Fuese cual fuese la acción, ACT UP insistía en que los miembros adoptasen un régimen de no violencia. A partir de protocolos que ya se habían usado durante las protestas a favor de los derechos civiles, los escritos de Gandhi y Martin Luther King o los estudios sobre protesta no violenta de Gene Sharp, los miembros de ACT UP señalaron procedimientos de respuesta a la violencia pensados para promover el respeto y la reconciliación. Al poner en práctica dichas respuestas, los manifestantes trataban de mantener contacto visual con los policías u otros oficiales, moverse lentamente y no hacer gestos bruscos. En lugar de mostrar el sufrimiento o el dolor, se les animaba a anunciar sus acciones con antelación y advertir al otro del efecto que sus acciones causaban sobre ellos, por ejemplo: «Me haces daño en el brazo». Al modificar continuamente tanto la postura física como su acercamiento verbal cuando estaban al borde del desencuentro, los activistas intentaban apelar a la comprensión por parte de sus oponentes a la par que gestionaban el nivel de hostilidad. «Al mantener la conversación» esperaban dejar clara la humanidad que compartían y lo potencialmente razonables que eran sus acciones⁴⁶.

Para garantizar su seguridad en las manifestaciones se pedía a los activistas que no llevasen a las protestas ningún tipo de drogas ni nada que pudiese asemejarse a un arma, que no se involucrasen en ninguna acción de destrucción de la propiedad y que se abstuviesen de realizar cualquier tipo de acción que pudiese provocar el pánico, tales como correr o lanzar piedras. También aprendieron a llevar el pelo corto para que la policía no pudiera tirarles de éste y a ponerse botas con la punta de acero para evitar que les aplastasen los pies. Mientras que los manifestantes de las cafeterías representaban el civismo con sus actos y su vestimenta, los activistas de ACT UP tenían una apariencia más tosca pero efectiva, que enfatizaba la rectitud de su desafío. Mientras que la tensión que se filtraba en las protestas en las cafeterías segregadas emanaba principalmente de los airados hombres blancos que rodeaban a los manifestantes, el potencial explosivo de las acciones de ACT UP se encontraba tanto en la policía como en los manifestantes, cuyo sentido de la urgencia se nutría de los privilegios que muchos de ellos gozaban como hombres blancos en otros aspectos de sus vidas. No era infrecuente que algunos activistas de ACT UP, incapaces de contener su indignación o desesperación, se

saltasen el guion y lanzasen un ataque idiosincrático. Pero sus acciones, aun cuando pregonaban el sufrimiento y la conciencia de privilegio del individuo, remarcaban la disciplinada dedicación del grupo.

Mediante el uso de estos métodos de no violencia, los manifestantes de ACT UP, al igual que los que participaron en las sentadas de las cafeterías, impusieron su esfuerzo por mantener su agenda en situaciones caóticas e incluso a veces violentas. Esta resistencia atrajo muchos apoyos a la causa y fomentó la toma de conciencia individual de estar marcando una diferencia. Al entrevistar a uno de los manifestantes, Solomon argumenta que muchos de los participantes en las acciones de ACT UP, para los que el activismo era algo nuevo, concebían las manifestaciones como una especie de representación: «Sé qué aspecto debo tener, lo que debo llevar puesto (vaqueros y una camiseta de ACT UP), y cómo entonar las consignas y agitar los puños», me dijo un joven recién llegado, «pero he tardado un buen rato en sentir que realmente era yo el que hacía esas cosas»⁴⁷.

Vacilantes entre un distanciamiento brechtiano y «una forma de actuar vanguardista que busca erradicar la frontera entre el intérprete y su papel», Solomon considera que los participantes en los actos de ACT UP o bien comentan el papel que están desempeñando o bien se funden fervorosamente con el acto de protesta. Pero también es posible entender el ponerse una camiseta, el entonar unas consignas o agitar los puños, que el manifestante describe como «técnicas del cuerpo» que han de ser aprendidas⁴⁸ y que conforme se practican van adquiriendo cada vez más influencia sobre la identidad corporal e individual. No es un guion que el manifestante ha de aprender y acatar, sino que son más bien acciones que requieren y aportan un gran compromiso, y que una vez puestas en práctica van cambiando lentamente el mundo en el que acontecen.

***This is What Democracy Looks Like [«La democracia se parece a esto: democracia en las calles»]*⁴⁹**

Basándose en el modelo de los grupos de afinidad desarrollado durante las acciones antinucleares y de ACT UP, las protestas en contra del encuentro de la Organización Mundial del Comercio en Seattle, en 1999, reunieron a una varie-

dad sin precedentes de grupos a favor del cambio político. Aunque en general cada uno se ocupaba de cuestiones específicas —la explotación de bosques nativos, el derecho al aborto o los derechos de los inmigrantes, las políticas sobre residuos nucleares, la privatización del agua, la sanidad o los espacios públicos, las cuestiones de igualdad de género, sexualidad o raza...—, estos grupos aspiraban a conectar unas con otras las labores en pro de sus intereses a lo largo y ancho del mundo y generar así un acercamiento *glocal*. En lugar de convocar a un mitin político, donde se habrían reunido formando una gran masa para escuchar y apoyar a los oradores que abordaban temas cruciales, la Direct Action Network («Red de acción directa», DAN por sus siglas en inglés) se dedicó a coordinar la participación de estos grupos independientes a lo largo de los cuatro días de protestas. Durante la convención de la OMC los manifestantes, de diversas razas y edades, ataviados con vestimentas u objetos que simbolizaban sus preocupaciones específicas, reclamaron las calles: caminaban eufóricamente, permanecían en pie, gritaban, agitaban pancartas, realizaban sentadas y se agarraban de las manos o entrelazaban los brazos en diferentes conformaciones a fin de generar un sentimiento de solidaridad en clara oposición a la policía y a favor del pueblo.

La DAN facilitó la comunicación entre los diversos grupos y entabló un diálogo con los sindicatos respecto a las marchas y manifestaciones contra la política laboral de la OMC que debían tener lugar durante el encuentro de Seattle. Como parte de su labor organizativa, la DAN editó y distribuyó un folleto orientativo que ofrecía consejos sobre cómo evitar las lesiones, cómo mantener la solidaridad durante los arrestos, así como posibles respuestas a preguntas estándar que los manifestantes podrían tener que encarar. Montó una clínica gratuita y distribuyó mapas de la zona centro que señalaban las localizaciones en que se encontraría la OMC, incluyendo tanto los hoteles como el centro de conferencias, para que los grupos de afinidad pudiesen bloquear colectivamente el encuentro e impedir su funcionamiento.

La DAN también montó un centro de distribución de noticias que a lo largo de todo el día recopilaba y editaba la documentación en vídeo aportada por los propios participantes. El hecho de que animasen a todos los cámaras a filmar o fotografiar independientemente sus experiencias desde dentro de las protestas, refleja una nueva actitud hacia los medios que no compartían ni

los activistas de las cafeterías segregadas ni los de ACT UP. Mientras que los activistas de las cafeterías consideraban que los medios documentaban una realidad social y los organizadores de las acciones de ACT UP los veían como una fuerza social que influía sobre la opinión pública, los manifestantes en contra del encuentro de la OMC consideraban que los medios eran propiedad y servían a las mismas fuerzas que ellos intentaban derribar, lo que los convertía en enemigos que nunca informarían sobre lo que realmente ocurría. En consecuencia, se anticiparon a la cobertura negativa que se daría a las protestas y la contrarrestaron con sus propias retrasmisiones, vía Internet, sobre lo que sucedía en las calles.

La DAN animó a los grupos a diseñar sus propios métodos de obstrucción, los cuales incluyeron «bloqueos con sentadas, cierres, fiestas callejeras, barricadas móviles, uso imaginativo de objetos, actuaciones callejeras, ocupaciones con cuerpos yacientes, etc.»⁵⁰. También organizaron dos procesiones diseñadas para resaltar las aportaciones teatrales en las calles y en apoyo a aquéllos que estaban dispuestos a realizar acciones que fácilmente podrían desembocar en arrestos. Pusieron en marcha tácticas estándar de acción no violenta y pidieron a todos los participantes que se sometieran a un entrenamiento de no violencia orientativo y acataran cuatro principios básicos de acción: la no violencia, ya sea física o verbal contra otra persona; no llevar armas; no llevar alcohol o drogas ilegales y no destruir la propiedad⁵¹. También mandaron a algunos de sus miembros al Departamento de Policía de Seattle para comunicarles con antelación sus planes de cara a la protesta.

Conforme los manifestantes llegaban a Seattle, la DAN trabajaba para coordinar sus movimientos mediante el uso de buscas, teléfonos móviles y *walkie-talkies*. La policía, a la que la masiva afluencia pilló desprevenida, intentó frenar las manifestaciones, pero el movimiento de los grupos de afinidad coreografiado espontáneamente eludió sus esfuerzos y consiguió alterar con éxito la conferencia. En cuanto oían por boca de otros grupos que algunos de los participantes en la conferencia salían de un hotel por la puerta trasera o que la policía se dirigía hacia ciertas calles, los manifestantes rápidamente levantaban el campamento para dirigirse a otras localizaciones más efectivas; también se enfrentaron a delegaciones individuales que iban de camino a la conferencia y postergaron así los actos a la par que proclamaban ante los

miembros de la OMC y la población de Seattle sus preocupaciones. Después de que un pequeño número de manifestantes destruyera los escaparates de algunas multinacionales como Starbucks y Microsoft, la policía decidió cerrar los accesos a la ciudad y empezar a aplicar la fuerza bruta. Aun así, los manifestantes consiguieron mantener su efectividad al seguir estructurando sus intervenciones como actos móviles.

El documental *This Is What Democracy Looks Like* engarza imágenes de los más de mil cámaras de vídeo y fotografía que participaron en las protestas durante los cuatro días de acciones⁵², y muestra la disparidad entre la cobertura mediática que se dio a los actos y la experiencia de los participantes al contrarrestar las exageradas estimaciones sobre daños a la propiedad realizadas por los medios generalistas, así como los retratos en que éstos mostraban a los manifestantes como animales ávidos de destrucción. Las grabaciones, realizadas desde dentro de la propia acción con cámaras de mano, transmiten una sensación visceral de lucha conforme los manifestantes que entrelazan sus brazos son separados y arrastrados hacia las furgonetas. Los policías, cual robots, completamente equipados con el uniforme antidisturbios, los rostros cubiertos por escudos y los cuerpos enfundados en nailon negro a prueba de balas, no brindaban ninguna posibilidad de contacto o diálogo. A diferencia del policía que golpeaba la porra en la sentada en la cafetería, estos oficiales simbolizan la fuerza anónima de la represión estatal. Los vivaces forcejeos de los cuerpos de los manifestantes, frágiles y dispares, dan testimonio de la fortaleza del débil.

A lo largo de los cuatro días de protestas, los manifestantes provocaron diversos tipos de disturbios propios de cada grupo; pero a pesar de ello, todos sentían que se movían con ese súbito sentimiento de conexión de los unos con los otros. En el vídeo, un participante anónimo describe esta experiencia de la siguiente manera:

Cada uno de nosotros acudió a Seattle por razones diferentes... Cuando inundamos las calles de Seattle, sentimos un poder en nuestros cuerpos que hasta entonces desconocíamos. En esta ciudad, durante esos momentos, nuestras vidas nos pertenecían. ¿Quién puede decir en qué lugar en concreto, a qué hora y en qué fecha exactamente comenzó este movimiento global?

Pero sabemos que entre los gases y las balas nos volvió la memoria. Durante aquellos momentos se nos reveló nuestra historia, sentimos los límites de nuestra piel marcados por la lucha global e histórica y dejamos de esperar a que alguien legislase u ordenase el mundo por nosotros. En esta ocasión no pedimos permiso para ser libres.

Aquí, el manifestante afirma que en el tumulto y la agitación de la desobediencia civil, los participantes accedieron a una conexión primaria de los unos con los otros, así como a una visión colectiva de la libertad. Percibido físicamente como una fuerza en sus cuerpos, sus esfuerzos por resistir a los poderes de dominación y control evocaron en ellos el recuerdo de protestas pasadas. Con los «límites de su piel marcados por la lucha global e histórica» experimentaron una transformación con respecto a su propia conciencia de agencia, lo que les otorgó una libertad recién descubierta como individuos y como colectivo.

¿Pero qué es lo que tiene el cuerpo que lo dispone como catalizador de esta transformación? ¿Maneja el cuerpo algún tipo de conexión primordial con el pasado a la que se puede acceder en momentos de crisis? ¿Goza éste de la capacidad de empatizar directamente con otros cuerpos en lucha? Otorgar al cuerpo este papel de pura cifra energética, o empática, es perder la oportunidad de reflexionar sobre la cantidad y el tipo de trabajo físico invertido en establecer esa conexión entre los cuerpos que experimentaron los manifestantes. Los manifestantes de Seattle, al igual que aquéllos implicados en las sentadas de las cafeterías o en las acciones de ACT UP, se entrenaron para actuar tal y como lo hicieron y se sometieron a programas de ejercicios para establecer los patrones de su pacifismo. Este entrenamiento físico preparó los cuerpos para percibir la afinidad que compartían con otros cuerpos cercanos que también se resistían; les inculcó la posibilidad de sentirse conectados como una comunidad de cuerpos que compartían un esfuerzo común. En lugar de trascender las especificidades culturales e históricas, las prácticas no violentas de estos manifestantes, externalizadas de manera diferente en cada contexto político, tejieron una red articulada de resistencia.

Sin ser universal, pero sí duradero, este régimen de no violencia tal vez reúna el alcance necesario para responder a las nuevas formas de dominación que surgen en esta época de globalización. En la valoración que Michael

Hardt y Antonio Negri hacen en *Imperio* de la estructuración del poder globalizado, argumentan que la resistencia debe formularse en términos comparables en tamaño y extensión a los de la organización del imperio⁵³. Aunque los manifestantes que participaron en las protestas contra la OMC se vean a sí mismos como parte de una nueva generación que ha elegido crear nuevas formas de alteración del statu quo, sus métodos comparten con las sentadas en las cafeterías e incluso con protestas anteriores una sagaz valoración de la injusticia, así como la resolución de colocar la desigualdad en el punto de mira de la atención pública mediante manifestaciones imaginativas y no violentas que proclamen su punto de vista⁵⁴. Si se la concibiese como táctica continuada, la cual históricamente ha demostrado ser capaz de interferir eficazmente en contra de la desigualdad, ¿sería la acción directa no violenta capaz de generar un movimiento de resistencia global?⁵⁵

Concebir la no violencia como táctica global no supone descartar aquello que es particular a cada uno de los cuerpos examinados aquí. Durante las sentadas en las cafeterías segregadas los cuerpos de personas negras — marcados en aquel momento histórico como irracionales, primitivos, intrínsecamente violentos o excesivos— se sentaron inmóviles, rechazando así con la propia acción elegida para su protesta los estereotipos que fundamentaban los prejuicios en su contra. En las ocupaciones con cuerpos tumbados de ACT UP, cuerpos enfermos y cuerpos sanos yacían unos junto a otros, abriendo así el camino para que un cuerpo, agonizante, o de alguien fallecido por negligencia, ocupase su lugar en el espacio público y que junto a éste circulase la información, hasta entonces reprimida, sobre la existencia de una epidemia. Ambos grupos de cuerpos mostraban una relación física (la piel negra o los síntomas relacionados con el sida) con la opresión que padecían. Los cuerpos de los manifestantes antiOMC, por el contrario, no manifestaban tan claramente los efectos causados por las políticas contra las que protestaban. Al ser en cierto sentido unos privilegiados, manifestarse a favor de otros menos afortunados y disfrutar de una mayor capacidad de circulación por los espacios públicos, sacaron partido no sólo de los teléfonos móviles y la tecnología de mensáfonos sino de su derecho como ciudadanos, mayoritariamente pertenecientes al primer mundo, a disgregarse y reagruparse a lo largo y ancho de una ciudad del primer mundo.

Lo que las manifestaciones que se expandieron por todo el mundo, a lo largo del invierno y la primavera de 2003, en contra de la invasión de Irak por los Estados Unidos han demostrado, es el potencial de esta peculiar clase de cuerpos para trabajar conjuntamente y por tanto de que la no violencia pueda contestar las acciones del imperio a una escala que iguale la de su dominio. Exuberantes, llenas de placer e ingenio y aunando a grupos inusualmente diversos, estas manifestaciones construyen sobre aquéllas que les precedieron. Conforme camino por la calle, emparedada entre activistas a favor de la inmigración o de los derechos de los homosexuales, con un ecologista de setenta años a un lado y una estudiante de veinte al otro, percibo en mí un cierto optimismo que emana del hecho de haber decidido entregar mi día a esta actividad. ¿Por qué? Mi cuerpo, de raza blanca, de mediana edad, posjipi, peculiarmente femenino, así como los de todos los que me rodean, está aprendiendo a confiar en el espacio público y en lo que uno puede encontrar en éste. Leemos las diferencias que hay entre unos y otros, percibimos la desarticulación del cuerpo político que marca nuestras diversas historias e incluso así nos movemos juntos, hombro con hombro por las calles. Al igual que los participantes en las sentadas en las cafeterías y los activistas de ACT UP, no creemos estar derrocando al poder. No dejamos de lado o desechamos al poder para poder liberarnos, ni tampoco pensamos, cínicamente, que no pueda hacerse nada. Nuestra mera presencia como manifestantes evidencia nuestra creencia en la posibilidad de inducir el cambio.

En momentos como éstos, los cuerpos trabajan con lo que tienen a mano, sienten y aprenden de otros cuerpos, tanto afines como hostiles. Incluso cuando se dedican a practicar los principios de la no violencia, en torno a los que orientan sus acciones, con frecuencia deben tomar decisiones repentinas sobre cómo protegerse o cómo proseguir de forma imprevista. Sin ser salidas radicales de la solidaridad de grupo, estos momentos intensifican la fortaleza y vulnerabilidad de todos los implicados y ponen de manifiesto el espectro de reacciones cinestésicas que ejercitan todos los cuerpos al responder los unos a los otros. Al practicar las sentadas en las barras, por ejemplo, los activistas implicados en las protestas de las cafeterías aprendieron dos nuevas formas de expresión cinestésica: la inmovilidad activa y la pasividad. Cargados de potencial cinético mientras permanecían sentados, su inmovilidad, que no era un

estado de no acción sino más bien un tipo de movimiento, se fundamentaba en el control mediante la observación y la inhibición de cualquier impulso cines-tésico que pudiese ser excesivo. Al aprender a resistir las agresiones represivas de los atacantes y absorber su hostilidad, su pasividad en respuesta a los ataques no era un abandono de toda energía, sino más bien un resuelto relajamiento de cualquier tipo de tensión exterior a fin de absorber el impacto del golpe. Por el contrario, los manifestantes a favor de la lucha contra el sida, desplegaban sus cuerpos horizontalmente por el suelo como si reclamasen espacio, apropiándose así del espacio público. Simultáneamente tranquilos y agresivos, mantenían sus cuerpos activamente flácidos en desobediencia mientras gritaban eslóganes y críticas a la policía y a los transeúntes. Sin embargo, un tercer tipo de respuesta física se puso de manifiesto entre los manifestantes de Seattle, quienes aprendieron a pensar de pie y organizar tanto sus trayectorias como sus acciones mientras seguían en movimiento.

Cuando los individuos deciden participar en este tipo de manifestaciones políticas se entregan a una acción física, sea cual sea la forma que ésta adopte: ya sea convirtiéndose en el cuerpo reflexivo que se sienta en la barra de una cafetería, el cuerpo histriónico tumbado en Wall Street, o el cuerpo *glocal* que bloquea el centro de Seattle; todos ellos eligen pasar el día construyendo interferencias físicas, y este compromiso con lo físico los imbuye de un profundo sentido de agencia personal. En la consecución de este sentido de agencia, los manifestantes no ejecutan un guion, en el que el cuerpo sólo sería un mero instrumento de expresión: la carne que porta el problema. Tampoco es la agencia producto de una exaltada conciencia física que sobreviene cuando el cuerpo escapa de los hábitos y quehaceres cotidianos y se encuentra inmerso en una acción no normativa. La agencia no se manifiesta como consecuencia de un estado trascendental, sino que el proceso de crear interferencias políticas convoca una percepción y una capacidad de respuesta física que, en todo momento a lo largo del camino, descifra lo social para luego coreografiar una alternativa imaginaria. Mientras desentrañan las injusticias, se organizan para protestar, elaboran una táctica y se implican en la acción, estos cuerpos leen lo que ocurre y articulan su imaginativa refutación. Al hacer esto se demuestran a sí mismos, y a todos los que observan, que se puede hacer algo. Tal vez sea por esto por lo que se les llama movimientos políticos⁵⁶.

Susan Leigh Foster es coreógrafa, bailarina, escritora y académica. Su investigación se centra, fundamentalmente, en la conceptualización y estudio crítico de la danza desde la perspectiva histórica y política. Es profesora del Departamento de Danza, Cultura y Artes del Mundo en la UCL y autora de *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance* (1986), *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire* (1996), *Dances that Describe Themselves: The Improvised Choreography of Richard Bull* (2002) y *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance* (2011). Además es editora de varias antologías, entre ellas: *Choreographing History* (1995), *Corporealities* (1996) y *Worlding Dance* (2009).

Notas

- 1 Título original: *Choreographies of Protest*. Publicado en *Theatre Journal*, vol. 55, núm. 3, octubre 2003, pp. 395-412, editado por The Johns Hopkins University Press.
- 2 Rustin, Bayard. *Strategies for Freedom: The Changing Patterns of Black Protest*. Nueva York: Columbia University Press, 1976, p. 42.
- 3 Gene Sharp. *The Politics of Nonviolent Action*, Boston: Porter Sargent Publisher, 1973, p. 371.
- 4 Véase por ejemplo: George Rudé. *The Crowd in History: A Survey of Popular Disturbances in France and England, 1730-1848*, Nueva York: Wiley, 1964; Georges Gurvitch. *The Spectrum of Social Time*, Dordrecht: D. Reidel, 1964; y Aristide R. Zolberg, "Moments of Madness", en: *Politics and Society* 2, 1972, pp. 183-207.
- 5 Para una excelente visión de conjunto sobre estas teorías de la protesta véase: James M. Jasper, *The Art of Moral Protest: Culture, Biography, and Creativity in Social Movements*. Chicago: University of Chicago Press, 1997, pp. 1-100. Ver también: Belinda Robnett. "African American Women in the Civil Rights Movement: Spontaneity and Emotion in Social Movement Theory", en Kathleen M. Blee (ed.). *No Middle Ground: Women and Radical Protest*. Nueva York: New York University Press, 1998, pp. 65-95.
- 6 Jasper, op. cit., p. 237.
- 7 Muchos de los activistas de ACT UP eran coreógrafos, bailarines, directores y actores e indudablemente esto contribuyó al tipo de acciones que ponían en pie. Para una visión en profundidad de las relaciones entre artistas y activistas, véase David A. Schlossman. *Actors and Activists: Politics, Performance, and Exchange among Social Worlds*, Nueva York y Londres: Routledge, 2002.
- 8 Véase Baz Kershaw, "Fighting in the Streets: Dramaturgies of Popular Protest, 1968-1989", *New Theatre Quarterly*, vol. 13, núm. 51, 1997, pp. 255-76.
- 9 Este es el tema del discurso ofrecido por Ella Baker en el primer encuentro en el que varios estudiantes, que coordinaban sentadas en diversas ciudades, se organizaron para crear el Student Nonviolent Coordinating Committee. Baker, que había trabajado con King y creía que los estudiantes debían gozar de autonomía para elaborar su propia organización y plan de acción, organizó ese primer encuentro en abril de 1960.
- 10 Para un relato más completo sobre el primer día, véase la entrevista con Franklin McCain en Howell Raines (Ed.). *My Soul Is Rested: Movement Days in the Deep South Remembered*. Nueva York: G.P. Putnam's Sons, 1977, pp. 77-78.

11 Lonnie King recuerda su respuesta en Atlanta tras leer sobre el tercer día de sentadas en Greensboro: «La situación en Greensboro sería una vez más un incidente aislado en la historia de los negros si otros no se les hubiesen unido, transformándolo así en algo que los jóvenes debían hacer». *Ibíd.*, 85.

12 Tras el tercer día, se pidió a los manifestantes de Greensboro que se disolviesen para que los dirigentes civiles pudiesen deliberar sobre posibles soluciones; sin embargo, éstos continuaron presionando durante las siguientes semanas. Mientras, la práctica de las sentadas en cafeterías segregadas se extendió rápidamente a otras ciudades del sur: según Clairborne Carson éstas comenzaron el 8 de febrero en Winston-Salem, Durham; el 10 de febrero en Raleigh, Hampton, Virginia; y para finales de esa semana ya ocurrían en Charlotte, Fayetteville, High Point, Elizabeth City y Concord. A final de mes Nashville, Chattanooga, Richmond, Baltimore, Montgomery y Lexington se contaban entre las más de 30 ciudades que habían sufrido sentadas. Véase Clayborne Carson. *In Struggle: SNCC and the Black Awakening of the 1960s*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981, p. 11. Hacia mediados de abril, 68 ciudades de los estados del sur y de la frontera habían padecido sentadas en las que participaron 50000 personas, entre estudiantes negros y simpatizantes blancos y dado lugar a 2000 arrestos. Véase Henry Hampton (ed.). *Voices of Freedom: An Oral History of the Civil Rights Movement from the 1950s through the 1980s*, Nueva York: Bantam Books, 1990, pp. 64.

13 Sin embargo, William Chafe defiende un argumento más historicista, en el que muestra que los estudiantes se habían sentido profundamente influenciados por las iniciativas a favor de los derechos civiles ocurridas durante los años anteriores y de los que eran muy conscientes. Véase William H. Chafe, *Civilities and Civil Rights: Greensboro, North Carolina, and the Black Struggle for Freedom*, Nueva York: Oxford University Press, 1980. Chafe también aporta una excelente historia de la ciudad de Greensboro y un contexto más amplio dentro del cual tuvieron lugar las sentadas.

14 Carson defiende que la motivación que había detrás de las sentadas era el deseo de participar de las actividades y valores americanos mayoritarios. No era algo contracultural o políticamente radical, únicamente ejercían presión para conseguir una mayor rapidez en la integración de los afroamericanos en la cultura americana blanca. Carson ahonda con estas palabras en su análisis sobre la motivación de los estudiantes: «Los propios manifestantes, que por lo general eran pacíficos, se entregaban a una forma de comportamiento pasivo agresivo, cruzaban la línea y espera-

ban, en lugar de mostrar abiertamente un comportamiento hostil o revolucionario»; en Carson op. cit., pp. 14–15. Carson señala la diferencia entre esta primera oleada de protestas y las acciones en defensa de los derechos civiles que siguieron, observando una evolución tanto en la radicalización política como en la organización. Aun así, me gustaría sostener que las sentadas en las cafeterías segregadas no carecían de sofisticación y organización.

15 «Recuerdo haber redactado algunas reglas... No responder, sentarse erguidos, no reír, no maldecir. Hacia el final del listado de reglas decía algo así como: "Recordad las enseñanzas de Jesús, Ghandi y Marthin Luther King. Que Dios os bendiga".», en: Raines. *My Soul is Rested*, op. cit., p. 99.

16 John Lewis recuerda cómo fue la respuesta en Nashville: «Era como ir a la iglesia, supongo. Nos poníamos la ropa de ir a misa, la ropa de los domingos, llevábamos libros y periódicos y hacíamos los deberes en la barra de la cafetería, estábamos básicamente tranquilos y nos mostrábamos tan dignos como nos era posible». *Ibíd.*, p. 99.

17 Según Carson, algunos estudiantes habían asistido a talleres, financiados por CORE o SCLC, sobre el uso de tácticas no violentas; también les había influenciado el movimiento de independencia africano. Entre los líderes estudiantiles de Nashville se contaban James Lawson, Marion Barry, John Lewis y Diane Nash. Lawson había pasado tres años en India estudiando el uso que Gandhi había hecho de la no violencia para conseguir el cambio político y dirigió talleres de no violencia en Nashville en marzo de 1958, en Vanderbilt a principios de 1959, así como con estudiantes de Nashville durante todo el resto del año; durante ese periodo montaron una sentada de prueba que no tuvo ningún éxito. Estos estudiantes formaban un gran contingente en la conferencia de Raleigh, organizada por Ella Baker para coordinar las diversas iniciativas estudiantiles que llevaron a la formación del Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC). Véase Carson op. cit., pp. 16–22. Para un excelente relato etnográfico de las actividades de CORE durante la década de 1960 véase Inge Powell Bell. "The Double Standard: Age", en Jo Freeman (ed.). *Women: A Feminist Perspective*, Palo Alto, CA: Mayfield, 1984, pp. 256–263.

18 «Los estudiantes de Nashville mantuvieron un control férreo sobre los manifestantes, asegurándose de que siguiesen los principios de no violencia. Sus reglas de comportamiento para los manifestantes se convirtieron en el modelo de los movimientos de protesta de todo el sur. Entre otras cuestiones especificaban las siguientes: «No devolver el golpe o insultar cuando se abuse de vosotros. Mostraos

cortes y amistosos en todo momento... Informad educadamente de cualquier incidente grave a vuestro líder. Recordad: amor y no-violencia», en Carson op. cit. p. 22. El líder de las sentadas de Nashville, Jim Lawson, recuerda: «Nos reunimos semanalmente durante la mayor parte de septiembre, octubre y noviembre para intentar ofrecer a la gente una buena aproximación a la no violencia, e intercalábamos diferentes juegos interpretativos; a todo esto le sumamos la primera serie de incursiones por el centro de la ciudad para tantear y decidir en qué cafeterías actuaríamos. En noviembre, a todo el que asistía a un taller se le ofrecía la experiencia de ir a una cafetería en Nashville y hacer una sentada. Eran grupos muy pequeños, en general no más de cuatro personas, que no debían ser arrestados. Se suponía que debían sentarse, hacer su pedido y, si éste no llegaba, lo que obviamente ocurriría, hablar con otros clientes que estuviesen alrededor, hablar con el camarero, la camarera, ver cuáles eran sus actitudes y luego solicitar ver al gerente o a alguien con suficiente autoridad para hablar con ellos sobre la política del local», en Hampton op. cit. p. 54.

19 Diane Nash describe los talleres que impartía su compañero de protestas Jim Lawson: «Jim Lawson... que había estado en la India y estudiado el movimiento de Mohandas Gandhi y también había sido objetor de conciencia negándose a luchar en la guerra de Corea, dirigió los talleres semanales en los que simulábamos estar en una sentada en la barra de una cafetería», *ibíd.* p. 55.

20 Algunos afroamericanos se quejaban de que las tácticas no violentas les colocaban en una posición servil, en la que parecían estar mendigando consideración en lugar de actuar contundentemente para reivindicar unos derechos que les correspondían. Sin embargo, a principios de los sesenta, la mayoría de ellos estaban de acuerdo con que los métodos de no violencia funcionaban particularmente bien, especialmente cuando se ejercían junto con boicots y otras formas de presión económica sobre los dueños de los almacenes.

21 Merrill Proudfoot evoca: «Las protestas de pie requieren mucha más resistencia física que las sentadas. Intentábamos permanecer lo más quietos posible, y tras pasar más de dos horas así, mis rodillas estaban a punto del colapso»: Merrill Proudfoot, *Diary of a Sit-In*, 2nd Urbana: University of Illinois Press, 1990, p. 61.

22 *Ibíd.*, pp. 58-59.

23 *Ibíd.*, p. 39.

24 *Ibíd.*

25 *Ain't Scared of Your Jails*, de la serie *Eyes on the Prize: America's Civil Rights Years* (1995) WGBH Boston; una producción de Blackside, Inc.; productor, Jon Else; productor asociado, Judy Richardson; guionista, Steve Fayer.

26 Los blancos identificados como simpatizantes de los negros también sufrían el acoso de grupos de hombres blancos. Proudfoot recuerda haber sido agredido verbalmente y tachado de «marica», así como agredido físicamente, sacado a la fuerza de un compartimento en el que estaba sentado y golpeado por una pandilla de hombres blancos. Proudfoot, op. cit., p. 42.

27 Estas críticas a la no violencia como táctica, así como un consiguiente aumento de respuestas violentas, ganaron impulso durante los meses que siguieron a las sentadas. No obstante, parece que durante los momentos iniciales de las sentadas la adhesión al régimen de no violencia fue bastante significativa.

28 Diane Nash, citada en Hampton op. cit., pp. 57-58.

29 Lewis, citado en Raines op. cit., p. 100.

30 Proudfoot, op. cit., p. xxiii.

31 Este subtítulo hace referencia a las ocupaciones con cuerpos yaciendo en el suelo (*Die-Ins*) que la organización Act Up («Pórtate mal»), acrónimo de AIDS Coalition to Unleash Power («Coalición del Sida para Desatar el Poder) puso en práctica en las calles a finales de la década de 1980. [N. de la T.]

32 Al centrarme en ACT UP, no pretendo ocultar las primeras respuestas ofrecidas por otros activistas ante la crisis del sida y que habían cristalizado en forma de actuaciones, literatura, música, vigiliias con velas, ceremonias conmemorativas, recaudación de fondos, etc. Más bien intento centrarme en un momento de la historia de las protestas políticas que coreografió el cuerpo de una manera particularmente vívida. Se puede encontrar una excelente reflexión sobre el teatro relacionado con el sida durante los primeros años, así como de las políticas de representación del activismo en la lucha contra el sida, en David Roman. *Acts of Intervention: Performance, Gay Culture, and AIDS* Bloomington: Indiana University Press, 1998.

33 Al evaluar la constitución de ACT UP, el activista Ty Geltmaker explica: «Aquellos hombres blancos autoidentificados como gais, fueron capaces de organizarse en torno al sida porque su marginalidad sexual hecha pública iba acompañada de unos feroces presupuestos con respecto a sus derechos sociales, así como de un relativo acceso al poder y la riqueza», en Moira Rachel Kenney. *Mapping Gay LA: The Intersection of Place and Politics*. Philadelphia: Temple University Press, 2001, p. 182. Véase

también: Ty Geltmaker, "The Queer Nation Acts Up: Health Care, Politics, and Sexual Diversity in the County of Los Angeles," *Society and Space* 10 (6), 1992, pp. 609-650.

34 Dichas protestas, muy eficaces en las congestionadas calles de Nueva York, se reprodujeron en otras ciudades; sin embargo, los manifestantes frecuentemente sentían la necesidad de otro tipo de acción para comunicar su mensaje, especialmente en centros urbanos tan diseminados como el de Los Ángeles. Para una reflexión más amplia sobre la interrelación entre localización y protesta véase Kenney, *Mapping Gay L.A.* op. cit.

35 Las ocupaciones con cuerpos yacientes servían, desde el plano físico más elemental, para ejemplificar lo que el activista Aldyn McKean identificó como la estrategia más básica de ACT UP: «Hacer que sea más costoso para aquéllos en el poder seguir resistiéndose que ceder», en L. A. Kauffman, "A Short History of Radical Renewal"; en Benjamin Shepard y Ronald Hayduck (eds.). *From Act-Up to the WTO: Urban Protest and Community Building in the Era of Globalization*, Londres: Verso, 2002, pp. 35-41, 38.

36 Rustin, op. cit., pp. 44-45.

37 Con esto no quiero sugerir que los medios se comportasen de modo imparcial. Por ejemplo, Proudfoot informa: «Un reportero de WATE-TV, que nos entrevistó a unos cuantos, admitió que varios medios informativos habían cooperado en un boicot para restringir las noticias sobre la desegregación de cafeterías en Knoxville, pero negó que esto se debiese a las presiones de los comerciantes». Proudfoot op. cit., p. 7.

38 Esto no quiere decir que ACT UP se apoyase exclusivamente en la cobertura de los medios generalistas. Los manifestantes también llevaban cámaras de vídeo y fotográficas con las que documentar las acciones, tanto para que quedase constancia de la culpabilidad y brutalidad policial, como para usar el material como metraje virgen en los numerosos documentales educativos o alternativos que se hacían sobre la crisis de sida. Para ahondar en la investigación y análisis de estas producciones de vídeo, véase Alexandra Juhasz. *AIDS TV: Identity, Community, and Alternative Video*, Durham y Londres: Duke University Press, 1995.

39 La sección de *Cómo manejar a los medios*, incluida en el dossier organizativo de ACT UP destinado a la acción denominada *Target Bush* aclara: «Fomentad encuadres claros, precisos e impactantes de las manifestaciones. Si una fotografía o unos pocos segundos de cobertura videográfica pueden comunicar lo que para ti es la cuestión principal y, además, consigues parecer interesante mientras lo haces, tus

posibilidades de conseguir cobertura mediática aumentan ampliamente» (agosto de 1990, p. 16). En el vídeo documental de la acción *Stop the Church*, un activista explica: «Tenemos que comunicarnos a través de los medios, no con los medios. Usar los medios para que nuestro mensaje llegue a la gente cuya atención ya hemos captado con nuestra acción». Cindy Kistenberg. *AIDS, Social Change, and Theater*, Nueva York: Garland Press, 1995, p. 158.

40 Larry Kramer, citado en Alisa Solomon. "AIDS Crusaders ACT UP a Storm," *American Theatre*, Octubre 1989, p. 40.

41 ACT UP, *Target Bush*.

42 Solomon, op. cit., p. 39.

43 *Ibíd.*, 40.

44 Según Barbara Epstein la idea de los grupos de afinidad se basa en los trabajos del filósofo Murray Bookchin, quien desarrolló dicho concepto a partir de sus estudios sobre el anarquismo español, en especial en su libro *Post-Scarcity Anarchism* (reedición de Montreal: Black Rose Books, 1977, p. 66). Para una excelente visión de conjunto sobre las manifestaciones antinucleares véase Barbara Epstein. *Political Protest and Cultural Revolution: Nonviolent Direct Action in the 1970s and 1980s*. Berkeley: University of California Press, 1991.

45 ACT UP editó diversos folletos para ayudar a sus miembros a organizar la acción, éstos incluían listas de asuntos que debían tenerse en cuenta y explicaciones sobre cómo y cuándo organizar una protesta. Véase, por ejemplo, "ACT UP = ACTION. WE WANT YOU TO PLAN AN ACTION!" (ACT UP = Acción. ¡Queremos que planifiques una acción!). Archivos de ACT UP New York, Departamento de Manuscritos y Archivos de la Biblioteca Pública de Nueva York.

46 Véase "Non-violent Response to Personal Violence" adaptado a partir de un artículo de Mark Morris en *WIN* (P22), 24 Enero 1974, que circuló por los "Civil Disobedience Training" («Entrenamientos en desobediencia civil»), Archivos de ACT UP New York, Departamento de Manuscritos y Archivos, Biblioteca Pública de Nueva York.

47 Solomon op. cit., p. 40.

48 Aquí se hace referencia a la visionaria formulación que hizo Marcel Mauss de la acción humana como repertorio de técnicas aprendidas. Véase "Techniques of the Body," *Economy and Society* 2 (1), 1973, pp. 70–87.

49 *This is What Democracy Looks Like* es una de las consignas que gritaron reiteradamente los manifestantes en las protestas de Seattle de 1999 –y que en 2011 volvió a usar el movimiento Occupy Wall Street– reivindicando las protestas en

las calles como forma de participación democrática. En el año 2000, Jill Friedberg y Rick Rowley realizaron un documental con grabaciones realizadas por numerosos participantes durante las protestas, el documental lleva esta consigna por título y en castellano se ha traducido por «Democracia en las calles». [N. de la T.]

50 "Direct Action Packet" («Dosier de acción directa»), que puso en circulación la Direct Action Network Against Corporate Globalization, 1999.

51 *Ibíd.*

52 *This Is What Democracy Looks Like* («Democracia en las calles»), documental producido por Independent Media Center/Big Noise, 1999.

53 Véase Michael Hardt y Antonio Negri. *Empire*. Cambridge: Harvard University Press, 2000 (hay traducción castellana: *Imperio*, Barcelona: Paidós, 2005). Quizás proyectos como el de *The Vagina Monologues* («Los monólogos de la vagina») de Eve Ensler, que se ha representado en grandes teatros y paraninfos universitarios desde Pekín a Londres o Ciudad del Cabo, y que aborda los derechos sexuales de las mujeres en todo el mundo, también iguale el alcance de la organización del imperio, proporcionando una sensación palpable de compromiso común a favor de la liberación de la mujer.

54 Véanse los comentarios introductorios a su antología sobre la protesta activista *From ACT UP to the WTO* de Benjamin Shepard y Ronald Hayduk, con respecto a un sondeo sobre cómo conciben su historia aquellos involucrados en protestas de acción directa recientes. Shepard y Hayduk *op. cit.*

55 El historiador Carleton Mabee lista diversos ejemplos de sentadas ocurridas durante el movimiento abolicionista de la década de 1830. Véase Carleton Mabee. *Black Freedom: The Nonviolent Abolitionists from 1830 through the Civil War*. Nueva York: Macmillan, 1970.

56 Quiero dar las gracias a David Román y a los lectores anónimos de este ensayo por sus valiosos comentarios, así como a Melisa Blanco por su inspirada ayuda en la investigación.

Bibliografía

- BOOKCHIN, MURRAY. *Post-Scarcity Anarchism*, Montreal: Black Rose Books, 1977.
- CARSON, CLAYBORNE. *In Struggle: SNCC and the Black Awakening of the 1960s*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981.
- CHAFE, WILLIAM H. *Civilities and Civil Rights: Greensboro, North Carolina, and the Black Struggle for Freedom*, Nueva York: Oxford University Press, 1980.
- EPSTEIN, BARBARA. *Political Protest and Cultural Revolution: Nonviolent Direct Action in the 1970s and 1980s*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- GELTMAKER, TY. "The Queer Nation Acts Up: Health Care, Politics, and Sexual Diversity in the County of Los Angeles", *Society and Space* 10 (6), 1992, pp. 609-650.
- GURVITCH, GEORGES. *The Spectrum of Social Time*, Dordrecht: D. Reidel, 1964.
- HAMPTON, HENRY (ed.). *Voices of Freedom: An Oral History of the Civil Rights Movement from the 1950s through the 1980s*, Nueva York: Bantam Books, 1990.
- HARDT, MICHAEL; NEGRI, ANTONIO. *Imperio*, Barcelona: Paidós, 2005.
- JASPER, JAMES M. *The Art of Moral Protest: Culture, Biography, and Creativity in Social Movements*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- JUHASZ, ALEXANDRA. *AIDS TV: Identity, Community, and Alternative Video*, Durham y Londres: Duke University Press, 1995.
- KAUFFMAN, L. A., "A Short History of Radical Renewal", en Benjamin Shepard y Ronald Hayduck (eds.). *From Act-Up to the WTO: Urban Protest and Community Building in the Era of Globalization*, Londres: Verso, 2002, pp. 35-41, 38.
- KENNEY, MOIRA RACHEL. *Mapping Gay LA: The Intersection of Place and Politics*. Philadelphia: Temple University Press, 2001.
- KERSHAW, BAZ. "Fighting in the Streets: Dramaturgies of Popular Protest, 1968-1989", *New Theatre Quarterly*, vol. 13, núm. 51, 1997, pp. 255-76.
- KISTENBERG, CINDY. *AIDS, Social Change, and Theater*, Nueva York: Garland Press, 1995.
- MABEE, CARLETON. *Black Freedom: The Nonviolent Abolitionists from 1830 through the Civil War*. Nueva York: Macmillan, 1970.
- MAUSS, MARCEL. "Techniques of the Body", en *Economy and Society* 2 (1), 1973.
- RAINES, HOWELL "Interview with Franklin McCain", en HOWELL RAINES (ed.) *My Soul Is Rested: Movement Days in the Deep South Remembered*. Nueva York: G.P. Putnam's Sons, 1977, pp. 77-78.
- POWELL BELL, INGE. "The Double Standard: Age", en Jo Freeman (ed.). *Women: A Feminist Perspective*, Palo Alto, CA: Mayfield, 1984, pp. 256-63.

- PROUDFOOT, MERRILL. *Diary of a Sit-In*, 2nd Urbana: University of Illinois Press, 1990.
- ROBNETT, BELINDA. "African American Women in the Civil Rights Movement: Spontaneity and Emotion in Social Movement Theory", en KATHLEEN M. BLEE (ed.). *No Middle Ground: Women and Radical Protest*. Nueva York: New York University Press, 1998.
- ROMAN, DAVID. *Acts of Intervention: Performance, Gay Culture, and AIDS* Bloomington: Indiana University Press, 1998.
- RUDÉ, GEORGE. *The Crowd in History: A Survey of Popular Disturbances in France and England, 1730–1848*, Nueva York: Wiley, 1964.
- RUSTIN, BAYARD. *Strategies for Freedom: The Changing Patterns of Black Protest*. Nueva York: Columbia University Press, 1976.
- SHARP, GENE. *The Politics of Nonviolent Action*, Boston: Porter Sargent Publisher, 1973.
- SCHLOSSMAN, DAVID A. *Actors and Activists: Politics, Performance, and Exchange among Social Worlds*, Nueva York y Londres: Routledge, 2002.
- SOLOMON, ALISA. "AIDS Crusaders ACT UP a Storm", *American Theatre*, octubre de 1989.
- ZOLBERG, ARISTIDE R. "Moments of Madness", en *Politics and Society* 2, 1972.

La carne y el tiempo. (Lecciones del aburrimiento)

Santiago Alba Rico

El cuadro más grande del mundo

En 1655, Rembrandt pintó uno de sus cuadros más conocidos y enigmáticos: *El buey desollado*. Este pequeño lienzo de apenas 94×69 cm, que cuelga hoy en las paredes del Louvre, es uno de los que más espacio ocupa, sin embargo, en la mirada de los visitantes; se diría, de hecho, que no deja de crecer mientras lo contemplamos, hinchándose en todas direcciones. Prácticamente no cabe en el mundo. En él –se recordará– no hay mucho que ver; o básicamente una sola cosa. En la atmósfera sombría de una bodega holandesa, como en un fogonazo de luz inmoral, casi completamente centrado, cuelga de un travesaño un buey desollado y abierto en canal, con el costillar al aire, sonrosado y seco. Está solo en el mundo y completamente expuesto. ¿Solo? Detrás del buey cuarteado, al fondo y a la derecha, asoma la cabeza, tocada con una cofia, de una mujer que parece mirar a hurtadillas la escena. Es posible –seguro– que su presencia se pueda justificar en términos pictóricos, por razones de composición, para dar profundidad al cuadro y marcar, por contraste, la importancia del primer plano. Pero este imperativo técnico y estético introduce sin querer una misteriosa aura filosófica. La discretísima presencia de esa mirada femenina convierte al buey desollado en una víctima; víctima no sólo del cuchillo que lo ha matado y cuarteado sino, por así decirlo, de su propia visibilidad repentinamente fuera

de lugar, literalmente «obscena». Contra la puerta semiabierta en la oscuridad y la cabecita que se cuelga en la actitud pecaminosa de un *voyeur* que se ha acercado de puntillas para espiar a través de la cerradura, el buey cuarteado es sorprendido en una mala postura, como desnudándose y haciendo lo que no debe: existir de manera excesiva y sin defensa.

Una lectura feminista podría señalar que la mujer con cofia se está viendo a sí misma tal y como será más tarde, cuando llegue la noche, desprovista de ropa y reducida a un *objeto de carne*. O tal y como cuelga sin vida en la imaginación masculina. Esta interpretación no me parece descabellada, a condición de que se nos permita no ceñirnos a la cuestión de género y extraigamos alguna lección más general sobre la relación entre el cuerpo y la carne. O, si se quiere, sobre la incomodidad de ser de carne y hueso en un mundo gobernado cada vez más por la mirada, por una cierta forma de mirar.

La mirada discreta, casi secreta, de la mujer con cofia introduce el trozo de carne en el mundo. De esa mujer, que está detrás, como los proyectores de cine, proviene la luz que eviscera al buey colgado. Es la luz la que mata, desuella y cuelga al animal partido por la mitad. Este juego magistralmente explorado por Rembrandt —el de la relación entre la existencia excesiva del trozo de carne y la del ojo diminuto que la revela— ofrece a la vista, en forma de enigma, algunas intuiciones que se van concretando mientras permanecemos cautivos, no menos que la mujer con cofia, en la obscenidad que nosotros mismos estamos generando.

La primera intuición es que la carne, así liberada o expuesta, ocupa todo el espacio. Como todo lo que está *de más* —como los insomnes y como los elefantes— lo que crece materialmente es su propio exceso. Es literalmente una excrecencia que no puede detenerse. *El buey desollado* es por eso el cuadro más grande del mundo. Un cuadro que crece; un cuadro que excrece.

La segunda intuición, que el peso oscuro de la bodega y la luz de la carne cruda intensifican, tiene que ver con la duración. Si la carne —apenas se la desnuda— ocupa todo el espacio, se fosiliza también en el tiempo. Es curioso este efecto asociado a un objeto susceptible de corrupción que, si se dejara ahí colgado muchos días, acabaría por heder y descomponerse; pero lo cierto es que en el cuadro de Rembrandt la carne se presenta seca e inmortal como un alma. Estamos viendo un alma colgada —como unos calzoncillos en un tendedero, a un tiempo concretos y universales—. Diríamos, sí, que lo que el pintor

quiere decirnos es precisamente eso: que el alma del cuerpo es la carne y que su duración es la eternidad. Me refiero a su *duración interna*, que es lo que está pintando Rembrandt, una duración terrible, compacta, monótona e inconjurable; exactamente lo contrario de la duración bergsoniana, tan viva, heurística y creativa. La carne excesiva se dura a sí misma de una sola vez, en un solo molde, y para siempre, sin variaciones internas. Ahí la veis, la intimidad: un costillar común y sin costuras.

Lo que llamamos alma es en realidad la inmortalidad de la carne. Eso es lo que ha revelado Rembrandt –una verdadera aparición religiosa– y eso es lo que nos desasosiega en *El buey desollado*. Lo que nos pide ese cuadro, en todo caso, es que nos pongamos *en el lugar del buey*; que nos pongamos ahí como en un lugar donde no ocurre nada salvo la existencia y donde, por eso mismo, está ocurriendo algo muy serio que nos concierne a todos.

¿Qué hace el buey desollado ahí colgado?

Se está aburriendo.

El tiempo estancado

Lllamarlo «aburrimiento» nos puede parecer banal y hasta acusatorio, pero es mejor no dignificar la redundancia vital con otros nombres más literarios, como «tedio» o «hastío», porque mi propósito es el de alejarme de entrada del tratamiento convencional que de Kierkegaard a Moravia ha dejado siempre fuera, al mismo tiempo, la dimensión social y la dimensión corporal de este insoportable enojo común (*in odio* en latín, *ennui* en francés, *noia* en italiano). Empecemos por el cuerpo o, si se prefiere, por la carne. En la tradición filosófica y literaria el aburrimiento se ha puesto siempre en relación con el sinsentido vital y el descubrimiento, a veces conscientemente reivindicativo, de la raíz aérea de la existencia misma, de su absurdo fundamental. En todo caso se ha asumido siempre como un «privilegio» doloroso asociado –diría Jankelevitch– a «un exceso de conciencia»¹. Ahora bien, no es ese el aburrimiento que a mí me interesa. O mejor: no es eso el aburrimiento en el sentido aquí invocado –cristalizado en la imagen del buey expuesto y colgado– de una conexión indisoluble entre el cuerpo y el tiempo. A esa conexión, o nudo gordiano, es a lo que –exceso de cuerpo– llamamos «carne». A un exceso no de conciencia sino de duración.

Es difícil encontrar representaciones pictóricas de esta conexión. Ninguna se llama aburrimiento. Alberto Durero se acercó un poco a ella en su famoso grabado *Melancolía*, donde el fastidio de la vida adopta la forma de un ángel muy grande al que estorban las alas y que está rodeado de un montón inconsecuente de objetos sin fundamento, como si hubieran brotado o estuvieran brotando de su cuerpo excesivo un clon niño, una vaca, un cubo, una esfera, una sierra, una escalera... También el suizo Johann Heinrich Füssli nos dejó una imagen casi tangible del aburrimiento en un célebre cuadro que se llama, sin embargo, *La pesadilla* (1781), en el que el cuerpo de la mujer dormida aparece aplastado por un monstruo simiesco, sentado en actitud indiferente sobre el vientre de la víctima, mientras irrumpen por la ventana la cabeza imperiosa, disruptiva, de un caballo completamente «obsceno». Se trata del tiempo que *no pasa*, petrificado en su duración. Por eso mismo ninguna expresión es más desnuda, descarnada, maciza y transparente que *El buey desollado* de Rembrandt, porque en él la conexión se afronta al margen de toda alegoría, captada como carne muerta revivida por la luz del espectador. El buey se aburre. El aburrimiento es el tiempo que *no pasa*, petrificado en su duración, y que adopta por esa razón una forma monstruosa o animal, o directamente carnal. Ese monstruo soy yo; somos cada uno de nosotros en determinadas condiciones, individuales o colectivas, que conviene analizar.

Ernst Jünger, un escritor muy antipático pero siempre penetrante, escribía en 1934 en su obra *Sobre el dolor*: «El aburrimiento no es otra cosa que la disolución del dolor en el tiempo»²; y un poco más adelante, al reflexionar sobre la disciplina y la máquina, añade: «El ser humano es capaz de tratar el cuerpo –es decir, el espacio mediante el cual participa en el dolor– como un objeto»³. Pues bien, siguiendo esta indicación, podemos decir que el aburrimiento es la disolución del cuerpo, en cuanto que recinto de nuestros dolores, en el tiempo puro, al que llena por completo. ¿Qué ocurre cuando nos aburrimos? Todos hemos tenido la experiencia alguna vez, aunque se va haciendo cada vez más rara en Occidente. En las infancias de las personas de mi generación era un tropiezo común. De pronto, sobre todo en las dilatadas sobremesas muertas y en el umbral del anochecer, cuando ni siquiera había deberes que hacer, la casa quedaba varada como un barco en la arena. Al igual que en el grabado de Durero, los objetos parecían separarse sin relación alguna y flotar incoherentes

y ensimismados, pero completamente inmóviles, en una gelatina espesísima. El caso es que, mientras se pedaleaba en el aire, se tenía la sensación paralizante de que esa gelatina era uno mismo, el propio cuerpo expansivo en el que coincidían de pronto, como entre las valvas de un molusco, los límites del tiempo y los límites del espacio. Es imposible no recordar esa experiencia de fosilización infantil sin representársela sumergida en una atmósfera cuya luz, en la memoria, es muy parecida a la del cuadro de Rembrandt; y es imposible no recordarse a uno mismo en el centro, completamente crudo, colgado para siempre en esa duración maciza. Crucificado, sí, en una totalidad blanda.

Es verdad que esta experiencia del aburrimiento infantil está asociada a dos instituciones recientes, la escuela y la casa burguesa, y tiene por eso dos vertientes ambiguas y contradictorias: la del ocio aterrador como condición del conocimiento y la de la mediocridad autosatisfecha como condición de la seguridad. El aburrimiento en Occidente es un fenómeno, si se quiere, «de época», asociado a la clase media o, mejor dicho, a una de las fases de su evolución: ésa que descubre el hogar y la familia nuclear como centro del consumo individual. Este tipo de aburrimiento, por cierto, se refleja muy bien en algunas de esas famosas pinturas de Edward Hopper en las que cuerpos solitarios, manifiestamente lentos y un poco abatidos, ocupan como moluscos —o como perlas de ostra— habitaciones burguesas muy cómodas y completamente desprovistas de vida⁴. Hopper vivió (1882-1967) y trabajó en ese momento histórico en el que el capitalismo mudaba de piel y desplazaba su atención, a través del fordismo, a la esfera doméstica; ese momento en el que los pianos, los periódicos y los libros aún supervivientes eran sustituidos poco a poco por los electrodomésticos, que atan los cuerpos, sobre todo el de las mujeres, dentro de la casa. La casa, como la escuela, es «aburrída», para bien y para mal, o lo ha sido hasta que, en las dos últimas décadas, la llamada Tercera Revolución Industrial, con las TIC y las redes sociales, han sacado de ella los cuerpos sin necesidad de levantarlos del sillón. El libro, el periódico, el piano, la cómoda —las viejas «cosas» burguesas— estaban alojadas en el salón, en el que luego apareció la televisión, rompiendo la atmósfera misma en la que podía ocurrir el aburrimiento como conexión del cuerpo y el tiempo. En una «sociedad sin cosas», ligera como un suflé, con sus egos estereotipados, desaparece sin más la duración; no hay ni siquiera espacio donde la carne, experiencia del tiempo puro, pueda comparecer y ser crucificada.

El tiempo es una cosa muy rara: si lo aprovechamos desaparece; si aparece es que lo estamos desperdiciando. Era el propio Jünger quien, en otra obra famosa, evocaba ese vistosísimo reloj de una plaza de Alemania en cuyo cuadrante se advertía al paseante: «Oh, tú que te detienes a mirarme, estás perdiendo el tiempo». Consultar la hora es tirar la hora a la basura. ¿O experimentarla con el cuerpo? Mientras trabajamos, y más en una sociedad que relaciona íntimamente el salario y el horario, el tiempo es invivible, como el propio cuerpo, precisamente porque es útil, porque lo estamos utilizando. Mientras nos divertimos, y en la medida en que el tiempo está lleno, tampoco tenemos tiempo: la ladera del esquiador o la montaña rusa no están en ninguna parte y no duran nada. Sólo el tiempo «vacío» es perceptible y lo es porque ese vacío se llena enseguida de carne hasta los bordes: es el cuerpo que –como la bola de carne de nuestra infancia que no conseguíamos tragar– *no acaba de pasar*.

Decía Proust que con el tiempo ocurre lo mismo que con la rotación de la tierra: felizmente no notamos que nos estamos moviendo y, en el caso de la vida, cayendo. Cuando el tiempo se presenta ante nosotros, se presenta en nosotros y aparece como una gran molestia: el enojo que los franceses nombran *ennui* y los italianos *noia*. Esa molestia es el «cuerpo» o más exactamente la carne, término cuyas connotaciones religiosas no son desdeñables. Esa molestia es deseo sexual. Esa molestia es dolor y enfermedad. Es también aburrimiento. El tiempo, cuando irrumpe, molesta en el cuerpo. Pero en el caso del aburrimiento lo hace con esplendor autorreferencial. Quiero decir que, si hablamos del deseo y del dolor, la carne es un soporte y un medio, la superficie donde se clava el agujón, mientras que el objeto del aburrimiento es la carne misma como duración: el agujón es el propio tiempo materializado en prisión. En el aburrimiento, en efecto, la conexión entre el tiempo y el cuerpo es tan íntima que, contemplada desde ese apareamiento, la lucha contra el tiempo se revela inevitablemente como una lucha contra el cuerpo. Cuando tenemos de pronto tiempo, porque lo estamos desaprovechando, porque no estamos ni trabajando ni divirtiéndonos, sólo podemos librarnos de nuevo de su percepción –como de la rotación de la tierra– librándonos del cuerpo en el que se ha estancado. Contra este «enojo de ser un buey desollado» el cristianismo, justamente advertido de sus tormentos y sus peligros, inventó toda una

serie de procedimientos y prácticas –ayunos, meditaciones, ejercicios ascéticos– que encuentran hoy su prolongación secular en las dietas y los gimnasios. Al tiempo sólo lo podemos vencer olvidándolo: eso se llama envejecer. Pero sólo podemos recobrarlo, sólo lo podemos experimentar, desperdiciándolo: a eso lo llamamos aburrimiento. Curiosamente –como veremos más adelante– el mercado capitalista se rebela de manera permanente y simultánea contra la vejez y contra el aburrimiento.

El aburrimiento colectivo

Hasta aquí hemos asociado la experiencia del aburrimiento a la infancia en Occidente, a la escuela y la casa burguesas y a un periodo parcialmente superado en el que había «cosas en el espacio». Lo hemos pensado, en todo caso, como una interrupción o cortocircuito de orden individual en el que mi propio cuerpo, con todo el tiempo estancado dentro, se me atraganta. Pero, ¿qué pasa cuando el aburrimiento es un fenómeno socialmente impuesto y casi universal? En general, y no sin razón, pensamos que lo que impone con éxito nuestra sociedad es la diversión a través del consumo y de las nuevas tecnologías. Es cierto en nuestras ciudades europeas. Ahora bien, esa diversión proletarizada (por utilizar la caracterización del filósofo francés Bernard Stiegler⁵) que domina a tiempo completo en los centros capitalistas, conserva en la periferia vastos márgenes de aburrimiento inseparables de lo que el marxismo ha llamado siempre lucha de clases, pero que podemos relacionar, de manera más sumaria, con la exclusión económica y social. Digamos, en forma casi provocativa, que los países menos «desarrollados» y las clases más desfavorecidas se aburren más que nosotros o, siguiendo el silogismo planteado, tienen más cuerpo que nosotros (lo que, por lo demás, alimenta el racismo creciente en Europa). En un mundo en el que el mercado nos obliga a divertirnos, el aburrimiento puede ser un privilegio estético y filosófico; pero en un mundo en el que el mercado asocia la diversión al consumo, el aburrimiento, además de un fracaso personal, es una desgracia social. Y quizás, por qué no, un legítimo motivo de rebelión. Pensemos, por ejemplo, como expresión extrema de lo que quiero decir, en los campos de refugiados, donde la desgracia social –al revés– se materializa en un amontonamiento de cuerpos redundantes en los que se estanca la duración

infinita de un tiempo en el que, porque se limita a pasar, en realidad no pasa nada, salvo la existencia misma. Todo el dolor, la molestia, la vergüenza de la conexión entre el tiempo y el cuerpo, indisolublemente soldados, se revela en las condiciones de vida de los hombres y mujeres que, huyendo de la guerra, rechazados por todos, acaban apriscados en un campamento, como bueyes por desollar, prisioneros de la carne que dura –y que hay que alimentar y vestir todos los días– y no acaba de pasar. No puede haber ninguna experiencia de aburrimiento más semejante y extrema en su vivencia ni contemporáneamente más opuesta en sus causas y sus consecuencias a la de la «habitación burguesa» de los cuadros de Hopper que la de los campos de refugiados y sus cuerpos inútilmente duraderos varados en las fronteras.

El aburrimiento revolucionario

El 17 de diciembre de 2010, ocurrió un hecho que cambiaría la región árabe, congelada desde la segunda guerra mundial, y sacudiría el mundo en su conjunto. Un joven vendedor ambulante sin licencia de Sidi Bouzid, ciudad magullada del interior de Túnez, se dio fuego delante del palacio del gobierno local tras ser humillado por un policía. El joven se llamaba Mohamed Bouazizi y su muerte fue el desencadenante directo (el «móvil», si se quiere) de la revolución que derrocó el 14 de enero de 2011 al dictador Ben Ali y de la ondulación sísmica que, de Marruecos a Baréin, de Libia a Yemen, de Egipto a Siria, se fijaría en nuestra imaginación con el nombre de «primavera árabe» o «revoluciones árabes». La necesidad de construir un relato coherente y movilizador convirtió a Bouazizi en un mito: se le atribuyó un diploma que no tenía y una falsa carta de despedida a su madre que demostraba una alta conciencia de su gesto; se ignoró el hecho de que el policía agresor era *una* policía, y que su humillación se inscribía también, por tanto, en una estructura patriarcal en la que la diferencia sexual sigue jerarquizando la pobreza. Los mitos son así y hay que defenderlos: fue ese Bouazizi mítico –una especie de Cristo autosacrificado en aras de la revolución– el que necesitaba la revuelta, estreñida durante años, para prender e incendiar el país⁶.

Pero Bouazizi era en realidad un tunecino normal y su gesto fue espontáneo e irreflexivo. Sólo el suyo produjo ese efecto colectivo transformador, pero ni fue el primero ni ha sido el último. Durante años, antes y después de 2010,

decenas de jóvenes tunecinos –magrebíes en general– recurrieron y recurren al suicidio, casi siempre mediante el fuego, para protestar por algo que no se agota en la enumeración de los males sociales objetivos que los aquejan: el paro, la corrupción, los bajos salarios, la falta de servicios sociales y sanitarios, la represión policial.. En marzo del mismo año 2010, Abdesslam Trimech, también vendedor, se había prendido fuego en Monastir para protestar por la no concesión de un permiso; apenas 28 días antes que Bouazizi, el 19 de noviembre, un parado de nombre Chamssedine Al-Hani hizo lo propio en Metlaoui tras ver rechazada su enésima solicitud de empleo. Es difícil saber por qué sus inmolaciones no produjeron ninguna revolución; es difícil saber por qué la del mítico verdulero de Sidi Bouzid desencadenó la tormenta. Otros 107 lo intentaron en los primeros 6 meses de 2011, tras la caída del dictador, como pensando quizás –ingenua desesperación, mágico mecanicismo– que Bouazizi había descubierto el «botón» o la «tecla» trágica cuya presión derriba los gobiernos y rehabilita los destinos. En una obra pionera de 2012, *Antorchas humanas*, la antropóloga italiana Annamaria Rivera saca a la luz éstas y otras estadísticas, así como numerosos testimonios que asocian este «sacrificio total» al impulso de la «dignidad» (*karama* en árabe), cifra y eslogan que sintetizó, como recordamos, las reivindicaciones más amplias de las revoluciones árabes⁷. El suicidio es un gesto privado y se suele consumir con discreción en una habitación cerrada. La decisión extrema de quemarse en público obliga sin duda a considerar la dimensión colectiva de este gesto, pero sería precipitado e ilusorio juzgar retrospectivamente el impulso por las consecuencias sociales desencadenadas, que sólo en el caso de Bou Azizi fueron realmente subversivas. A partir de este caso excepcional, lo hemos dicho, otros jóvenes lo intentaron después, convencidos de que bastaba apretar el botón «inmolación pública» para introducir los mismos efectos: hacer caer el gobierno y ganarse el respeto de la gente. Pero el gesto de Bou Azizi, como el de los que le precedieron, no pretendía ser una protesta política y, si tenía que ver con la dignidad, sin duda, era porque pretendía señalar, en una llamarada de despecho final, la dignidad perdida. Si tenía que ver, además, con la colectividad, como la publicidad de su gesto proclamaba, se debía y se debe al hecho de que son millones los jóvenes que se encontraban y se encuentran en la misma situación: la misma, por decirlo brutalmente, que el buey desollado de Rembrandt colgado de un travesaño a la vista de todos, estancado en su duración.

En enero de 2016 se produjeron nuevas revueltas en Túnez, esta vez en la ciudad de Kasserine, también en el interior pobre del país y por las mismas causas y motivos: el paro, la pobreza, la represión (como causas) y la inmolación de un joven indignado víctima de una prevaricación (como motivo). Pues bien: impresionaba mucho, en medio de las protestas, a veces violentas, la visión de un puñado de jóvenes encaramados en una azotea que amenazaban con «un suicidio colectivo». Dos de ellos, de hecho, se arrojaron al vacío y sufrieron heridas graves. Al contemplar las imágenes, me acordaba de un relato terrible de Platonov en el que la población entera de una ciudad se desplazaba cientos de kilómetros para pedir al tirano que los matara de una vez. No estamos hablando de suicidios. Estamos hablando de jóvenes que tienen que cargar con su cuerpo inútil de la mañana a la noche –un cuerpo que nadie reclama y que estorba en todas partes– y que deciden utilizarlo, cuando no parece ya posible ningún uso, en beneficio de todos. ¿Es posible imaginar una situación más atroz que aquella en la que un cuerpo joven, en la plenitud de las fuerzas, no encuentra otra forma de servir al bien común que suprimiéndose a sí mismo? Ese es el camino que les enseñó Bouazizi, el mártir banal, con el que estos jóvenes comparten el mismo tipo de cuerpo. ¿Qué cuerpo? Un cuerpo en el que el tiempo vacío se ha llenado de «carne» hasta los bordes; y en el que la duración tiene la consistencia maciza de una prisión. La revolución, y el ejemplo mítico de la primera inmolación, ha dado a la de Bou Azizi no tenía, pero lo que cuenta es que en la inmolación coinciden –o chocan, como en un oxímoron– el cuerpo como vida personal y el cuerpo como único espacio común en el que se puede intervenir. O si se prefiere: soy sujeto de un cuerpo que es mi único objeto.

¿Podríamos atribuir los levantamientos árabes y, en concreto, el tunecino al aburrimiento de sus jóvenes sin despreciarlos o banalizarlos? Creo que sí. También podríamos, es verdad, hablar de «miseria vital» o de «exclusión social», pero con ello nos estaríamos limitando a describir las condiciones objetivas de su malestar, sin tocar un fastidio individual radical que, a mi juicio, va más allá de la situación local y que sólo se explica si la inscribimos en el imaginario global capitalista. El aburrimiento, lo hemos dicho, es la molestia de un cuerpo reducido a carne, es decir, a duración pura sin variaciones inter-

nas; pero su estancamiento es indisoluble, como en el cuadro de Rembrandt, de una mirada exterior, de una cierta forma de mirar.

¿Qué clase de cuerpo tienen los tunecinos? ¿Qué clase de tiempo?

Todos los días son iguales, me despierto, vengo aquí un par de horas, café y cigarrillos, como, duermo, después por la tarde vuelvo a salir. Todos los días, todos los días, todos los días, hasta el final del año. Me despierto por la mañana y la jornada es igual a la de ayer y a la de mañana, sólo café y cigarrillos. Esto no es vida, no es vida. Si al menos fuese inválido, si me faltase un pie o una mano... pero estoy sano⁸.

Esta es la confesión de Mohamed al antropólogo Stefano Pontiggia, que en 2015 realizó un trabajo de campo en Redeyev, una ciudad de la cuenca minera particularmente activa durante la revolución. Pontiggia describe muy bien las causas de este fastidio radical y las inscribe en un síndrome melancólico general. Es este síndrome el que hace soñar, al mismo tiempo, con Europa y con la yihad casi indistintamente. Contra el aburrimiento, allí donde el subconsumo sólo permite mirar de lejos el modelo europeo para anhelarlo o denostarlo, sólo hay dos remedios tradicionales: el trabajo y el sexo. Pero en una sociedad demográficamente dominada por la juventud, en la que el paro juvenil asciende en algunos casos al 60% y en el que el único acceso a las relaciones sexuales, el matrimonio, se ve obstaculizado precisamente por el desempleo y los bajos salarios, los jóvenes, sobre todo los hombres, se aburren desesperadamente. No nos lo tomemos a la ligera. Es lo mismo que ocurre en el caso de los refugiados, de los prisioneros, de los inmigrantes; y cabe describir a los jóvenes de la región árabe, en efecto, como refugiados, inmigrantes y prisioneros *en sus propios países*. Es ahí donde cobra sentido, con toda su potencia, el concepto de «dignidad» y de «soberanía». ¿No es suficiente para justificar una rebelión? Cuando a un ser humano le quitas el control sobre su tierra, sus instituciones, sus medios de trabajo y sus instrumentos de ocio, ¿qué le queda? Su cuerpo. El tiempo vacío que se llena de carne hasta los bordes. La carne sin tiempo. El cadáver. Hay que darle de comer todos los días, vestirlo, desplazarlo por la ciudad, sentarlo en un café, apoyarlo en interminable espera de cero sobre un muro. Completamente redundante, nadie le reclama un gesto; viscosamente superfluo, nadie

quiere usarlo para nada; ni la patria ni la sociedad lo necesitan y, aún más, son la patria y la sociedad las que lo han colgado de un gancho, crudo y duradero, como al buey desollado, en la plaza pública (¡pero ni siquiera lo consideran comestible!). Ojalá fuera manco, ojalá estuviera mutilado, dice Mohamed, como si quisiera al menos recortar esa enorme excrescencia que debe acarrear sobre sus espaldas. ¿No es comprensible la tentación del suicidio como despecho radical? El mártir Mohamed Bouazizi, al prenderse fuego en 2010, se trató a sí mismo como a un cadáver, como si estuviera ya muerto. Su *muerto* sobra. Pero era aún el sujeto de su objeto. Por eso se lo lanzó a la cara a los que (poder abstracto materializado en la policía, en el gobernador, en los funcionarios) estorbaba en la calle con su carrito de frutas: «No lo queréis, mi cuerpo, así que lo destruyo en vuestras narices». «Lo rompo aquí mismo», pataleta de un sujeto que trata lo único que tiene —el espacio a través del cual participa en el dolor— como un objeto molesto para arrojárselo con rencor, a costa de su destrucción, a los que lo desprecian. Cuando uno sólo tiene poder sobre la conexión cuerpo/tiempo que llamamos carne —y sólo el de la destrucción— el cuerpo deviene objeto, instrumento, signo y destino de todos los mensajes.

En este sentido, la revolución de 2011 fue una verdadera resurrección. Los jóvenes tunecinos transportaban su cadáver por las ciudades de Túnez y resucitaron a través de la revolución. Pasaron del tiempo de la carne duradera al tiempo del cuerpo colectivo, intenso y también internamente diferenciado. Eso fue Tahrir en El Cairo, eso fue la Qasba en Túnez y eso fue, por inesperados senderos, el 15-M en la Puerta del Sol. Por eso —tras esa recuperación del cuerpo y del territorio circundante— la idea del retorno a la «normalidad» resultaba sombría y aterradora:

Cuando Zied llora y llora como un hombre, apretado contra nuestro pecho, comprendemos que no nos ha mentado y que tiene realmente —sólo— dieciocho años. No tuvo miedo cuando le pegó la policía, ni frío cuando llovió implacablemente sobre las tiendas, ni dudas cuando se le pidió que resistiera; pero la tristeza —ay— la tristeza es el derecho inalienable de los niños que han crecido demasiado deprisa y que han tenido esa cosa extraordinaria por primera vez en su vida: una vida⁹.

Estas líneas las escribía yo mismo en marzo de 2011, tras el fin victorioso de la ocupación de la segunda qasba, para añadir inmediatamente:

Lo único malo de una victoria es que pone fin a la lucha. La historia de nuestro amigo Zied, derrumbado por la nostalgia, se repitió con otros muchos nombres; un joven de Kebili estaba tan desesperado ante la idea de «recobrar la normalidad» que había decidido irse a Dar Jedir, en la frontera libia, a ayudar a los refugiados. Lo mismo declaraban, con el signo de la victoria entre los dedos, tres muchachos de Redeyev que limpiaban la Qasba antes de abandonarla para seguir luchando⁹.

Nadie quería regresar a la duración maciza del buey desollado colgado del travesaño; ni al aburrimiento indigno del cadáver tirado, como un perro, en medio de la calle. Y ese regreso forzado explica hoy, en buena parte, la influencia sobre los jóvenes del salafismo y el yihadismo, que dan al menos un poco de tiempo –y territorio– a su carne muerta.

Hay muchos tiempos paralelos. En uno crecen lentamente las flores y se suceden lentamente las estaciones; en otro los planetas completan indiferentes sus órbitas eternas; en otro los cuerpos excitados alcanzan el orgasmo; en otro la rabia fulminante quema sangre roja; en otro piensa el pensamiento; en otro la monotonía erosiona una vida sin esperanza; en otro los pueblos acumulan geológicas humillaciones, larguísimos dolores que no arraigan en la historia; en otro circula velocísima la información y llamean hirvientes las imágenes. Cuando todos estos tiempos se cruzan en un punto, cuando el tiempo de las flores y el de la rabia, el del cosmos y el del cuerpo, el del pensamiento y el de la danza son el mismo hay lo que llamamos revolución. Estos tiempos se buscan todo el tiempo sin encontrarse; y nadie puede ni forzar ni predecir su encuentro. Pero cuando se encuentran parece, sí, lo más normal del mundo que las rosas crezcan en los tanques y no en los jardines; que las barras de pan desaparezcan sobre los fusiles; que los jóvenes registren a los policías; que, en lugar de las estrellas, caigan los gobiernos; que la gente se sienta buena sin necesidad de dioses ni preceptos; que la gente ame a los desconocidos sin haber bebido; que la gente descubra el orden y la ciencia que lleva dentro; que la gente respete a los débiles y no a los fuertes; que la gente convierta las plazas en escuelas, en parlamentos, en comunas, en teatros, en praderas, en balcones de fiesta.

Cuando todos esos tiempos se separan de nuevo y los cuerpos recobran la normalidad propia en el orden familiar, social, geográfico, la duración del aburrimiento de los perdedores se convierte –nunca mejor dicho– en una bomba de relojería. Es cuestión de tiempo que vuelva a estallar.

Acciones y representaciones

Me he referido a Túnez y, en general, al mundo árabe porque constituyen el ejemplo extremo (con sus inmolationes y sus revueltas) de un modelo «periférico» en el que el subconsumo, en condiciones de dictadura y desempleo, genera un aburrimiento indigno y radical. Pero no entenderíamos nada de esa conexión cuerpo/tiempo si no la inscribiéramos, a su vez, más allá de las condiciones locales, en el imaginario global dominante. Ese aburrimiento radical nutre la revuelta porque se alimenta también de imposibles concretos e inmediatos. Es la mujer de la cofia que los mira a través de la puerta semicerrada.

Me he ocupado de la cuestión muchas veces. En los años cincuenta, el filósofo alemán Günther Anders llamó la atención sobre una contradicción asociada a las tecnologías de la destrucción que a su juicio estaba llamada a cambiar por completo nuestra relación con el mundo y con la conciencia de nuestros límites. Él lo llamaba «desnivel prometeico» y lo definía como la desproporción existente entre la acción y la representación; es decir, entre lo que somos capaces de hacer y lo que somos capaces de representarnos. El paradigma de este desnivel es el piloto de un avión de guerra, el cual introduce efectos mayúsculos y mortales con un gesto tan banal y desde tan lejos que, mediante la ejecución misma, se pone a sí mismo fuera de juego como sujeto de su acción: es incapaz, en efecto, de «representarse» la relación entre su dedo y la destrucción, dos mil metros más abajo, de puentes, casas y hombres¹¹.

Pero –añadía yo– hay otro desnivel prometeico, aún sin explorar, que invierte de hecho los términos de la contradicción¹². Me refiero a la desproporción que existe entre el «aburrimiento radical» de la mayor parte de los seres humanos que pueblan el planeta y su sobreabundancia simbólica. Hay millones de personas en la periferia capitalista que no tienen acceso a alimentación suficiente o a agua potable o a atención sanitaria o a trabajo remunerado; hay millones de personas excluidas de las instituciones, de los centros

de decisión política, de los medios de comunicación; hay millones de personas cuya existencia se reduce a la de «cuerpos mantenidos con vida», incapaces de introducir ningún efecto en la realidad, y que sin embargo tienen acceso a los circuitos globales de intercambio de datos e imágenes: «Es la desproporción entre lo poco que puede hacer un cuerpo y lo mucho que puede representarse; entre la impotencia de la vida desnuda y la potencia inaudita de las *tecnologías de la representación*»¹³. Este otro «desnivel prometeico invertido» explica en buena medida lo que ha ocurrido y sigue ocurriendo en el mundo árabe. Jóvenes social, económica, políticamente excluidos, radicalmente aburridos, están al mismo tiempo incluidos en un universo simbólico sin fronteras. Jóvenes encerrados en cuerpos desactivados, jóvenes encerrados en territorios de los que no son dueños, participan de una mente común transfronteriza que no encaja en ningún sistema sostenible: ni en el capitalismo que la ha puesto en marcha para ponerle ahora límites, ni en ningún otro mundo posible que pretenda conjugar al mismo tiempo los deseos individuales, forjados en el mercado, y la supervivencia de la especie.

Los datos son éstos:

En la última década, mientras los precios de los alimentos no han dejado de aumentar, los precios de las «tecnologías de la representación» no han dejado de bajar. En Túnez, por ejemplo, el 100% de las familias tiene cobertura televisiva; hay 96 teléfonos móviles por cada 100 habitantes; y si el número de ordenadores personales sigue siendo bajo, el número de jóvenes con un perfil abierto en Facebook es muy alto. Las cifras para el resto del mundo árabe son similares y pueden generalizarse a la mayor parte del mundo. Gente que apenas come, ve en cambio la televisión; gente sin trabajo tiene teléfono móvil; gente que no puede acceder a bienes de consumo elementales, accede a las llamadas redes sociales. Incluso si desigualmente repartidos, hay que recordar que en el mundo hay casi tantos aparatos de televisión como seres humanos, que son ya casi 6000 millones el número de teléfonos celulares y que más de 1000 millones de personas forman parte de Facebook, Twitter y otras redes sociales¹⁴.

Tienen razón tanto los que afirman que las revoluciones árabes fueron consecuencia de la exclusión económica y social como los que insisten en el papel de las nuevas tecnologías. Hay que abordar sin falsos pudores la relación

explosiva entre exclusión corporal e inclusión tecnológica para comprender lo que está pasando. En el modelo de Gunther Anders, el abismo insondable entre los efectos que un cuerpo puede tecnológicamente introducir en el mundo y la pobreza de lo que puede imaginar tiene consecuencias morales y políticas gigantescas e irreversibles para la humanidad. Ahora bien, junto a este «colapso de la imaginación», conviene no olvidar tampoco la otra fractura. Porque bajo el capitalismo es muy poco lo que los jóvenes pueden construir con sus propios cuerpos, desprovistos de medios, y es casi infinito lo que pueden imaginar tecnológicamente. Esta desproporción paralela también tiene consecuencias políticas y morales difíciles todavía de evaluar, pero que obligan sin duda a repensar las relaciones entre los cuerpos y los tiempos y, por ello mismo, entre libertad y democracia, y entre derecho y supervivencia.

En resumen:

La verdadera contradicción no es hoy, como pretendía el marxismo ortodoxo, entre fuerzas productivas y relaciones de producción sino entre, por un lado, fuerzas destructivas y antropología humana; y entre –por otro lado– fuerzas «representativas» y recursos humanos. El capitalismo ha creado tecnologías incompatibles con la compasión, la ternura y la solidaridad. Pero el capitalismo ha creado también tecnologías incompatibles con la exclusión social que le es inalienable –con la pobreza, las fronteras y la marginación política– y que ponen en peligro, al mismo tiempo, el capitalismo y la humanidad¹⁵.

El aburrimiento radical, con el cuerpo muerto inmortal que lo acompaña, es más insoportable que nunca para esos jóvenes que no poseen nada y pueden verlo todo, y que son mirados, como trozos de carne, a través de la puerta: y es también más amenazador que nunca para el mundo que lo genera.

La carne y la imagen

Tenemos, pues, dos modelos. Uno, el de la –digamos– periferia, ilustrado con el caso de Túnez, en el que el aburrimiento radical, de origen económico y social, impone a los hombres un cuerpo enorme, duradero y excedentario; una excrecencia de carne crucificada. Un *no tiempo* de larga duración.

Pero tenemos luego el otro modelo, el dominante, el fallido, en el que se subsume, y que podemos llamar capitalista por su funcionamiento y «consumista» por sus consecuencias sociales y mentales. En este otro modelo (el modelo), al revés, la lucha contra el aburrimiento radical, mediante procedimientos tecnológicos y mercantiles, se traduce lógicamente en una lucha permanente contra el cuerpo. Lo hemos dicho antes: si el aburrimiento es cuerpo, la diversión implica la descorporización y también, en el mismo paquete, la destemporalización de los sujetos. Una sociedad de consumo es, como he escrito tantas veces, una sociedad de destrucción generalizada en la que es imposible distinguir entre cosas de comer, cosas de usar y cosas de mirar; pero es también una sociedad de ocio proletarizado o diversión estandarizada en la que el cuerpo se deja siempre atrás, como piedra en el zapato, como obstáculo obsoleto en el camino de la mercantilización de las conciencias¹⁶. Atentos al genitivo: «liberación del cuerpo» no quiere decir que hayamos liberado los cuerpos sino que estamos a punto de liberarnos —junto con las otras cosas— de los cuerpos. De hecho, el exceso de cuerpo —la carne— ya está prohibida por el mercado: las viejas disciplinas cristianas del ascetismo, concebidas para domar la carne, se han generalizado hoy, a través de la dieta, la cirugía y el gimnasio, para asegurar aquello que en Túnez es una maldición: la eterna juventud. Este tabú del cuerpo encarnado, alimentado por la publicidad, se refleja en el mercado laboral, que margina a los mayores y a las embarazadas y que ha puesto la esfera de los cuidados, en virtud de una especie de tautología carnal, en manos de los inmigrantes: nuestros viejos y enfermos, con su exceso de cuerpo, son atendidos por extranjeros también excesivos a los que despreciamos precisamente por eso: porque, al contrario que nosotros, todavía tienen cuerpo, todavía no han podido o no han sabido liberarse de él. Esta liberación tiene que ver, en efecto, con la diversión mercantil y tecnológica, con el paso de la duración maciza del aburrimiento al tiempo instantáneo de la *imagen*. En Túnez, la revolución dio cuerpo a lo que hasta entonces era sólo carne, dio tiempo diferenciado e intenso a lo que era sólo duración compacta; en el modelo consumista el mercado, mediante su renovación acelerada y totalizante, da *imagen* a lo que está siempre a punto de recaer —enfermedad, vejez, muerte— en el cuerpo. Es eso lo que los aburridos tunecinos —porque se aburren y nos aburren— no pueden hacer.

Digamos que en el modelo periférico todo es carne; y que en el modelo consumista todo es imagen. En ese sentido –atrevámonos a decirlo– la inmola-ción pública de Bouazizi fue algo así como un *selfie* letal en el que la imagen no podía despegarse de la carne, mientras que el *selfie* de nuestras estrellas es un imperativo de inmola-ción mercantil en el que la carne es definitivamente separada de la imagen. En ambos casos, lo que está en juego es la tentativa de sacudirse el cuerpo, de quitárselo de encima; los tunecinos se queman porque están aburridos, porque son cuerpos y se sienten atrapados en ellos, en tanto que los consumidores de clase media se fotografían para no aburrirse, para no recaer en el cuerpo, donde muchos de ellos no han estado jamás o sólo de manera furtiva, en espacios excusados –digamos escatológicos– donde jamás se harían fotografiar. Estos dos mundos no son completamente paralelos, es verdad, pues el periférico ha sido virtualmente absorbido en el consumista, que contempla al primero con miedo y con desprecio y trata de atraerlo desde la puerta semicerrada: proyector cinematográfico de luz cegadora.

No se trata de reivindicar al buey desollado. La cultura humana consiste, de algún modo ha consistido siempre, en escapar de la duración radical de la carne. He utilizado en otras ocasiones la metáfora de la «Mesopotamia humana», esa estación intermedia en la que el ser humano, con sus límites terrestres y antropológicos (razón, memoria, imaginación), era aún posible¹⁷. Escapando del aburrimiento radical nos hemos pasado. Nos hemos pasado de apeadero. Los tunecinos –llamemos aquí así a los «consumidores fallidos» de Bauman–¹⁸ dejaron de quemarse cuando hicieron la revolución y vuelven a quemarse ahora que la revolución soñada ha fracasado; durante unos meses pasaron del cuerpo excesivo al cuerpo colectivo, con su duración individual diferenciada, y ahora, para no recaer en la carne, muchos de ellos «se pasan» también de estación, pero en la dirección del nihilismo yihadista, con sus elaboradas imágenes publicitarias y sus *selfis* truculentos, demostrativos, en cualquier caso, de que el modelo dominante es ése, el tecnológico y mercantil, al que dicen oponerse y dentro del cual se producen incluso sus revoluciones negras.

Mientras los tunecinos luchan contra el aburrimiento, del otro lado, en los centros capitalistas, hemos vencido ya al aburrimiento, mediante la *imagen*. Por eso nuestro «momento revolucionario», el 15-M, réplica idiosin-

crásica de Tahrir y la Qasba, se propuso espontáneamente como un derrocamiento de las imágenes. ¿Qué hay detrás de ellas? Cuerpos lentos, frágiles, olvidados en el tiempo; cuerpos iguales que requieren cuidados recíprocos. Somos, sí, sujetos de derechos y objetos de cuidados y es este carácter anfíbio de la condición humana el que deben tener en cuenta las instituciones. El 15-M, en efecto, en paralelo a la lucha árabe contra la carne y a través igualmente de un tiempo/cuerpo colectivo, fue el descubrimiento, con ayuda de la crisis, de un descuido fundamental: el de los cuerpos abandonados a su suerte por el mismo capitalismo que los parasita y los divierte. El 15-M fue una negativa a seguir divirtiéndose; una reivindicación del aburrimiento intermitente y bien administrado, del aburrimiento, si se quiere, femenino y de sus vínculos liberadores: ¡aburridos del mundo, uníos! Frente al descuido del mercado defendamos el cuidado, que se sitúa, desmasculinizado y compartido, entre la carne y la imagen. Tengamos, sí, cuidado: porque si el peligro en la periferia (que está también en nuestras ciudades) es el de, contra la carne, precipitarse en el nihilismo yihadista, el peligro en el centro es el de, contra las imágenes nihilizadoras, precipitarse en el fanatismo conservador y en el racismo identitario. Todo es cuestión de tiempo, de la clase de tiempo que vertebramos nuestras vidas.

El cuerpo cambia a lo largo de la historia y a lo largo de la existencia, salvo en una cosa: está siempre a *punto* de morir. No nos tomemos a broma la muerte. Frente a la carne y frente a la imagen, es necesario construir un cuerpo colectivo, con una duración interna heurística y diferenciada, realmente *individual*, que se haga cargo de la muerte de cada uno de nosotros. Entre el aburrimiento radical, con su carne crucificada en la luz cruda de un atardecer infinito, y la diversión permanente, liberada del cuerpo, suflé vaporoso de egos industriales, reconozcámonos de carne y hueso y cuidémonos los unos a los otros. Démonos tiempo para cambiar el mundo.

Santiago Alba Rico es escritor y ensayista. Estudió filosofía en la Universidad Complutense de Madrid. Guionista en los años ochenta del mítico programa de televisión *La bola de cristal*, ha publicado más de quince libros sobre política, filosofía y literatura, así como tres cuentos para niños y una obra de teatro. Desde 1988 vive en el mundo árabe y ha traducido al castellano al poeta egipcio Naguib Surur y al novelista iraquí Mohammed Jydair. Sus últimos tres libros son: *¿Podemos seguir siendo de izquierdas?* (2014), *Islamofobia* (2015) y *Penúltimos días. Mercancías, máquinas, hombres* (2016). Colabora habitualmente con distintos medios de prensa (*Público*, *Cuarto Poder*, *CTXT*, *Atlántica XXII* y otros).

Notas

- 1 Jankélévitch, Vladimir. *La aventura, el aburrimiento, lo serio*, Madrid: Taurus, 1989.
- 2 Jünger, Ernst. *Sobre el dolor*. Madrid: Tusquets, 2003, p. 30.
- 3 *Ibíd.*, p. 34.
- 4 Herrera, José María. *El aburrimiento y la pintura de Hopper*. En: <http://www.fronterad.com/?q=pintura-como-espejo-edward-hopper-y-aburrimiento> [último acceso: 09/07/2016].
- 5 Stiegler, Bernard. *Mécréance et discredit*, París: Galilée, 2005.
- 6 Ver Alba Rico, Santiago. *Túnez, la revolución*. Hondarribia: Editorial Hiru, 2011.
- 7 Rivera, Annamaria. *Il fuoco della rivolta. Torce umane dal Maghreb all'Europa*. Bari: Dedalo, 2012.
- 8 Confiando en que se publique pronto, cito aquí el excelente trabajo aún inédito del italiano Stefano Pontiggia: *Il bacino maledetto, antropologia della marginalità nel sud-ovest tunisino*.
- 9 Alba Rico, Santiago. *Túnez, la revolución*. Hondarribia: Hiru, 2011, p. 224.
- 10 *Ibíd.*, p. 224.
- 11 Ver Anders, Gunther. *Más allá de los límites de la conciencia*. Barcelona: Paidós, 2003.
- 12 Alba Rico, Santiago. *Penúltimos días. Mercancías, máquinas y hombres*. Madrid: Catarata, 2016.
- 13 *Ibíd.*
- 14 Datos tomados de Alba Rico, *ibíd.*, p. 108.
- 15 *Ibíd.*, p. 109.
- 16 Este es el tema recurrente de casi todas mis obras. Ver especialmente Alba Rico, Santiago. *Leer con niños*, Madrid: Random House, 2015; *Capitalismo y nihilismo, dialéctica del hambre y la mirada*, Madrid: Akal, 2007; *El naufragio del hombre*, Hondarribia: Hiru, 2010; y *Penúltimos días*, op. cit.
- 17 Ver Alba Rico, Santiago. *Capitalismo y nihilismo, El naufragio del hombre; y ¿Podemos seguir siendo de izquierdas?*, Barcelona: Pollen, 2014.
- 18 Bauman, Zygmunt. *Modernität líquida*. Roma-Bari: Laterza, 2008.

Bibliografía

- ALBA RICO, SANTIAGO. *Penúltimos días. Mercancías, máquinas y hombres*. Madrid: Catarata, 2016.
- ALBA RICO, SANTIAGO. *Leer con niños*. Madrid: Random House, 2015.
- ALBA RICO, SANTIAGO. *Túnez, la revolución*. Hondarribia: Hiru, 2011.
- ALBA RICO, SANTIAGO. *El naufragio del hombre*. Hondarribia: Hiru, 2010.
- ALBA RICO, SANTIAGO. *Capitalismo y nihilismo, dialéctica del hambre y la mirada*. Madrid: Akal, 2007.
- ANDERS, GÜNTER. *Más allá de los límites de la conciencia*. Barcelona: Paidós, 2003.
- BAUMAN, ZYGMUNT. *Modernidad líquida*. Roma-Bari: Laterza, 2008.
- HERRERA, MARÍA JOSÉ. *El aburrimiento y la pintura de Hopper*. En: <http://www.fronterad.com/?q=pintura-como-espejo-edward-hopper-y-aburrimiento> [último acceso: 09/07/2016].
- JANKELEVITCH, VLADIMIR. *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Madrid: Taurus, 1989.
- ERNST, JÜNGER. *Sobre el dolor*. Madrid: Tusquets, 2003.
- ERNST, JÜNGER. *El libro del reloj de arena*. Madrid: Tusquets, 1998.
- PONTIGGIA, STEFANO. *Il bacino maledetto, antropologia della marginalità nel sud-ovest tunisino* (tesis inédita).
- RIVERA, ANNAMARIA. *Il fuoco della rivolta. Torce umane dal Maghreb all'Europa*. Bari: Dedalo, 2012.
- STIEGLER, BERNARD. *Mécréance et discredit*. París: Galilée, 2005.

Seis cuadros coreográficos

Itxaso Corral

Seis cuadros coreográficos, o la historia de La Poderosa¹ y La Porta² insinuada a través de seis cuadros coreográficos hechos por un cuerpo que en pequeños momentos ha formado carne de esa historia, cuerpo que dibuja mapas de las palabras, huecos y posibilidades de sintaxis que han pasado a formar parte de su musculatura porque las ha aprendido de otras musculaturas implicadas en esa historia, conocimientos compartidos inscritos en lo cotidiano que se contagian al hacerlos, escritura de lo que sabe el cuerpo porque es aprendido en el estar haciendo con otros, intuiciones de lo puede estar pasando cuando pasan determinadas cosas.

brumas lumínicas

espacios ^{pies, pies, pies,} tiempos en los que poder ^{pies, pies,} decidir dónde poner la ^{hablar con} atención, ^{los pies.} a qué, a quien entregar la **concentración.**

poner ^{irse para} ~~otros~~ ^{serse,} cuerpos ^{serse} conmocionados ^{palabras} sobre la mesa. ^{para} ^{salirse.} **fascias** ^{cojijo o llo blando} no hacer falta, ^{aguantar sin hacer} ^{membranas} ^{andonos} ^{lo amolfo} **palabras proas** ^{falta, no} **Cavidades amolfo** ^{ser necesaria.}

^{palabras como músculos} **tenor tiempo** ^{son} **tierras** ^{palabras son músculos} **de recibir,**

^{haz, acciones} **dejarse** ^{no,} ^{tener} ^{son} **hueritos** ^{incontables} **trasladarse,** ^{tiempo} ^{de} ^{huele a tierra} ^{dar.} ^{haz, acciones} **traspapelarse.** ^{hay} ^{cuerpos} ^{invisibles}

^{haz,} ^{haces de partículas} ^{arrancándose} **holgura anchuras** ^{minúsculas.} ^{de raíz.} ^{permitiendo los movimientos} **conmoción**

^{cabere sobre} ^{para poder} ^{cabere} ^{para desobedecerse} ^{trairar} ^{sin} ^{pecar,} ^{cosa} ^{imposible} ^{será.} ^{energía vital.} ^{la} ^{erosión}

^{celebrar} ^{durante} ^{años} ^y ^{pasan} ^{en} ^{un} ^{minuto.} **desgarrar,** ^{de} ^{las} ^{estructuras} ^{hay} ^{cosas} ^{que} ^{habría} ^{que} **rasgar** ^{di-} ^{lata-} ^{petreas} ^{es} ^{muy} ^{lenta,} ^{ese} ^{es} ^{así.} **con las** ^{garras.}

^{apnea} ^o ^{en} ^{un} ^{tragar} ^{saliva.} ^{cuerpos} ^{que} ^{desen} ^{la} ^{celebración} ^y ^{el} ^{grito.} ^{el} ^{grito} ^{si} ^{necesita} ^{ser} ^{gritado,} ^{hay} ^{que} ^{gritarlo.}

Agrandar los vocabularios

no construir velozmente

para-
normales ^{están por venir} ^{parecerse} ^{inaprensibles} ^{para tapar el vértigo.} ^{las expectativas} ^{tienen mucha prisa.}

aparición, visión de un ser sobrenatural, o fantástico.

rolloza

evaporación

Notundo

contundente

robusta

corpulenta

tener más cuerpos

para relatarme, ser

preguntamos pero, seguir (no porque sabemos qui viene después.)

SWICAR

vapor

relatarme o no relatarme,

lo sólido lo líquido lo gaseoso

ser más cuerpos o

ser la continuidad entre los cuerpos.

Plasma

germinativo

profunda-
mente

conteniendo en suspensión

espacios para

espacios tiempos para

el vértigo

que sudan

linfas aguas plasmas

presentes

cuerpos

abres la puerta

tranquilamente

fantasmagorias,

gaseosos.

entras y no hay suelo

cuerpos sobrenaturales, cuerpos paranormales.

entre

pero no caes ni mueres.

entre, entremezclar, entres,

tomarse el tiempo de elaborar las preguntas

entrevetar,

es un trabajo a jornada completa.

entrega,

la evaporación no es la desaparición.

vientre.

raíz caótica azarosa
 corrientes en constante Cadera espacio regodeo gusi
 acción continuo del fisiología bestial pensar con los p
 movimiento destilación del lozamia vigorosas amasanc
 acción movimiento acción **lozamia frondosa** estar in
 certeza certezas internas como coreografías radicales in
 cuerpos desmesura desmesurándose
 geografías de relaciones **espacios tiempo**
un derbordamiento espacios tiempo
 volúmenes, gustos | texturas tempora
 y silencios, volúmenes de las carnes **sin us**
 chorros chorreando chorros estallando e
 encontrar el cuerpo del otro en temporalidad la
 presenciarnos **bosato** trivido bocetos de lo posib
 hallarnos presentes **agitando inquietando** A
 hallarnos. poder **hallarnos** porque que
 destilación sedimentoraastro **hallarnos** solo por ha
atravesar no es pasar. no es salir de un punt
 para ir a otro. es acción para rasgar el espacio con
 atravesando, interfiriendo. disturbando. agujerear
 perforando. barrenando. clavando. pinchando. penetra
 creando anclajes que son destruidos pero dejando sombras y e
 oxigenación enajenadas arrebatadas
arrebatamiento **causado**
 de alguna pasión. **vehem**
 Constantemente nutritivo **magma** magma sujetarla
 continuamente **durando** perseverantes **caliente**
 sin endurecerse
 sin consolidarse

esto es la...
 pies, pensamiento es cuerpo, el cuerpo es cuerpo, el cuerpo no existe.
ido **atravesando** **Conjunción**
Mezclando **artesanias y tejido**
incorporando **conjuntivo**
involuntario
presenciarnos hallarnos
hallarnos presentes geografías.
tomarse el tiempo
el tiempo. los tiempos
del cuerpo vivo.
provocando **humedades**
húgido, dispar, fugaz.
involucrados
dispuestos al vivir
dispuestos al vivir vivir
dispuestos al morir morir
Orgánicos:
cuerpos con
disposición para vivir
cada día. día a día. cada día. día a día. cada día. cada día.
por la vehemencia
muñicia: fuerza impetuosa, ardiente, **no domesticable,**
 que se te sale por todas partes porque no puedes
 la falta que hace, fuerza fogosa de fuegos que te calientan
 bien dentro, bien abajo.
dentros y los abajos bien calientes

el cuerpo se escapa.
 se mueve el cuerpo.
 el cuerpo muere
 el espacio.
 una distancia
 inspirar
 inspiración
 botanada
 de origen
 lleno
 de información
 tiempo da andar
 por casa.
 tiempo propio.
 reventando suavemente insistentemente
 para ventilar. **ventilar.**
 humedades humedeciendo
 fluidos caldos caldos de cultivo
 caldos húmedos calientes
 cultivando microecosistemas
 contagiosos virus húmedos
 circulando contagiando
 investigación continuada
 continuamente
 permanecer
 danza en
 tu casa
 sal de la escuela
 para
 para de hacer
 para de hacer para
 para de hacer para

en **la poderosa** pueden suceder
 tranquilamente seres humanos
 panza arriba, panza abajo **expansión**
cóncavas y convexas muscular
respirando juntos con las **cósmica**
rodar columnas vertebrales curvadas, **difuminante**
girar, extendiéndose, **carnes blandas**
 reposando, **diafragmas** ~~haciendo de~~ **siendo**
diafragmas respirándose, **diafragmas**,
haciéndose juntos del mismo aire,
contagiándose, **ecosistema de organismos de orga-**
organismos vivos **nismos**
de **trivientes.**
 dejando el peso pero sin caer
 suspendidos **con ondas**, **fulminantemente**
 deslizándose, abrazando la esfera, **inestables y posibili-**
 y **convexas**, ser el interior y el exterior de la **dad**
circunferencia y de la esfera, ser la esfera, **desgarrar los**
poderes de expansión, **limites,**
entrar en un universo **desdibujarlos,**
del tamaño de un átomo. **difuminarlos**
en bruma.
bruma.

la porta existió y se acabó
y existe porque una vez que abres
huecos para que vibren **trémulo-témblor**
las vibraciones bestiales leves, ^{no domesticadas} ^{inacabadas}
eso, eso es incontrolable, eso se queda
vibrando en cuerpos insospechados, ^{incontrolados} ^{desparnados}
y eso da igual que alguien se lo crea o no,
eso va a destajo, va por su cuenta la
vibración, va atravesando cuerpos,
te atraviesan las vibraciones bestiales leves,
y eso sí que se nota, **descaradamente te**
empiezas a saber las diferencias, ^{para estar}
que unas cosas no son lo mismo
que otras cosas aunque ^{desestabilizan} ^{do}
parezcan lo mismo porque se han puesto
^{tiempo-espacio} ^{para escuchar.} unas muy cerca de las otras,
muy cerca o encima,
pero eso es una **superposición**, **superponer**
poner encima, pero eso no es que una cosa sea
lo mismo que otra.

alrededor del cuerpo conocimiento pensamiento práctica artística de cuerpos, ^{sobre cuerpos}
Espacios de creación de encuentro ^{marcos}
de investigación ^{olestando} ^{relacionales}
de diferentes maneras, de ^{excitaciones} ~~dejar~~ ^{hacer}
maneras ^{mutantes} diferentes, ^{dejar} ^{espacio}
de maneras boceto diferentes, ^{al ser}
maneras fulgurantes, ^{formas} ^{maneras} decisivas
de maneras ^{modos} destiladas, de maneras ^{incisivas,} ^{imprevisibles}
e inevitables, ^{intentaron, -an, -arán}
intentando ^{Revelaciones y}
instantes ^{rebeliones} ^{tiempos de hacer tiempo al amor incondicional}
de amor incondicional
^{sin para} ^{instantes} ^{sin requisitos} ^{hacer instantes}
^{sin} ^{restricciones} ^{sin uso} ^{de amor incondicional}
hacerlos, no llegan
tomando decisiones de tiempo y espacio
siendo tiempo siendo espacio ^{mágica-}
teniendo tiempo para decidir ^{facilitando} ^{mente.}
qué tiempos, qué espacios ^{encuentros}
decidiendo dónde la concentración ^{donde los cuerpos}
decidiendo dónde, cómo la atención. ^{se encuentran,} ^{aumentando}
la **potencia** de los cuerpos.

Epílogo

Queridas, os escribo en relación al posible texto para CUERPO DE LETRA. Como quizás os sorprenda lo que os envío, he hecho un pequeño repaso cronológico de lo que he ido haciendo... por si os da pistas:

Recibo vuestra invitación para escribir un texto que, por motivos muy diversos, ningún cuerpo consigue llegar a escribir.

Tengo una larga conversación con Óscar Dasí en la que hablamos sobre el magma de deseos, convicciones e intuiciones que hicieron posible el desarrollo de La Porta. Nos preguntamos sobre la necesidad de poner palabras a determinadas cosas, qué palabras y con qué intención...

Al volver a casa decido poner sobre la mesa todos los materiales escritos que tengo guardados y archivados y que pertenecen a los tiempos en los que estuve trabajando de una u otra manera en La Porta y en La Poderosa. Todos. Cada nota, apunte, textos de otros, textos míos, dibujos, garabatos, bocetos... Todo lo anotado por mí, a mano, en papel, durante esos tiempos. Me entiendo como cuerpo contenedor, asumiendo que todo ese material escrito, aunque pasado por cada uno de mis filtros, está completamente contagiado y atravesado por lo que en esos momentos estábamos viviendo. Mi cuerpo fotografiando vibraciones compartidas a través de la mano. Palabras y letras que plasman instantes compartidos con otros cuerpos. Lo anotado como puerta, permitiéndome volver a entrar en aquello que nos estaba atravesando...

Después, de todo este material, toca entresacar las palabras, los conceptos y las ideas. Por un lado, este magma de textos configura un mapa de lo que se estaba moviendo, de lo que se estaba haciendo, de lo que pasaba sin ser explicado directamente. Por otro lado, también produce el mapa de todo aquello aprendido en el estar con otros, aquello que ha pasado a formar parte de la musculatura y por lo tanto se escribe porque lo sabe el cuerpo –un saber que son más que ideas o conceptos aprendidos, que ha pasado a formar parte del entramado celular–; aquello que se aprende al vivirlo, inscrito en el cotidiano, conocimiento que no sólo se dice, sino que fundamentalmente se hace, y que tiene que ver con algo que se mueve más allá de las personas concretas que han estado allí.

Y luego dibujar como bailar, escribir como respirar, hacer caligrafía como cantar. O construir un texto bailando, cantando, dibujando, respirando, todo a la vez o no, en sentido literal o metafórico.

Creo que al final este texto es como es, porque La Porta y La Poderosa son para mí generadores de espaciotiempos al margen de las maneras hegemónicas de entender el espacio y el tiempo, así que un texto sobre ellas debía ser también concebido como ellos, como otro espaciotiempo que intente plantear retos en la mirada, en la lectura, en el entender... Lo veo como un texto que está hecho y al mismo tiempo permite la posibilidad de seguir siendo escrito. No es un texto sin sintaxis, sino que desea posibilitar el proceso de articular diferentes sintaxis...

En un primer momento me planteo la construcción de un texto narrativo, un texto que explicara, un texto que generara una historia, una mitología, un discurso de homenaje, un texto que legitimara lo que se hizo, o lo que ocurrió... La narración, la explicación, las historias, los mitos, los homenajes y las legitimaciones no me parece que tengan nada que ver con lo que se ha buscado, lo que ha accionado y generado, por lo que se ha peleado desde La Porta y la Poderosa... Por eso la atención ha estado puesta en alejarse de estas cuestiones. No enfrentarse a ellas, tratándolas como algo a lo que oponerse, porque ahí se quedaría atrapado, sino estando en otro lado, en otro sistema de referencias.

¡Hala! Pues todo esto es lo que he intentado.

Esta semana he compartido el texto con Óscar Dasí de La Porta y con Bea Fernandez y Mónica Muntaner de La Poderosa, no tanto por buscar su aprobación, sino sobre todo por plantear el propio texto como punto de partida desde el que mantener unas conversaciones que al final me han permitido acabar de cerrar la idea que os propongo.

Quería ser concisa teniendo cuidado de no explicar cosas que no hay que explicar porque están hechas y ¡eso es lo que son!... ¡No sé si lo he conseguido!

Me quedo a la espera de vuestras noticias

¡Gracias por leerme!

Besos gordos.

Itxaso Corral Arrieta es un organismo vivo que comienza a organizarse a partir del encuentro apasionado de una inmunóloga y un bacteriólogo. Durante su infancia y adolescencia da cientos de paseos por las montañas vascas aprendiendo cosas fundamentales sobre fisiología, micología, biología, geografía, meteorología, gramática, semántica, gastronomía y política. Se revoluciona con todo lo que tenga que ver con pistas para entender los procesos comunicativos entre los seres vivos y sus capacidades expresivas y afectivas. Cree profundamente en aquellas acciones que nacen del deseo de amar los sistemas nerviosos e inmunológicos de sí misma y de todas las que le rodean. Básicamente intenta entender y por eso es artista escénica, bailarina suelta, cantante vital, escultora musical y escritora.

1. La Poderosa es espacio de creación, investigación y agitación cultural. Nace en el año 2000, cuando Bea Fernández, Mónica Muntaner y Silvia Sant Funk se agrupan bajo el colectivo Las Santas con la inquietud de encontrar nuevas vías de continuidad en la práctica artística y con el deseo de salir de formulaciones estáticas entorno a la danza y sus manifestaciones. De inmediato, el colectivo toma conciencia de la responsabilidad que significa tener un espacio físico en el centro de la ciudad de Barcelona (barrio del Raval) y deciden transformar La Poderosa en un lugar accesible para la comunidad de la danza y las artes escénicas. Desde entonces se impulsan proyectos vinculados a las artes escénicas y que tienen como sujeto el cuerpo y su performatividad, acogiendo propuestas inclasificables en las que la contaminación, la ambivalencia, la fuga y la nada son bienvenidas. Después de diez años de vida, La Poderosa ha consolidado una estructura de gestión que se ha visto amenazada por la crisis sociopolítica –tomamos como referencia la fecha del 15-M–. A partir de este momento, el proyecto se reestructura, tanto en la dirección artística como en la gestión, intentando conseguir recursos propios que se utilizarán como fuente de financiación. En 2013 se crea el colectivo intergeneracional ARTAS (Artistas Asociados a La Poderosa) con Javier Vaquero, Oihana Altube, Amaranta Velarde, Bea Fernández, Pere Faura y Mónica Muntaner, que asume la dirección artística de La Poderosa. De esta forma, la pérdida de la estructura profesional y laboral de la gestión del espacio, se compensa mediante el trabajo asociativo y de cooperación entre los miembros del colectivo ARTAS, además de otros colaboradores vinculados afectiva y artísticamente a la estructura. En 2016 Bea Fernández y Mónica Muntaner reciben el Premio Ciutat Barcelona por la Producción del ciclo *Hacer Historia(s)* junto con el colectivo

ARTAS, y en reconocimiento por su labor ejecutada a lo largo de quince años acompañando la evolución del tejido artístico de la ciudad. Este mismo año La Poderosa cambia de sede y se renuevan los miembros de ARTAS con Mar Medina, Tirso Orive, Marina Colomina, David Pérez, Esther Blázquez, Mariona Naudin y Cristina Celada. Actualmente, La Poderosa es un espacio que da soporte a la creación, que acoge lo emergente y que es a la vez contenedor y sostén de aquello que ya no lo es. Un espacio para la proximidad y cercanía que fomenta la relación entre artistas y público, que lleva a cabo comisariados y genera marcos de exhibición específicos para prácticas individuales y colaborativas. Un espacio que practica la resistencia mediante el cuestionamiento continuo de la situación afectiva, social, política y cultural que lo rodea, tratando de generar nuevas metodologías de trabajo que fomenten la empatía y la escucha de las realidades y necesidades presentes de los artistas y del público en general. www.lapoderosa.es

2. La Porta fue una estructura impulsada y gestionada por artistas que operó en Barcelona desde 1992 hasta 2012. Su trabajo se centró en potenciar la evolución de la creación contemporánea alrededor del cuerpo y la adecuada emisión-recepción tanto de las obras como de los procesos y el conocimiento que se genera en este tipo de prácticas. Durante más de veinte años La Porta desarrolló numerosos proyectos y dispositivos para ofrecer apoyo y recursos a los creadores y organizó programaciones para dar visibilidad a su trabajo. Se impulsaron comisariados y proyectos de investigación escénica que proponían nuevos espacios de encuentro y marcos relacionales donde el creador y sus materias de trabajo ocupaban un lugar central, actualizando constantemente los modos de entender la producción, difusión y gestión de la cultura y generando marcos de reflexión acerca de la creación contemporánea y las políticas culturales. A finales de 2012, pocos meses después de recibir el Premio Nacional de Danza de la Generalitat de Catalunya, La Porta se disolvió.

www.laportabcn.com

Un solo cuerpo. La disolución de las masas en los movimientos sociales de última generación

Manuel Delgado

Un fantasma recorrió Europa

A lo largo del siglo XIX un fantasma recorrió Europa, pero no el que se sostenía en las primeras líneas del *Manifiesto comunista*, sino otro distinto y más temible, mucho más que una doctrina política. Se trataba de una especie de hidra monstruosa que asaltaba de pronto las calles de las ciudades y se apoderaba de ellas, inundándolas de algo parecido a un magma humano insensato e incomprensible que se abandonaba periódicamente a estallidos de furia. Era su actividad cíclica la que convertía las metrópolis en lugares imposibles de controlar, en las que la nueva clase dominante, la burguesía, no iba a poder encontrar jamás la tranquilidad. La aparición en escena de esa suerte de criatura desquiciada era lo que requería una y otra vez la intervención de la policía y el ejército, a quienes se encomendaba la misión de disolver esos grandes grumos humanos sobrevenidos, cúmulos de cuerpos desprovistos de humanidad, puesto que aparecían ajenos por completo a los principios que se supone que deben orientar la acción de sujetos individuales responsables y éticamente orientados.

La masa, como concepto, remite a una fundición humana indiferenciada, un solo cuerpo que requiere para producirse una total o relativa despersonalización de los cuerpos individuales que lo componen, puesto que implica la

generación de una homogeneidad febril e hiperactiva en la que cada molécula se ha visto arrastrada a convertirse en pieza de un mismo engranaje con las demás, con las que se encuentra en conexión mental y conductual. Ese énfasis en la compactación no sólo física, sino también emocional, psíquica y conductual de la masa es la que remite el origen del término latino *massa*, la pasta de harina con que se hace el pan: amasar como acción de mezclar harina u otro material –yeso o tierra, por ejemplo– con agua para generar una sustancia compacta distinta. Ese sustrato etimológico remite también a la física newtoniana, para la que la masa es una medida de la cantidad de materia que posee un cuerpo ocupando un espacio. Se habla pues de la masa social como unidad compacta, cuerpo único que pesa y que mide, y que se hace presente como realidad física, como entidad dotada de características propias que no resulta de la suma de los elementos que la componen, que forman la masa. No es la clase social, la gente o el pueblo: es literalmente eso, una masa, es decir no un mero agregado de partículas, sino otra cosa y más...: dotada de pensamiento y voluntad sui generis, pero también de un ímpetu y contundencia extraordinarios, que son el resultado de una exasperación nerviosa compartida que conduce y urge a la acción inmediata.

Frente a esa nueva realidad –la irrupción de las masas en la historia– se producen dos tipos de reacción teórica. Una de ellas parte de la superioridad ontológica atribuida a lo colectivo sobre lo individual y, más en concreto, en la confianza en la creatividad y la inteligencia no consciente que emergen del comportamiento no planificado de conglomerados humanos en acción, por encima de las que resultan de la actividad calculadora de individuos y organizaciones. A esa perspectiva cabe asociarles tanto la escuela sociológica francesa, fundada por Durkheim, como las corrientes revolucionarias socialistas y anarquistas. Esas visiones, fundamentadas en el principio mayor que reconoce la trascendencia de lo social sobre lo individual, y que elogiaban la actividad de las masas como fuente de energía histórica y social, chocaron con otras perspectivas que consideraban incuestionable la premisa de la inmanencia del individuo, tal y como queda instaurada como dogma de fe básico para la cultura moderna desde la Reforma Protestante.

La denuncia del peligro civilizatorio que suponían las masas era paralelo a la exigencia de rescatar a los individuos que la componían de su influencia obnubiladora, para hacer de ellos sujetos soberanos dotados de voluntad racio-

nal, como requisito para la constitución de la democracia burguesa, basada en su origen en la autonomía de las conciencias iluminadas por la fe y la gracia en la elección del propio camino moral; es decir, en la imagen calvinista del ciudadano cristiano, origen y materia prima del pensamiento político moderno. Como una amenaza ante la primacía del individuo, toda la tradición republicano-liberal del *xix* aprovecha la mínima oportunidad para expresar su desconfianza hacia ese nuevo ser colectivo que ha hecho presencia con fuerza en las ciudades y cuyo rasgo principal es, precisamente, que está compuesto por sujetos que de pronto han devenido entidades sin consciencia de sí; es decir, sin subjetividad.

Esa sensibilidad a propósito de la amenaza de las masas para la instauración del yo autosuficiente, como fuente de toda certeza última y núcleo de todo orden civilizado, es el que inspira un núcleo de filósofos sociales como Lippmann, Weber, Manheim, Simmel u Ortega, quienes en el primer cuarto del siglo pasado compartieron una misma ansiedad teórica ante la subordinación de los sujetos a procesos sociales que no podían ni entender ni controlar, y a la imposibilidad de desarrollo de su autosuficiencia como seres racionales, lo que, en épocas críticas, estimulaba el surgimiento de reacciones enloquecidas. Todos ellos intentaron hacer frente a un doble problema relacionado con el número de personas que están en condiciones de incidir en la vida política de la nación y de las que se supone que debería depender la coexistencia basada en la aceptación consensuada de normas racionales. Por un lado, el de unas poblaciones cada vez más dilatadas y comprensivas a las que se invitaba a participar en el gobierno democrático de sus propios asuntos al precio de que asumieran una subjetividad autoconsciente, responsable y racional, y por el otro, la presencia física de esos mismos individuos desindividualizados, por así decirlo, que habitualmente se amontonaban de manera informe pululando por las calles, pero que, a la mínima oportunidad, generaban en esas mismas calles grandes coágulos humanos cuya acción conjunta podía llegar a ser devastadora.

Pero, antes que ellos, fue la psicología de masas la que, ya a finales del siglo *xix*, había establecido las bases para una ciencia de las multitudes, reacción ante la amenaza que para los valores del sujeto individual –soberano y consciente, fundamento primero y último de la nueva sociedad burguesa– suponía el creciente protagonismo de las multitudes urbanas, especialmente

aquellas que, unificadas en un solo cuerpo, una masa, devenían levantiscas, sobre todo si se contemplaba su capacidad de hacer suyas ciudades enteras durante periodos prolongados, como se había visto en la Comuna de París de 1871. Esas catervas desbocadas que osaban obstaculizar las dinámicas de apropiación capitalista del mundo, e impedían el control gubernamental sobre las ciudades, eran reconocidas por las clases dominantes y sus intelectuales como una abominación que permitía u obligaba al sujeto a renunciar a su capacidad de raciocinio y le eximía de toda responsabilidad sobre sus actos. La nueva rama de la psicología se planteaba como objetivo dilucidar la naturaleza de la demencia de las masas y los mecanismos que la regían: levantar una ciencia que contribuyera, de la mano del conocimiento, a la redención moral de esas muchedumbres airadas que aterrorizaban a las buenas familias y escandalizaban a los librepensadores del reformismo burgués decimonónico.

Es Gustave Le Bon quien propone la que será la más influyente de las teorías para la conducta de las muchedumbres compactas, modalidades enfermas de agrupación social en cuyo seno el individuo era abducido por un torbellino que podía pasar en poco tiempo del desenfreno destructor a supeditarse ciegamente ante una autoridad, en estados en los que cada cual quedaba sumido en algo parecido al trance místico, al brote demente, a la hipnosis, a la estupefacción o a la ebriedad, por hacer referencia a algunas de las analogías propuestas por el propio Le Bon¹. Como si las fusiones sociales fueran similares a un animal ora fiero, ora dócil, al que se debe temer y al que es preciso domesticar... o seducir, habida cuenta de ese otro parentesco que las asocia a la mujer y al que se le atribuye lo que el discurso misógino dominante en la época considera su temperamento natural: caprichoso, superficial, veleidoso, pero siempre predispuesto a conocer arrebatos histéricos.

Acaso menos popular que la de Le Bon, pero más determinante de desarrollos clave posteriores, sería la aportación de Gabriel Tarde, un autor del que no vemos en los últimos tiempos sino rescates que reclaman su ascendente en pensadores como Prigogine, Deleuze, Latour o Lazzarato. En *La opinión y la multitud*, Tarde² hace entrar en juego, en su descalificación de las masas, a otro personaje al que ya se adivinaba destinatario deseable para la gestión política de los grandes procesos de urbanización e industrialización: el público, entendido como conjunto congruente de individualidades privadas y

juiciosas que se pronuncian y hacen en relación con temas de interés compartido a partir del debate y la reflexión racionales. Es conocido el ensayo en el que Jürgen Habermas³ levanta la genealogía de la noción de opinión pública, como manifestación de una voluntad colectiva emanada del consenso deliberativo, desarrollo de lo que fuera la publicidad ilustrada y convertida ahora en funcional al servicio de la modernidad capitalista. Es Habermas⁴ quien hace notar cómo Marx ironiza sobre esa noción de opinión pública como expresión de la publicidad política activa a cargo de propietarios particulares que se creen autónomos y actúan como si lo fueran, viéndola como una quimera que urge desenmascarar, puesto que la autonomía burguesa no encarna la libertad humana, sino, al contrario, su límite.

De la mano de Gabriel Tarde, esas nociones fundamentales para las ilusiones liberales de público y opinión pública son empleadas no sólo, como hasta entonces, para hacer referencia a determinados procesos abstractos de comunicación en el seno de una sociedad constituida por individuos privados, sino ante todo para oponerlas a la realidad física que implicaban las masas reales que se apoderaban inamistosamente de las calles en aquellos mismos momentos en todas las ciudades industrializadas del mundo. Si esos cuajos humanos instantáneos y efímeros, que se conformaban de la nada y que actuaban enérgicamente y se esfumaban, resultaban abyectos era por ser amalgamas de cuerpos fundidos en una sola unidad de acción y con tendencia a comportarse de manera irresponsable, puesto que en tales condiciones su singularidad moral como individuos quedaba anulada. Si la masa era siempre inferior intelectual y moralmente al individuo, puesto que la alimentaban átomos inconsistentes, amorales y sin comprensión, aquello que Tarde presentaba como su alternativa, el público opinante, suponía la posibilidad de una acción colectiva racional y, sobre todo, casi siempre aquietada, que determinara la actuación de las instituciones políticas desde el ejercicio de la ponderación que corresponde a individuos que intercambian pareceres desde su respectiva independencia moral e intelectual.

A Gabriel Tarde se le suele incluir en el epígrafe de la psicología de masas de entre siglos, pero corresponde sin duda atribuir a su teoría un punto mucho mayor de profundidad y alcance. Para Tarde, la característica especial del público moderno, como colectivo surgido en buena medida de la capacidad

de los nuevos medios de comunicación de crear estados de ánimo y opinión compartidos, es su condición dispersa y extensiva, es decir de coincidencia a distancia, sin que quienes comparten un determinado espíritu se codeen y sus sugerencias no se contagien por contacto físico inmediato, ni por el intercambio de miradas. La multitud es un amontonamiento informe de moléculas corporales; el público, una combinación de cuerpos pensantes y dotados de moral. Por supuesto que el público puede convertirse en multitud en ciertas oportunidades de ardor, incluso compartir eventualmente sus tendencias al alboroto y a la actuación en tropel, pero la generación de masas sería mucho más frecuente y más ruidosa si no existieran esas otras agrupaciones emanadas a partir de la aparición de la prensa y de su correspondiente colección de lectores —es decir su público— educados intelectualmente y, por ello, mucho menos proclives a caer en el estado de turba. El público supone, respecto de la masa y en términos generales, un paso adelante en el proceso evolutivo, pero ante todo su irrupción en la historia tiene sentido en tanto que instrumento de alivio del espanto burgués ante el desgobierno de ciudades que parecen caer periódicamente bajo el control de muchedumbres airadas, a cuyo amparo recurren esos «asesinos de la calle» cuyos crímenes y desmanes son atribuibles al veneno que vierten personajes como, por citar aquellos que el propio Tarde menciona, Marx y Kropotkin⁵. La irrupción del público en tanto que nuevo sujeto colectivo propio de la edad contemporánea supone, por tanto, una transformación social que nos acerca al ideal kantiano de una convivencia ordenada a partir de principios morales, es decir «en el sentido de la unión y la pacificación finales de la sociedad»⁶.

En la conceptualización derivada de ese nuevo sujeto colectivo que es el público como antimasa propuesto por Tarde, nos encontramos con una aportación procedente de los sociólogos de la Escuela de Chicago que merece ser destacada. Para los chicaguianos, el estado de crisis que las masas urbanas parecían experimentar (su crispación crónica, los inopinados movimientos de alarma, de euforia o de pánico) eran resultado de poderosas dinámicas automáticas de interconectividad humana, intensificaciones y aceleraciones al máximo nivel de comunicación simbólica, cuyo precipitado final no era la simple adición de las predisposiciones y actitudes de los reunidos, sino un fenómeno nuevo y singular, desencadenado como respuesta ante situaciones

sociales tensas, no estructuradas y en fase de redefinición. Los fenómenos de acción colectiva son acontecimientos sociales en los que no sólo un gran número de personas actúan de manera simultánea y coordinada, sino que lo hacen en un estado psíquico de menoscabo de la propia identidad, de desactivación de los mecanismos de inhibición asociados a los principios éticos que rigen la actuación personal en condiciones consideradas normales.

En ese contexto teórico, cabe destacar por su importancia la tesis doctoral de Robert Ezra Park, uno de los fundadores de la Escuela de Chicago y discípulo de John Dewey, William James, Georg Simmel y Wilhelm Windelband. El título de su disertación doctoral es *La masa y el público* y se presenta en alemán en 1903 en Heidelberg. Haciendo balance y dialogando con los aportes de la psicología de masas, Park ve las multitudes urbanas que están protagonizando en aquellos momentos todo tipo de agitaciones y revueltas como una forma de dependencia recíproca en la que un grupo influye sobre sí mismo, de manera que la energía que emite resulta de una intensificación del acomodo recíproco entre los cuerpos reunidos, siguiendo una lógica circular⁷; es más, como si los individuos reprimiesen cualquier tipo de estímulo social que no fuera el generado por la interacción pura, como si la masa funcionase como algo parecido a un colosal acelerador de partículas.

Al procurar una síntesis de la psicología de masas, Park va mucho más allá. Arrancando en Tarde, conecta con la problemática más compleja de la posibilidad misma de un sistema democrático que requiere de la individuación del ciudadano, esa mónada dotada de luz propia que la mística liberal considera irrenunciable, pero difícil de obtener, en orden a orientar la convivencia en sociedades complejas y diferenciadas como las urbano-industriales. En una línea ya cultivada por pragmáticos como Dewey, preocupada por la compatibilidad entre democracia y vida urbana, Park convoca para su reflexión la autoridad de los grandes maestros del pensamiento político moderno (como Hobbes, Locke, Kant, Hegel, Rousseau o Fichte) a propósito de cómo se conforma la «voluntad general» y cómo esta funciona a la vez como un mecanismo de control del aparato político del Estado y como un regulador del que debe depender cualquier forma de dominación consentida por los dominados. De ahí la importancia de la oposición masa/público. El público es una fase perfeccionada, superior y posterior a la masa, de tal manera que el proceso de mejora

social debe consistir en avanzar hacia él, en convertir –léase elevar– a la masa en público. El diferencial entre masa y público estriba en que en la primera la reciprocidad y la voluntad común son, por así decirlo, instintivas y están dominadas por imperativos prácticos inmediatos, mientras que, en la segunda, la mutua influencia y las puestas en común son de índole racional y resultan del consenso acerca de los valores y principios abstractos a los que acepta someterse. El público reúne por difusión –es decir, por contagio sin contacto– a individuos con perspectivas diferenciadas, pero que definen, discuten de manera ponderada y acuerdan cómo resolver juntos problemas comunes.

En la medida en que es una colección de seres humanos dispersos y no un agregado indiferenciado de cuerpos juntos, el público hace emerger todas las cualidades volitivas e intelectuales del individuo que la masa reprime para existir; es más, el público no sólo tolera las singularidades que alberga, sino que las intensifica, obteniendo, por así decirlo, lo mejor de ellas. El público está hecho, según Park, de discusiones que los individuos mantienen a propósito de asuntos de interés compartido, individuos que son y se reconocen diferentes, aunque acuerden superar sus diferencias mediante el diálogo y la negociación; en la masa, en cambio, se renuncia a la diferencia en nombre de la unidad resultante. El otro contraste que Park enfatiza es el ya planteado por Tarde, que opone una forma de ajuste recíproco basado en la coincidencia sensible de actores en un momento y en un punto –la multitud coagulada que ocupa una calle o una plaza– y otro basado en la simultaneidad de puntos de vista que se influyen mutuamente por difusión a distancia, a la manera del público y sus corrientes de opinión o sus eventuales coincidencias en forma de audiencias. El contraste masa/público es, por tanto, del tipo homogeneidad/heterogeneidad, unidad/multiplicidad, singular/indiviso..., al tiempo que coincidencia física/coincidencia intelectual. Son fundamentales tales comparaciones, por cuanto establecen que lo contrario de lo público no sería, para Park, lo privado, sino lo fusional.

Traición y descrédito de las masas

Los desarrollos procurados desde las teorías democrático-liberales a propósito de la debilidad mental de las multitudes, «científicamente» confirmada por la psicología de masas y en cierto modo también por la sociología urbana de la

Escuela de Chicago, vieron confirmada su desconfianza cuando cupo asistir a las adhesiones populares a las doctrinas autoritarias que se extendieron por Europa en la década de los años treinta del siglo pasado. Se trataba, o al menos así se podía percibir, de una verdadera traición de las masas obreras a lo que debería haber sido el destino natural de su fuerza, que no podía ser más que el de la destrucción del orden capitalista. Ello supuso un punto de inflexión en la consideración teórica de las masas desde la izquierda, en buena medida gracias al contacto entre psicoanálisis y marxismo; es decir, entre dos perspectivas antepuestas e irreconciliables acerca de las muchedumbres activas en las ciudades del mundo industrializado, de un lado la de Freud (deudora de Le Bon y los teóricos reaccionarios en su línea), y del otro, la confianza de Marx, Engels y Lenin en la genialidad natural de las masas. La izquierda freudiana que encarnan Paul Federn, Erich Fromm o Wilhem Reich señalará que la regresión afectiva, intelectual y moral que experimentan los individuos subsumidos en una masa conduce no a la revolución, sino al fanatismo.

Porque en eso consistió el auge del estalinismo, del fascismo o del nazismo según su interpretación en clave psicoanalítica: en un mecanismo de sugestión a través del cual líderes carismáticos perversos habían conseguido secuestrar la conciencia y la voluntad de la gente hasta convertirla en una horda de títeres sanguinarios, capitalizando en su favor la ansiedad provocada por una economía sexual restrictiva. A partir de ese momento, no sólo todos los ensayos de confluencia entre psicoanálisis y marxismo asumirán postulados que hasta bien entrado el siglo xx habían sido exclusivos del pensamiento burgués reformista o conservador, sino que tal asunción acabará impregnando el grueso de la Escuela de Fráncfort, que incorporará a la crítica a las masas elementos de la teoría de la alienación de Marx y Engels, relativa a los factores que, propiciados por la explotación capitalista, obstaculizan la realización de las mejores cualidades humanas.

En ese marco empiezan a circular producciones teóricas que alcanzarán una notable popularidad e impacto en los Estados Unidos en la década de los cincuenta, como el estudio dirigido por Theodor Adorno y publicado con el título de *La personalidad autoritaria*, un concepto deudor del «carácter autoritario» al que antes se habían referido Reich y Fromm. Tal sensibilidad hacia los condicionantes psicológicos del cambio de bando de las masas, propia de un

psicoanálisis suavemente marxista y de los teóricos de la Escuela de Fráncfort —o cercanos a ella, como Elias Canetti— fue asumida por la intelectualidad liberal estadounidense, en un clima al que no es ajeno la aportación que hace Hannah Arendt tanto a la denuncia de los estragos del nazismo como a la cruzada anticomunista. Asumiendo lo que había sido la interpretación contrarrevolucionaria de la acción de las multitudes procurada por Gustave Le Bon —a quien dedica un encendido elogio—, Arendt ve a la masa como una entidad amorfa, ajena o contraria a toda estructuración o jerarquía organizativa, impulsada por instintos «más allá del control del individuo y, por ello, más allá de la razón»⁸. Una entidad sin ideales, sin intereses, estúpida y, por tanto, maleable desde la demagogia, en todo momento predispuesta para que en su seno se generen bandas violentas e irracionales, que Arendt llama *mob*, del latín *mobile vulgus*: un vulgo caprichoso y sin criterio.

En ese mismo ambiente de asunción por la izquierda liberal norteamericana de la crítica contrarrevolucionaria a las masas, se despliega una línea de producción sociofilosófica —Emil Lederer, Charles Wright Mills, Edward Shils, Herbert Marcuse, Daniel Bell— que gira en torno a lo que se viene a describir como una nube densa de individuos desanclados, que se agitan por los espacios del consumo y del ocio irresponsables. De ahí la aparición en los años sesenta del siglo pasado de una legión de especialistas en lo que Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron llamaron sarcásticamente «massmediología»⁹, que inundan el mercado editorial de un alud de productos más o menos populares sobre la sociedad de masas, la cultura de masas, el turismo de masas, el consumo de masas o los *Mass Media*, siendo la masa una abstracción que reúne el conjunto de los hombres-masa: seres aislados que comparten su mutua insolidaridad, narcotizados por los medios de comunicación de masas, y que son los nuevos abalorios con los que se lobotomiza a los ciudadanos para que no ejerzan como tales.

El resultado de esa apropiación por una parte de la izquierda de lo que inicialmente había sido la crítica reaccionaria a las masas fue que, en el marco de las turbulencias obreras y estudiantiles de finales de aquellos mismos años sesenta, concurren dos tendencias en lo que se reconoció como «nueva izquierda». Una se mantuvo fiel al canon marxista sobre el papel central atribuido a las masas, aunque ahora fuera de la mano de la izquierda

de los partidos comunistas institucionalizados: castristas, guevaristas, trotskistas o maoístas. Pero, en paralelo, surgen corrientes que, desde el izquierdismo contracultural, no sólo asumen como propio el descrédito de las masas, sino que exaltan los valores de la subjetividad personal, con los consecuentes llamamientos a la congruencia, integridad y compromiso personales, que se corresponden con su concepción de la toma de conciencia como una revelación psicológica del yo inmanente.

El público y la nueva multitud

El declive y la casi extinción de la izquierda clásica y sus intentos de reactualización que conocen los años ochenta y noventa dan paso, en la frontera del siglo xxi, a movilizaciones protagonizadas por lo que hasta entonces aún se habría reconocido como movimientos de masas, pero que, a partir de ese momento, se presentaron a sí mismos como movimientos sociales. El nuevo estilo de agitación social tuvo la ocasión de escenificarse con el movimiento antiglobalización, que generaba conglomerados humanos vinculados por una coincidencia que era más ética que política y que ya no podían ser reconocidos como masas propiamente dichas, al menos en el sentido que la tradición obrerista había establecido.

Estas movilizaciones de nueva generación venían a expresar doctrinas que apostaban por un aumento de la participación de los ciudadanos ejerciendo en tanto que tales; es decir, reclamando la activación de los valores de la ciudadanía al margen de la política formal y como fuente permanente de fiscalización y crítica de los poderes gubernamentales y económicos, en aras de una agudización de los principios abstractos de la democracia. El objetivo final de ese civismo reivindicativo ya no era conformar un bloque histórico, ni generar un punto de referencia teórico y práctico, ni cultivar la lucha ideológica, ni suscitar bases orgánicas para la transformación social, sino más bien escenificar una imaginaria ecúmene horizontal basada en el individuo autónomo, responsable y racional, que se asociaba con otros en agregaciones puntuales con el fin de afrontar contingencias y expresar opiniones o estados de ánimo en relación a determinados temas de actualidad. Ése sería uno de los rasgos que le permiten a Claus Offe tipificar los llamados «nuevos movimien-

tos sociales» a partir del papel que en ellos juega la autodeterminación individual y la convicción de que todo cambio revolucionario debe empezar en el fuero interno de uno mismo¹⁰.

Ese tipo de axiomas conducían a un replanteamiento central de la inserción del sujeto en la movilización en la calle, un sujeto para el que se reclamaba la naturaleza esencial, negada por corrientes teóricas que habían insistido en la dimensión trascendente de lo social sobre lo individual, con la consecuente exaltación de la potencialidad germinal de las masas. Obedeciendo ese nuevo paradigma, en las citas para la acción colectiva del cambio de siglo ya no hay masas, en el sentido de un cuerpo unificado dotado de una voluntad propia y distinta –superior o inferior, según la óptica que se les aplique– a las de los cuerpos individuales que lo componen. Ya no se produce un paso cualitativo de lo molecular a lo molar. El individuo ya no queda absorbido por una nueva organicidad producida, puesto que ésta ya no es otra cosa, y menos otra cosa superior, como habían sostenido Marx y Durkheim, sino –ahora sí– una adición de elementos monádicos cuya interdependencia no cuestiona su independencia.

Esta nueva percepción de la naturaleza de las concurrencias civiles en la calle es explícita. Cuando, pongamos por caso, Marcelo Expósito alaba los nuevos estilos de contestación civil, lo hace apreciando positivamente su superación de las expresiones de protesta propias de los antagonismos clásicos, basados en el eje izquierda-derecha y capital-trabajo. «Adiós –escribe– a la manifestación lineal, en la que una masa más o menos uniforme recorre un mismo trayecto entre un punto de inicio y un punto de llegada». A este formato caduco le sustituiría «un movimiento fluido, multiforme, poliédrico, dotado de una alta capacidad de agregación y contaminación, sin un centro fijo, con múltiples focos de conflicto y gramáticas de visibilización, una diversidad antagonista irreductible». El precipitado producido ya no es una conglomerado desindividualizante, sino una «multiplicación de subjetividades políticas»¹¹.

Lo que sorprende es ver cómo esa doctrina disfraza su esencia liberal –sujeto y subjetividad son, por definición y desde su génesis, conceptos liberales– y aparece transfigurada en doctrina supuestamente revolucionaria bajo el patrocinio teórico de esa tendencia presentada como neoperaísta o neobrerista –Alessandro De Giorgi, Antonio Negri, Mauricio Lazzarato, Sandro

Mezzadra, Paolo Virno, etc.—, para la que la desactivación de las masas obreras —y del obrero-masa que las nutría— es la consecuencia del fin mismo de un capitalismo industrial o fordista que había estado propiciando una producción, una vida social y unas luchas igualmente de masa¹². El concepto que se expone como alternativa al clásico de masa es el de multitud, no en el sentido que tiene en español y que podría confundirlas, sino en el democrático que recupera los aspectos más rupturistas del humanismo renacentista y de cierto pensamiento político barroco, en especial el de Spinoza.

Antonio Negri recupera del *Tractatus* un concepto que considera clave: *multitudo*, que Hobbes contraponía a pueblo y que en el *Leviatán* asociaba a los súbditos en estado de insubordinación, pero que en Spinoza no deriva en reducción alguna al uno, sino que despliega su potencia sin negar la multiplicidad de sus elementos constitutivos contingentes, en este caso los individuos particulares. O, planteándolo como propone Negri, a la *multitudo* spinoziana cabe asignarle el mérito de haber extendido la trascendencia renacentista del sujeto a una nueva calidad: la del «sentido de la multiplicidad de los sujetos y a la potencia constructiva que emana de su dignidad, entendida como totalidad»¹³. De hecho, bien podría decirse que a Spinoza le corresponde la anticipación lúcida de que el gran objetivo que la democracia moderna debía alcanzar era conseguir que las multitudes se autogobernasen luego de haber adquirido la necesaria madurez lógica, es decir, el necesario paso de masa a público, tal y como formalizarían mucho después la psicología de masas de Tarde y su elaboración pragmatista posterior por parte de Robert Ezra Park.

En efecto, si la masa había sido siempre desactivación de las ilusiones de individualidad y subjetividad, la multitud pospolítica, como el público, es todo lo contrario: contribución a la descorporización de la sociedad, apoteosis del principio de individuación. Paolo Virno define ese extremo: «Multitud significa "muchos", pluralidad, conjunto de singularidades que actúan concertadamente en la esfera pública sin confiarse a ese "monopolio de la decisión política" que es el Estado»¹⁴. O: «La multitud consiste en una red de individuos; los muchos son singularidades». En *Multitud*, Antonio Negri y Michael Hardt insisten en ver la multitud de la que hablan como multiplicación de subjetividades que produce, ella misma, subjetividad, y que existe y se agita negándose en todo momento a fundirse en cualquier forma de bloque, es decir a confundirse.

La multitud se compone de un conjunto de singularidades, y aquí entendemos por singularidad un sujeto social cuya diferencia no puede reducirse a uniformidad: una diferencia que sigue siendo diferente. Las partes componentes del pueblo son indiferentes dentro de su unidad; se convierten en identidad negando o dejando de lado las diferencias [...]. Los componentes de las masas, de las turbas, de las gentes, no son singularidades, como lo evidencia el hecho de que sus diferencias desaparecen fácilmente en la indiferenciación del conjunto¹⁵.

Vemos que la multitud que postulan los neoperaístas –«los muchos»– se parece notablemente al público teorizado por Tarde y Park, puesto que la articulación del sujeto con y en lo colectivo no se traduce, como en la masa, en su descomposición sino, al contrario, en un afinamiento y una intensificación de sus potencialidades como ser autodiseñado. Esa defensa del sujeto como factor clave constituyente frente a cualquier atractor hacia la unidad constituida –Estado, pueblo, clase, masa o público masificado– es del todo consecuente con la izquierda del ciudadanía, esa tendencia política que parece convenida de que el antídoto contra el capitalismo pasa, o incluso consiste, en una radicalización de los principios democráticos abstractos, lo que en la práctica no puede pasar sino por la inseparable institucionalización del individuo debidamente informado de virtudes cívicas; es decir, del ciudadano como fundamento del lazo social. Democracia radical –o democracia absoluta de la multitud, en dialecto posmarxista– es, en ese orden de cosas, subjetividad radical. He ahí una de las matrices de macromovimientos sociales que han alcanzado el estrellato mediático en los últimos tiempos, de los cuales acaso el más significativo haya sido el 15-M español, de los que estamos conociendo su institucionalización política en pos de la «verdadera democracia» o «democracia real».

Si lo que Marcel Mauss llamaba el «estado de masa»¹⁶ expresaba la corporeización de lo social durkheimniano, y si la masa marxista y anarquista clásica era la sustantivación no menos somática del proletariado, la nueva multitud reifica la vieja sociedad civil inventada por Hegel: consenso entre ciudadanos autoconscientes, libres e iguales, que habita una trascendental, y por supuesto ficticia, esfera pública, situada más allá o al margen de contingencias y determinantes materiales. Pero esa vida civil, entendida en tanto que entidad eventualmente crítica que permite que el Estado no sea un simple órgano de

una dominación arbitraria, Hegel la concibe como sustentada sólo sobre la base de «la individualidad abstracta del arbitrio y de la opinión», es decir sobre particulares que han sido emancipados de la voluntad inorgánica de la «mera masa», incluso cuando aparece como «multitud disuelta en sus átomos», en cualquier caso siempre «montón informe cuyo impulso y obrar sería justamente por eso, sólo primario, irracional, salvaje y brutal»¹⁷.

Para Park el público funcionaba tal y como Tarde imaginaba: como una «red de perspectivas y de perspectivas sobre perspectivas, replicándose en un infinito juego de espejos..., que no reflejan jamás una conciencia colectiva en fusión»¹⁸. La masa es unanimidad y uniformidad; el público es concordancia entre opiniones personales que buscan entenderse mutuamente en pos de un acuerdo. La masa es contagio por contacto; el público, contagio sin contacto. Casi un siglo después, la multitud de los neoperaístas es también una red de particularidades contingentes que resultan a su vez de un proceso de individuación, puesto que existe en tanto que se individúa en la acción de sujetos que superan sus diferencias sin renunciar a ellas y pueden desarrollar, así, una capacidad creativa que es al tiempo personal y colectiva. Negri y Hardt lo plantean así:

«Para comunicarse y cooperar, los miembros de la multitud no necesitan la uniformidad, ni renunciar a la creatividad individual. Siguen siendo diferentes en términos de raza, género, sexualidad, y así sucesivamente. Lo que necesitamos entender ahora es qué inteligencia colectiva puede emerger de la comunicación y la cooperación de tan variada multiplicidad»¹⁹.

Nada nuevo, puesto que poca distancia encontramos entre definiciones así y la provista por la síntesis entre psicología de masas y pragmatismo que aporta la oposición masa-público propuesta por Robert Ezra Park en los prolegómenos de la Escuela de Chicago.

¿Qué sujeta nuestros cuerpos?

Las masas fueron a lo largo de décadas, desde el arranque mismo del mundo contemporáneo, el motivo de un profundo pavor que despertaban al ser contempladas como unificaciones súbitas de cuerpos que devenían, de pronto, un solo cuerpo, una unidad de acción y sentimiento de las moléculas que lo

componían. Éstas, los cuerpos individuales de sus miembros, habían sido objeto de un fenómeno que la psicología de masas describió como enajenación o usurpación de su subjetividad; es decir, del conjunto de propiedades perceptivas, volitivas y morales que les son propias en tanto que sujeto. Sus movimientos no correspondían a amables coreografías de cuerpos que articulaban sus relaciones de manera bella en el tiempo y el espacio, ni a especulaciones formales a la manera de *performances* artísticas, sino a un estallido de contorsiones convulsas, una gesticulación hecha de muecas y estremecimientos que recordaba la de los cuerpos sin alma de los endemoniados o de los zombis de nuestro imaginario contemporáneo.

Hemos visto que para las perspectivas teóricas que trabajaban a partir de la primacía de lo colectivo sobre lo individual y que reconocían la importancia histórica o funcional de las formas fusionales de actividad colectiva, las masas ocultaban tras su aspecto demencial una inteligencia, incluso una lucidez secreta y eran capaces de ejecutar lógicas complejas que requerían una inhibición momentánea de cualquier mecanismo de contención de pasiones humanas convertidas en combustible para la autorregulación de la sociedad o el avance de la historia. Para el marxismo y el anarquismo clásicos las masas eran la corporeización física de la clase obrera, su presencia al pie de la letra en tanto que fracción movilizadora del conjunto de trabajadores. De ahí el elogio que le dedican a su genialidad Bakunin, Marx, Kropotkin, Lenin, Rosa Luxemburg, Antonio Gramsci y Louis Althusser, resultado de una clarividencia iluminada por «eso que bastante pedestremente se denomina “instinto” y que no es más que una adquisición histórica primaria y elemental»²⁰.

Por su parte, para los teóricos de *L'Année Sociologique* como Émile Durkheim, Marcel Mauss o Maurice Halbwachs, la masa expresaba la dimensión muscular de lo social, que podía desplegarse sin finalidad, por la mera voluntad de autoexhibir su fortaleza, pero que podía aparecer impulsando dinámicas históricas trascendentes. La imagen evocaba la del hipotético grado cero de lo social, «el verdadero protoplasma social, el germen de donde surgirían todos los tipos sociales»²¹, forma pura de solidaridad mecánica, amalgama inorgánica de cuerpos brutos moviéndose al mismo tiempo. Era el contacto físico inmediato de los cuerpos fundidos en masa en situaciones de efervescencia lo que generaba algo parecido a una electricidad que los transportaba a constituirse

en encarnación literal de lo colectivo. Henri Hubert y Marcel Mauss proponían una imagen musical cuando describían cómo en ciertos ritos extáticos colectivos los individuos parecían desaparecer, en tanto que tales, para disolverse en una especie de máquina, cuyo movimiento rítmico, uniforme y continuo servía para que la conciencia de cada cual se sintiese acaparada por «un mismo sentimiento, una única idea, alucinante, la del fin común»: «Sólo en este momento se realiza auténticamente el cuerpo social, ya que cada una de sus células, los individuos, se sienten en ese momento tan unidos como las del organismo individual»²².

A esa comprensión de la desobjetivización que implicaban los fenómenos de masas en clave de paroxismo social o histórico, se le añadió una variante influenciada por el vitalismo de Friedrich Nietzsche o de Henri Bergson, que atribuía al *socius* la posibilidad de, embriagado y abandonado a una alegría irresponsable, liberarse de su propia moral de esclavo para elevarse en la ejecución de un destino urgente y superior para el que todo escrúpulo es un estorbo a superar. Encontramos esa huella en los trabajos del Collège de Sociologie como Georges Bataille, Roger Caillois, Michel Leiris, Pierre Klossowski y, luego, en autores como Maurice Blanchot, Jean Duvignaud, Clément Rosset y Michel Maffesoli. También en lo que escriben en los años treinta seguidores de la *Konservative Revolution* como Ernst Jünger u Oswald Spengler. Es este último quien propone para las masas un símil coreográfico:

Entre los seres microcósmicos, fórmanse una y otra vez unidades de masas, provistas de un alma, seres de orden superior que lentamente crecen o súbitamente aparecen, con todos los sentimientos y las pasiones del individuo, misteriosos en su interioridad, inaccesibles al intelecto [...]. La unidad del ritmo cósmico se posee sin querer. Una comunidad espiritual puede ser por nosotros aceptada o abandonada; porque sólo nuestra vigilia toma parte en ella. Pero una unidad cósmica es algo en que nos encontramos y a lo que pertenecemos con todo nuestro ser. Fórmanse al conjuro de la música de los corales, de las marchas y las danzas.²³

La masa es reconocida ahí como una suerte de supersociedad orgiástica que realizaría algo equivalente a la voluntad de vivir schopenhaueriana, para cuyo despliegue es necesario superar el principio de individuación y que el sujeto acepte diluirse en una confusión indiferenciada. El ditirambo vivido al unísono

permitía a los individuos sentir, en palabras de Nietzsche, «el impulso de transformarse a sí mismos y de hablar por boca de otros cuerpos y otras almas»²⁴. Dislocarse, desintegrarse –es decir, perder toda integridad– romperse en pedazos, reagruparse en otros cuerpos, hablar por otras bocas, «verse uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar uno como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter»²⁵. En tanto que nueva versión del coro dionisiaco, la muchedumbre experimenta entonces, escribe Nietzsche, algo así como una epidemia que transforma mágicamente a quienes participan de ella, en tanto implica «una suspensión del individuo, debida al ingreso en una naturaleza ajena». «El suelo vacila», puesto que ya no es posible mantener «la creencia en la indisolubilidad y la fijeza del individuo»²⁶.

Acaso esa virtud de lo colectivo de devenir un solo cuerpo que se revuelca entre estertores por las calles, sembrando terror e inseguridad a los poderosos, haya sido por fin desactivada. Lo que llevaban décadas intentando por la fuerza policías y ejércitos en las ciudades (disolver a las masas, obligarlas a disiparse de nuevo en la nada de la que parecían proceder) lo ha conseguido la ética del nuevo ciudadanía, convencido de que la democracia es la alternativa al capitalismo y que la revolución la deben hacer individuos debidamente formados en virtudes cívicas, cuerpos solitarios que eventualmente se reúnen y bailan solos, con otros. Su capacidad de acción es limitada, puesto que, aunque no lo sepan ni lo noten, se mueven cargados de aquellas cadenas de las que, como escribiera Marx, Lutero cargó sus corazones. Poco que esperar de esos danzantes que no se dan cuenta de que se agitan pesadamente arrastrando dentro de sí ese sujeto que les sujeta.

Manuel Delgado es licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona y doctor en Antropología por la misma universidad. Desde 1986 es catedrático acreditado de Antropología Religiosa en el Departamento de Antropología Social de la Universidad de Barcelona (UB). Ha trabajado especialmente sobre violencia religiosa y ritual, apropiaciones sociales del espacio público urbano y la construcción de las identidades colectivas en contextos urbanos, tema en torno al cual ha publicado diversos libros y artículos en revistas nacionales y extranjeras. En la actualidad, es investigador principal del GRECS (Grupo de Investigación en Exclusión y Control Sociales) de la Universidad de Barcelona y del Grupo Etnografía de los Espacios Públicos del Institut Català D'Antropologia.

Notas

- 1 Le Bon, Gustave. *Psicología de las masas*. Madrid: Morata, 1983.
- 2 Tarde, Gabriel. *La opinión y la multitud*. Madrid: Taurus, 1986.
- 3 Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- 4 *Ibíd.*, pp. 155-156.
- 5 Tarde, op. cit., p. 161.
- 6 *Ibíd.*, p. 76.
- 7 Park, Robert Ezra. «La masa y el público. Investigación metodológica y sociológica», en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 76, 1996, pp. 361-423.
- 8 Arendt, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus, 1974, p. 393.
- 9 Bourdieu, Pierre; Passeron, Jean-Claude. «Sociología de la mitología y mitología de la sociología». En *Mitosociología*, Barcelona: Fontanella, 1975.
- 10 Offe, Claus. *Partidos políticos y nuevos movimientos sociales*. Madrid: Sistema, 1992, p. 182.
- 11 Expósito, Marcelo. «De la desobediencia civil a la desobediencia política: La hipótesis imaginativa», en *Transversal*, 19, 2002, p. 67.
- 12 Hardt, Michael y Mezzadra, Sandro. «Transformaciones en los procesos de gobierno y movimientos sociales en América Latina». En Cerbino, Mauro; Giunta, Isabella (comps.). *Biocapitalismo, procesos de gobierno y movimientos sociales*. Quito: FLACSO: 2013, p. 64.
- 13 Negri, Antonio. *La anomalía salvaje. Ensayo sobre poder y potencia en Spinoza*. Barcelona: Anthropos, 1993, p. 31.
- 14 Virno, Paolo. *La gramática de la multitud*. Madrid: Traficantes de sueños, 2003, p. 19 y p. 76.
- 15 Negri, Antonio; Hardt, Michael. *Multitud*. Barcelona: Debate, 2004, pp. 127-128.
- 16 Mauss, Marcel. [1934]. «Fragmento de un plan general de sociología descriptiva», en *Sociedad y ciencias sociales. Obras II*. Barcelona: Barral, 1972, p. 230.
- 17 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofía del derecho*. Buenos Aires: Claridad, 1968, pp. 301-302.
- 18 Cefaï, Daniel. *Pourquoi se mobilise-t'on? Les théories de l'action collective*. París: La Découverte, 2007, p. 47.
- 19 Negri y Hardt, op. cit., p. 121.

- 20** Gramsci, Antonio. «Espontaneidad y dirección consciente». En *Antología*, Madrid: Siglo XXI: 1974, p. 314.
- 21** Durkheim, Émile. *La división del trabajo social*. Madrid: Akal, 2001, p. 205.
- 22** Hubert, Henri; Mauss, Marcel. «Esbozo de una teoría general de la magia». En Marcel Mauss, *Sociología y antropología*, Madrid: Tecnos, 1979, p. 142.
- 23** Spengler, Oswald. *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe: 1952, pp. 36-37.
- 24** Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1985, p. 83.
- 25** *Ibíd.*, p. 83.
- 26** *Ibíd.*, p. 202.

Bibliografía

- ARENDET, HANNAH [1958]. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus, 1974.
- BOURDIEU, PIERRE; PASSERON, JEAN-CLAUDE [1963]. «Sociología de la mitología y mitología de la sociología». En *Mitosociología*, Barcelona: Fontanella, 1975.
- CEFAÏ, DANIEL. *Pourquoi se mobilise-t'on? Les théories de l'action collective*. París: La Découverte-MAUSS, 2007.
- DURKHEIM, ÉMILE [1893]. *La división del trabajo social*, Barcelona: Akal, 2001.
- EXPÓSITO, MARCELO. «De la desobediencia civil a la desobediencia política: La hipótesis imaginativa». En *Transversal*, 19, 2002, pp. 66-69.
- GRAMSCI, ANTONIO [1930]. «Espontaneidad y dirección consciente». En *Antología*, Madrid: Siglo XXI: 309-312, 1974.
- HABERMAS, JÜRGEN [1962]. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH [1821]. *Filosofía del derecho*. Buenos Aires: Claridad, 1968.
- HUBERT, HENRI; MAUSS, MARCEL [1903]. «Esbozo de una teoría general de la magia». En Mauss, Marcel, *Sociología y antropología*, Madrid: Tecnos, 1979.
- LE BON, GUSTAVE [1895]. *Psicología de las masas*. Madrid: Morata, 1983.
- MAUSS, MARCEL [1934]. «Fragmento de un plan general de sociología descriptiva», en *Sociedad y ciencias sociales. Obras II*. Barcelona: Barral, 1972, pp. 187-237.
- HARDT, MICHAEL Y MEZZADRA, SANDRO. «Transformaciones en los procesos de gobierno y movimientos sociales en América Latina», en Cerbino, Mauro; Giunta, Isabella (comps.), *Biocapitalismo, procesos de gobierno y movimientos sociales*. Quito: FLACSO, 2013, pp. 43-77.
- NEGRI, ANTONIO. *La anomalía salvaje. Ensayo sobre poder y potencia en Spinoza*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- NEGRI, ANTONIO; HARDT, MICHAEL. *Multitud*. Barcelona: Debate, 2004.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH [1872]. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1985.
- OFFE, CLAUS. *Partidos políticos y nuevos movimientos sociales*. Madrid: Sistema, 1992.
- PARK, ROBERT EZRA [1903]. «La masa y el público. Investigación metodológica y sociológica», en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 76, 1996, pp. 361-423.

- SPENGLER, OSWALD [1918]. *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe, 1952.
- TARDE, GABRIEL [1901]. *La opinión y la multitud*. Madrid: Taurus, 1986.
- VIRNO, PAOLO. *La gramática de la multitud*. Madrid: Traficantes de sueños, 2003.



Go and Talk to Your Government

A short film by
Amanda Piña & Daniel Zimmermann
about the foundation of the Austrian Ministry of Movement Affairs
(BMfB)

HERNHARD RÄUCHENSTEINER, WAPNIG TORVA, ANNE EBEL, JUREAN UTOICHAM YAPICIS, DR. HEINZ FISCHER, PETER PAKESOL, ARMIN ENGEL, HEINZ HURNAGL, WALTER HEIN, FRANZ ALBRECHT, JÜRGEN WIESHÄUP, DR. WALTER ALEXANDER GÖTZ, DR. SABINE BILAC, SIGRID GAREIS, DR. CHRISTIAN BRANDSTÄTTER, YEAR OF PRODUCTION: 2012, PRODUCTION & DISTRIBUTION: NADA PRODUCTIONS.AT & DD PRODUCTIONS.COM WWW.BMF.BA
SUPPORTED BY THE CULTURE DEPARTMENT OF THE CITY OF VIENNA, THE AUSTRIAN MINISTRY OF EDUCATION, ART AND CULTURE, TANZQUARTIER WIEN, RO PRODUCTIONS/DAVID BRAY WIEN, THE AUSTRIAN PRESIDENTIAL CHANCELLERY

Go and Talk to Your Government, un cortometraje de Amanda Piña y Daniel Zimmermann: cartel de la película y logo del Ministerio de Asuntos del Movimiento.

Ministerio de Asuntos del Movimiento

Conversación entre María José Cifuentes y Amanda Piña

En el año 2009, la coreógrafa chileno-mexicana Amanda Piña y el artista audiovisual suizo Daniel Zimmerman fundaron el Ministerio Federal de Asuntos del Movimiento de Austria, institución que recibe el apoyo y la participación del gobierno austriaco¹. Una de las funciones principales del Ministerio es «promover la conciencia corporal y el movimiento libre de los cuerpos en el espacio»². Mediante sus programas protegen los derechos del cuerpo humano, recuperan movimientos «en peligro de extinción» y generan políticas para su protección y para el estímulo de sus necesidades somáticas, incidiendo no sólo en la política cultural, sino también en aspectos sociales, económicos y medioambientales.

Lo que sigue es una conversación que Amanda, actual Consejera de Danza y Coreografía del Ministerio, y yo, María José, realizamos este otoño en Santiago de Chile, un diálogo que arroja luz sobre la importancia de integrar instituciones de este tipo en las políticas gubernamentales.

María José: ¿Qué es el Ministerio de Asuntos del Movimiento?

Amanda Piña: El Ministerio Federal de Asuntos del Movimiento, en corto, BMfB, (*Bundesministerium für Bewegungsangelegenheiten*), es el ministerio más joven de Austria y, hasta ahora, el único de su tipo en el mundo. El ministerio existe en su forma actual desde el 8 de junio de 2009, y sus responsabilidades comprenden el financiamiento, el cultivo y la defensa de todas las formas de movimiento libre de los cuerpos en el espacio.



Los representantes del BMfB, Amanda Piña y Daniel Zimmermann con el presidente de Austria Dr. Heinz Fischer, durante la conferencia de prensa por la fundación de dicho ministerio en el palacio presidencial Hofburg, Viena, Austria, en 2009.

El ministerio está organizado en tres departamentos a través de los cuales se ejecutan una amplia gama de medidas, individuales y estructurales, que apoyan el desarrollo de una cultura viva del cuerpo en movimiento en Austria, así como el refuerzo de su presencia en el exterior. El ministerio se dedica a optimizar la flexibilidad de los ciudadanos y a crear consciencia sobre el movimiento de los cuerpos y su relación con el espacio. La tarea principal del ministerio es la de fomentar el potencial de movimiento como un medio para la expansión de la conciencia.

En el contexto austríaco, el ministerio tiene apoyo desde la Cancillería Presidencial, gracias al respaldo del presidente de Austria Heinz Fischer y a la iniciativa del señor Meinhard Rauchensteiner, consejero del presidente de Austria en temas de ciencia, arte y cultura. Además contamos con el apoyo del Departamento de Protocolo de la cancillería, en la figura de

Diego Reiner, director de Asuntos Protocolares. Daniel Zimmermann y yo somos impulsores y cofundadores, además de ejercer en dos de las consejerías del ministerio.

Pero el ministerio no se limita solo a una iniciativa «nacional», sino que cuenta también con una misión internacional para la difusión de sus actividades y principios, trabajando en estrecha colaboración con otros estados. Uno de los objetivos del ministerio austríaco a largo plazo es la fundación de una Organización Internacional de Asuntos del Movimiento. Actualmente, Suiza y México son dos de los países que han adoptado las ideas y premisas de nuestra institución: en Suiza existe un programa que apoya la creación de un departamento suizo de asuntos del movimiento, a través de una votación popular³, y en México contribuimos a impulsar la creación en el año 2013 del Instituto Nacional de Asuntos del Movimiento en México, INAMM⁴. Ambas iniciativas trabajan en conjunto para desarrollar programas de interés internacional o planetario, como es el caso del programa Movimientos Humanos en Peligro de Extinción, el cual se ha diseñado e implementado en México y en Austria.

MJ: ¿Dónde proviene el interés por crear este ministerio y de qué manera fue acogido por el Gobierno?

AP: La idea de fundar el ministerio nació de una investigación que desarrollamos Daniel Zimmermann y yo. Los intereses surgieron de las experiencias previas de cada uno: el cine y las artes visuales en el caso de Daniel, y la danza y la coreografía por mi parte. Comenzamos a trabajar en el año 2005 y, con el tiempo, creamos en Viena la asociación artística *nadaproductions*, la cual tiene su base en el distrito quince de Viena, en el *nadalokal*, un espacio para el desarrollo de la danza y la *performance* que es al mismo tiempo una plataforma de creación colectiva, donde ambos desarrollamos nuestros proyectos. La idea de fundar el Ministerio de Asuntos del Movimiento surgió, como te decía, de una investigación que hicimos en el año 2008 en el Amazonas peruano y brasileño. En ese viaje, entrevistamos a miembros de diferentes grupos indígenas para pedirles consejos sobre cómo lidiar con la actual crisis política, económica y social que estamos viviendo en Europa. Los resultados de esta investigación se transformaron,

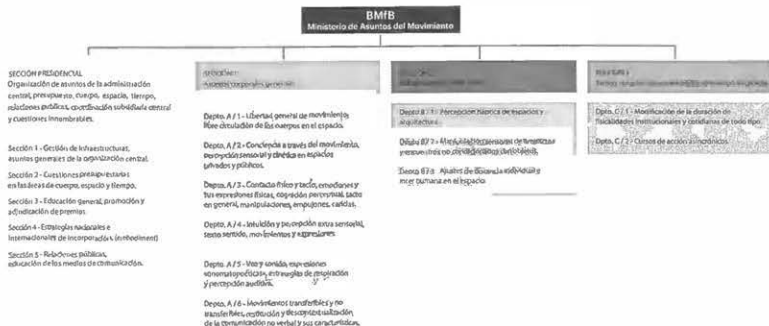


Donación de movimientos del presidente de Austria Dr. Heinz Fischer en el palacio presidencial Hofburg, Viena, Austria, en 2014.

con el tiempo, en una práctica artística, y fue en ese contexto en el que nació la idea de crear la institución. A partir del encuentro que tuvimos en el año 2009 con Meinhard Rauchensteiner, consejero de Ciencia, Arte y Cultura del presidente de Austria, la idea comenzó a desarrollarse y a tomar forma. Rauchensteiner se convirtió rápidamente en nuestro principal aliado e impulsor de la idea de fundar esta institución en Austria, apoyándonos en su realización desde el palacio presidencial e incentivando la implicación del presidente en promover esta iniciativa.

MJ: En relación a esto: ¿cuál crees que fue la razón que llevó al presidente a apoyar la existencia del ministerio como una instancia gubernamental?

AP: En la Cancillería Presidencial de Austria, hasta ahora, se tiene conciencia de los avances de la ciencia, la filosofía y las artes contemporáneas en relación



Organigrama institucional del BMfB.

a la percepción y a lo corporal en general. Nos encontramos ante una excepción en relación a muchos de los gobiernos actuales de países europeos, cuyos líderes ostentan ideologías de extrema derecha, como es el caso de Hungría o Polonia, a los que no me atrevería a llamar gente con educación humanista. La Cancillería Presidencial de Austria, bajo el gobierno de Heinz Fischer, es todavía una vieja escuela de gobierno socialista, en la que sus representantes leen, piensan, debaten, están al día y son bastante cultos y abiertos a la hora de imaginar futuros posibles. La Cancillería es un nicho que reaccionó con bastante receptividad ante la idea de fundar esta institución. Sin ellos, esto nunca podría haberse hecho realidad. En estos momentos, Austria se encuentra muy próxima a vivir sus elecciones presidenciales y no sabemos cuál será el futuro de la política del país. Por ahora, el perfil intelectual del presidente y su valor por lo humano han sido clave en el desarrollo del ministerio.

MJ: ¿Cómo se organiza el ministerio, cuáles son los cargos o los departamentos que existen?

AP: En este organigrama se detalla la estructura interna del ministerio. En él, Meinhard Rauchensteiner, que también es un cofundador, tiene el cargo de consejero de Ciencia, Arte y Cultura del ministerio, el mismo que emplea en la Cancillería Presidencial de Austria, bajo el mandato de Heinz Fischer. Daniel Zimmermann es consejero de Cine y Artes Visuales y yo oficio en la Consejería para Danza y Coreografía. Los tres trabajamos en conjunto con un equipo rotativo de expertos en técnicas somáticas, además de los delegados que trabajan en el desarrollo e implementación de los programas desde las distintas secciones y departamentos.

El ministerio no se organiza de forma piramidal, ya que no contamos con un ministro. El trabajo de las diferentes secciones se organiza de manera coordinada, a través del área presidencial, la cual tiene la tarea de coordinar la labor de cada una de las demás secciones, según la misión de los diferentes programas que el ministerio desarrolla, siempre en función de las tendencias y necesidades de cada sección. Es una organización bastante inusual y requiere más tiempo que una estructura piramidal, pero en la práctica nos ha dado muy buenos resultados.

MJ: Toda institución incluye una serie de protocolos y etiquetas que son clave a la hora de realizar sus ceremonias frente a la sociedad civil y que finalmente le confieren un cierto poder. El ministerio también posee sus propios códigos, que se enmarcan dentro de los parámetros gubernamentales de los protocolos más convencionales. Sin embargo, a la hora de analizar la ceremonia de presentación del Ministerio de Asuntos del Movimiento, vemos que junto a estos protocolos aparecen simultáneamente nuevos símbolos y prácticas que me parece importante abordar. Por ello, quisiera saber de qué manera el ministerio asume su representación institucional y saber si para ti influye la danza o la corporalidad en dicha representación.

AP: Me parece que toda estructura de poder político despliega una representación de sí misma, un cierto uso ritualizado de los cuerpos, de la espacialidad, del tiempo, lo que se podría llamar una cierta lógica coreográfica. En el caso del uso de los cuerpos en el ámbito del Estado nación, dicha representación está

dirigida a reproducirse a sí misma. Los protocolos políticos que tenemos en Latinoamérica, que vienen de los imperios europeos y de sus monarquías, son estructuras residuales; algo ha cambiado, pero también ha quedado mucho.

La construcción escénica del poder y su funcionamiento colectivo, por un lado, y sus modos de operar a través de la percepción sensorial, por otro, constituyen el punto de partida tanto para la identificación de estos lugares de poder en los cuerpos, como para su posterior transformación. Me parece interesante, por ejemplo, que la representación corporal del poder en Occidente corresponda a un uso del cuerpo más bien rígido, estático, elevado, en el cual el movimiento de la pelvis no está disociado del fémur, no se mueven de manera aislada, sino al contrario, actúan como un bloque. Se trata de una idea del movimiento que sigue muy unida a la visión del ballet clásico, donde el cuerpo actúa de manera vertical y se eleva por sobre otros. Este uso del cuerpo implica una autoviolencia, que legitima entonces su lugar por encima de otros, su lugar superior de poder y control. Esta forma de representar el cuerpo del poder, ya sea éste económico, simbólico o político, es propia de la cultura occidental y sus desarrollos, pero realmente constituye tan sólo una posibilidad de entender la organización del poder a través del cuerpo y responde a las necesidades de una estructura piramidal. Existen muchas otras formas de organizar lo social y lo político a partir del cuerpo. En el caso del Ministerio de Asuntos del Movimiento de Austria, hemos hecho un trabajo como institución para observar y decodificar la manera en la que se articula el uso del cuerpo en la representación del poder de la institución del Estado nación en Europa, para, de alguna forma, volverla visible y articularla de otra manera; pero claro, la danza, históricamente, ha sido usada en la creación de identidades nacionales y ofrece legitimidad al Estado nación. Un ejemplo de esto último se puede encontrar en el ensayo de Nicole Hatzinger, *Embodiment of Planetary Knowledge* («La corporalización del conocimiento planteario»)⁵. Aquí se plantea justamente la metáfora planetaria que instaló Luis XIV en el *Ballet de la Nuit* y que le dio legitimidad. En este ballet, Luis XIV interpreta al sol; el sol es la mayor estrella de todos los astros; por lo tanto, el sol es el rey de los astros, mientras que el joven rey Luis es a su vez la mayor estrella de su reinado. El rey se convirtió en el sol de su corte, lo que originó una visión de la autoridad jerárquica y vertical a partir de la conexión con los astros que terminó por caracterizar la era absolutista de Luis XIV, visión que persiste hasta nuestros días.



Visita de estado del presidente de Israel, Shimon Peres, Austria, en marzo de 2014.



Visita oficial de trabajo del presidente de la Federación de Rusia Vladimir Putin, Austria, en junio de 2014.

MJ: Me parece importante describir algunos de los protocolos que habéis desarrollado para que el lector pueda imaginar la ceremonia institucional del ministerio: el acto comienza con la presencia de los tres consejeros del BMfB (Meinhard Rauchensteiner, Consejería de Ciencia, Arte y Cultura; Daniel Zimmermann, Consejería de Cine y Artes Visuales; y Amanda Piña, Consejería de Danza y Coreografía) quienes portan las insignias del escudo del ministerio y que presentan, en un discurso, su misión y sus políticas.

La ceremonia va acompañada de la proyección de un cortometraje titulado *Go and Talk to Your Government* (2008). En él se narra la relación ancestral que los pueblos indígenas amazónicos, en un contexto de rica biodiversidad como es la selva amazónica, establecen con el cuerpo, la danza y la política. En una imagen del cortometraje se puede ver a uno de estos pueblos deliberando temas políticos mediante una danza ritual, lo que ejemplifica muy bien la integración del cuerpo en la toma de decisiones de la comunidad. En otro plano se observa la danza del propio presidente de Austria, Heinz Fischer, bailando una coreografía como parte de la ceremonia de la firma del documento que instauró la existencia del ministerio. Esta imagen, sin duda, rompe la lógica comunicacional típica de los líderes políticos a la que estamos acostumbrados en los medios. Aunque la representación del poder «siempre ha sido coreografiada», tal y como tú dices, aquí se disocia la imagen del cuerpo protocolizado de la autoridad y aparece el movimiento del cuerpo del presidente, pero esta vez como una danza, no como un código diplomático. Al comienzo, el espectador que observa la danza puede pensar que está frente a un error o a una tomadura de pelo, pero no es así, efectivamente el presidente está bailando. Por otro lado, la conexión que el cortometraje establece con el mundo indígena le otorga otro sentido a la danza del presidente Fischer. Sus movimientos se vuelven parte de un acervo y constituyen una nueva ceremonia, transformándose en otro protocolo: el protocolo del Ministerio de Asuntos del Movimiento.

En ese sentido, y considerando este viaje entre lo ancestral y lo virtual al que invitan las imágenes del vídeo y los contextos territoriales en que se enmarcan, ¿de qué manera surge esta conexión entre los pueblos indígenas latinoamericanos y Europa? ¿Tiene esto relación con la investigación que dio origen al ministerio?



Wahiné Tobua, médico tradicional yanomami fotograma de la película *Go and Talk to Your Government*.



Amhe ebú, cazador emawene nawe, fotograma de la película *Go and Talk to Your Government*.



Julian Ukuncham Yampis, músico awajun, fotograma de la película *Go and Talk to Your Government*.

AP: Sí, justamente el punto de partida es la investigación que realizamos en el Amazonas peruano y brasileño. Las conversaciones que tuvimos con diversos representantes de pueblos indígenas que viven en esos territorios fueron los antecedentes que permitieron la creación de la institución. En ese viaje entrevistamos a representantes de comunidades organizadas bajo otros principios diferentes a los occidentales. Nos interesamos por los puntos de vista de personas que provenían de sociedades que históricamente no habían ejercido nunca una presión tan fuerte sobre sus ecosistemas como la nuestra, ya que ellos se rigen, hasta el día de hoy, por cosmologías que impiden que eso ocurra. Son pueblos que, además, no producen estructuras de poder piramidal, ni la idea de Estado nación, ni cuentan con ejércitos y que, como descubrimos durante la investigación, no tienen el concepto de «naturaleza». Nos parecía fundamental visibilizar la manera en la que estos pueblos, a partir de dichas cosmogonías, articulaban una política en la que el cuerpo cobraba otro valor a la hora de tomar decisiones. En la unión de los cuerpos de la comunidad se encontraba la potencialidad para la toma de las decisiones políticas; y lo social no se limitaba a las relaciones interhumanas, ya que a través de la danza se articulaban relaciones recíprocas con los animales, las plantas, los elementos (lo que llamamos ahora recursos naturales) y con el entorno en general.

MJ: Sigo con el cortometraje: en una de las primeras imágenes aparece un hombre hablando hacia la cámara, un dirigente que pertenece a una de las comunidades indígenas entrevistadas. De repente mira a cámara y dice: «¡Ve y habla con tu gobierno y crea un ministerio del movimiento!». Esta frase, junto con la propia energía e ímpetu con que es pronunciada por el líder, genera de inmediato la sensación de que nuestra sociedad ha olvidado algo fundamental. En el mensaje se percibe la autoridad de un conocimiento ancestral, que invita a recordar el lugar que tenían el cuerpo y el movimiento en las propias decisiones políticas de la comunidad. A su vez, evidencia la omisión o la falta de conciencia de la institución pública moderna sobre los cuerpos y refleja lo jóvenes que somos como sociedad. Casi como si nos estuvieran regañando: «¡Ve y habla con tu gobierno!», un consejo que fue clave para la institución del ministerio. ¿Cómo sucedió esto?

AP: La mayoría de apus o *pajés*⁶ que entrevistamos, tanto hombres como mujeres, estaban de acuerdo en que la danza era la clave para la solución de nuestros problemas en torno a la crisis y les parecía obvio que la mayor dificultad de nuestra sociedad actual radicaba en que no se estaba utilizando el cuerpo individual y colectivo de una manera apropiada. Es importante tener en cuenta que la danza en las sociedades amazónicas no existe sólo como una actividad de entretenimiento o de ocio, para realizarse el fin de semana después de una semana de trabajo, sino que cumple un rol político y social, extendiendo así lo social y lo político a la relación que establecemos con los otros, humanos y no humanos, con nosotros mismos y, por qué no decirlo, con el cosmos.

Muchos de los líderes indígenas amazónicos que entrevistamos tienen un doble rol: son expertos en medicina tradicional y consejeros y líderes de su comunidad, y se preocupan por la salud de las personas, cuyos cuerpos, mentes y espíritus son considerados como una unidad. Así, basándonos en estas experiencias y testimonios, fue como nació la idea de fundar un ministerio. Para nosotros este fue el punto de partida para crear una institución que realmente propusiera «otras reglas del juego», otras formas de operar, pensadas desde la organización de los cuerpos en movimiento.

MJ: Regresando a la ceremonia institucional del ministerio: después de presentar los discursos y el cortometraje, los consejeros, junto con las autoridades y representantes políticos que se encuentran en la ceremonia, se sitúan frente a todos los asistentes e interpretan solemnemente el himno del Ministerio de Asuntos del Movimiento. El himno no es una canción, sino una acción colectiva de movimiento, una danza conjunta que ejecutan en igualdad de condiciones las diversas autoridades. En un mismo círculo, se ubican los representantes, acompañados de las figuras de los tres consejeros que guían, casi imperceptiblemente, al grupo. A ojos de quienes observan, la coreografía funciona al unísono y el movimiento se despliega de manera tan coordinada que parece que fuera un baile antiguo, traspasado casi por herencia, casi haciéndote olvidar que quizá fue previamente ensayado. Me gustaría preguntar, ¿cómo se crea el himno y qué representa para el ministerio?

AP: Tal y como tú dices, el himno fue creado para ser bailado. Es un himno de movimiento que no se canta, sino que se danza. Este himno fue creado a

El himno oficial del Ministerio de Asuntos del Movimiento de Austria es el primer himno en la historia del mundo que fue creado para ser bailado.



5º Aniversario del BMfB en el Palacio Presidencial de Austria, Hofburg, en 2014.



Presentación del himno oficial del BMfB, en la Corte de Apelaciones, Cour de Cassation, París, en 2015.



Presentación del himno del BMfB, inauguración del Centro Cultural Nave, Santiago de Chile, en 2015.



Presentación del himno del BMfB inauguración del Centro Cultural Nave, Santiago de Chile, en 2015.

partir de donaciones de movimiento por parte de autoridades o figuras públicas provenientes de la cultura, las artes y la representación política y cultural de Austria –contamos con una donación del mismo presidente–, y también incluye movimientos que tienen su origen en nuestra investigación sobre la danza y el movimiento como reguladores políticos y sociales transespecie tomados de las sociedades indígenas amazónicas. El himno funciona como vehículo desde el yo hacia el nosotros, ya que tiene un efecto tranquilizador sobre quienes lo practican, como un medio que se comparte y genera colectividad. Hay un antes y un después de haber practicado el himno en un grupo, ya que éste genera un tipo de estar concreto, una conexión a nivel de las energías, ritmos y respiración, produciendo un cierto tipo de existir en colectivo muy particular.

Además del trabajo con este himno, en nuestras visitas a otros países de Europa y Latinoamérica, trabajamos contribuyendo a la creación de otros nuevos y de nuevos protocolos en cada país. El himno del movimiento de Austria también se ha presentado con distintos fines políticos, en distintas ciudades de Europa, en lugares representativos del Estado nación como los ayuntamientos o las cortes de apelaciones en París, Macedonia, Serbia, Helsinki y Bilbao, entre otros. Es importante saber que estas danzas tienen fines políticos claros y que se bailan como actos políticos para la obtención de ciertas metas.

MJ: Personalmente, yo he bailado el himno en calidad de representante de una institución, me he puesto en el rol de la autoridad y he seguido al pie de la letra todo el protocolo y su coreografía. Desde ese lugar participativo, siento que el himno genera dos cosas: primero, un compromiso muy fuerte hacia la danza y el movimiento; y segundo, la sensación de que con ese gesto estamos cambiando algo, que otro orden de cosas es posible, que podemos transformar nuestra propia cosmovisión. El himno, para mí, es una acción constituyente. Al ser ejecutado se siente que mi cuerpo y su acción están influyendo en la realidad. Empodera a quien participa y lo compromete, se genera la sensación de que mi movimiento repercute en el mundo. Bailarlo me ha hecho pensar sobre un aspecto de la dimensión política de la danza. Boris Groys en su libro *Volverse público*⁷ plantea que el arte ha perdido su valor dada su secularización y comercialización. El valor comercial del arte ha distanciado a artistas y espectadores, algo que no sucedía en el pasado con el arte religioso, dada la función simbólica que cumplían las obras en la Antigüedad. Así lo explica Groys:

Donaciones de movimiento en el palacio
presidencial Hofburg, Viena, Austria, en 2014.





El presidente de Austria Dr. Heinz Fischer, Ismael Ivo y Karl Regensburger (directores del Festival Internacional de Danza ImPulsTanz), tres traductoras de lengua de señas y la guardia de honor del presidente, en el 5º Aniversario del BMfB en el Palacio Presidencial de Austria, Hofburg, en junio de 2014.

Muchos artistas modernos han intentado recuperar un espacio común con sus públicos, sacando al espectador de su rol pasivo, achicando la cómoda distancia estética que le permite al espectador neutral juzgar una obra imparcialmente desde una perspectiva segura y externa. La mayoría de estos intentos suponen un compromiso político o ideológico de algún tipo. La comunidad religiosa es así reemplazada por un movimiento político en el que participan de manera común artistas y públicos. Cuando el espectador se involucra desde el comienzo en una práctica artística, cada comentario crítico es autocrítica. Las convicciones políticas compartidas convierten al juicio estético en algo completa o parcialmente irrelevante, tal y como ocurría con el arte sacro⁸.

El himno podría ser entendido, bajo esta premisa, como un espacio donde no existen los juicios estéticos, sino más bien una convicción común que invita a abandonar el lugar de espectador para convertirse en intérprete en la realidad y así participar con el cuerpo en un compromiso hacia la danza y el movimiento. Lo interesante es que esto además se institucionaliza y pasa a ser parte de un ministerio, donde, en cada uno de los movimientos que han sido donados para constituirlo, aparece la metáfora de la democracia y la diversidad.

AP: Exacto, el himno tiene una función democrática participativa. Como decía antes, para construirlo trabajamos a partir de donaciones de movimiento de representantes del mundo político, artístico y cultural de Austria. El himno del ministerio es una coreografía de autoría compartida, a partir de la suma de muchos movimientos individuales donados como un aporte con el fin de promover la libertad de movimiento. Los movimientos se recolectaron como un claro signo de apoyo al trabajo del ministerio y los donantes apoyaron esta idea con sus cuerpos, participando en su institucionalización. En la ocasión de la presentación del ministerio en Helsinki, en el marco de una cumbre organizada para discutir con los políticos de todos los partidos de Finlandia sus programas para arte y cultura, invitamos a los representantes de cada partido a bailar el himno, bajo la premisa: «Por una política cultural viva y dinámica». Fue muy interesante constatar que, después del evento, muchos de los representantes cambiaron sus opiniones sobre la política cultural a aplicar por parte de su partido.

MJ: En relación a las propias políticas del ministerio me gustaría preguntarte: ¿cuáles son las actividades que actualmente se están desarrollando?

AP: Hasta ahora se han realizado distintos programas. En la actualidad estamos realizando un programa conjunto con el Instituto Nacional de Asuntos del Movimiento de México (INAMM), que se llama Movimientos Humanos en Peligro de Extinción. Se trata de un programa de vocación planetaria que se orienta al rescate de prácticas corporales-sociales provenientes de contextos no occidentales y que fueron mal entendidas, prohibidas o perseguidas durante el periodo colonial.

Los movimientos en peligro de extinción, en general, se encuentran integrados en las culturas amenazadas; es decir, las formas de ser y de actuar de estas comunidades se han vuelto difíciles de sostener bajo la presión dominante



Discurso de Meinhard Rauchensteiner, consejero de Ciencia, Arte y Cultura del presidente de Austria, en el 5º Aniversario del BMfB en el Palacio Presidencial de Austria, Hofburg, en junio de 2014.

de la economía de libre mercado. La noción de «minoría cultural» a menudo implica una política de opresión, de expansión económica y de explotación de las personas y de su trabajo, lo que conlleva, además, el agotamiento de los recursos naturales. Observamos que el proceso de pérdida de biodiversidad se da tanto en la realidad biológica, como en el ámbito sociocultural. Sin embargo, en los medios de comunicación el discurso sobre la desaparición de formas culturales, lenguas o grupos sociales, está a menudo teñido de nostalgia y lamento. El sistema económico dominante no sólo homogeneiza las culturas de todo el mundo, sino que, paradójicamente, engendra ficciones de «otredad»: ya sea el musulmán, el africano, el austríaco o el indígena exótico y salvaje. Estas ficciones contribuyen a separar a las personas mediante su exclusión política y cultu-



Parteras tradicionales mayas de Yucatán participando en un intercambio de movimientos organizado por el INAMM.

ral. El programa se propone investigar, reconstruir y reinterpretar los movimientos humanos que estén en peligro de desaparecer o ya extintos, con el objetivo de desatar su potencial estético y sociopolítico inherente.

La última etapa de esta investigación, titulada «Danza y Resistencia», se centra en prácticas sociales que fueron descritas como rituales por los antropólogos del siglo xx. Son danzas y formas de estar en colectivo a través del movimiento que hemos encontrado en diversas culturas indígenas del mundo. El proceso de reincorporación de estos movimientos lo hemos trabajado a partir de la investigación in situ, pero también, especialmente en el caso de los movimientos ya extintos, hemos encontrado mucho en descripciones y en películas etnográficas del siglo xx. El proceso de incorporación se hace

en el estudio, en el que con un grupo de bailarines, coreógrafos y especialistas en técnicas somáticas llevamos los movimientos al cuerpo a través del estudio y la imitación, en un trabajo al que denominamos «descarga» (o *download* en inglés) al cuerpo. A partir de esta descarga inicial se incorporan los movimientos y se transmiten a otros por vía de la imitación.

Muchas de estas prácticas dan cuenta de otros usos del cuerpo, del espacio y del tiempo. Nuestro interés radica en observar qué producen, al ser danzadas hoy, por gente que no pertenece al contexto que les dio origen, ajena a la cosmología y orden social en los que surgieron. Antiguamente se disponía de más tiempo para danzar que en el contexto urbano de hoy: muchas de las danzas del catálogo de Movimientos Humanos en Peligro de Extinción se bailaban semanas enteras o incluso meses. La mayoría de ellas no son danzas concebidas como espectáculo y la figura del espectador pasivo, en muchas de ellas, es inexistente. Muchas de las danzas con las que trabajamos son muy lentas y poco espectaculares, algunas son hipnóticas y provocan una especie de trance basado en la repetición. Nos interesa el potencial de resistencia que se encuentra en esas prácticas hoy, porque nos sugieren muchas preguntas ¿qué cronopolíticas ofrecen?, ¿qué regímenes de atención organizan?, ¿qué estados provocan?

Tratamos las danzas desligadas de su contexto, vemos qué nos dicen, qué le cuentan a nuestros cuerpos. Como si las danzas fueran fósiles parlantes, observamos su efecto y su nueva función social. Nos interesan los tipos de afecto, de estados del cuerpo, de regímenes de percepción que ofrecen en el contexto urbano contemporáneo, y cómo pueden usarse para activar, empoderar y movilizar comunidades. El enfoque coreográfico se limita a observar las prácticas como formas de movimiento común y, claro, al practicarlas fuera de la cultura que les dio origen y por tanto desligadas de su contenido identitario, se convierten en otra cosa, en algo nuevo y antiguo a la vez, algo que da cuenta de otros modos de existencia.

Por otro lado, el trabajo que se está realizando en México, en el marco de este programa, se dirige a la transformación de actividades ligadas al sostenimiento de las comunidades indígenas mayas de Yucatán mediante ejercicios de salud. Existe un arte de defensa personal, una especie de arte marcial derivada de movimientos en peligro de extinción. Se llama *wíinkilil*

—que en la cosmogonía maya significa «cuerpo», «esencia»— y está conformado por aquellos gestos y corporalidades que nos hablan de la identidad única de cada persona. Una manera sencilla de comprender el significado de *wiinkilil* es pensar en los movimientos y posturas corporales que recordamos de un ser querido cuando muere. Se trata de un programa bastante amplio que se está generando desde Austria, pero también desde México y ojalá más adelante desde Suiza. Y esperamos que en un futuro Chile también se pueda sumar.

MJ: En uno de los discursos que diste como consejera de Danza y Coreografía, justamente en Chile, dijiste refiriéndote a las políticas públicas: «Si el cuerpo humano se encuentra en el centro de todos los procesos sociales, culturales, científicos y tecnológicos, ¿cómo es posible que a sus movimientos y a sus capacidades perceptivas se les otorgue tan poca importancia?»⁹. Considerando esto, ¿cuáles son las razones, desde tu experiencia como consejera, que han generado esta omisión del cuerpo en los asuntos políticos?

AP: Creo que lo corporal está sujeto a una especie de invisibilidad. Hay un libro de Moshé Feldenkrais, *The Elusive Obvious*¹⁰ en el que explica cómo los procesos corporales son muchas veces invisibles para la conciencia. Muchas veces no somos conscientes de cómo nos movemos, cómo actuamos, con cuánta tensión, con qué formas, patrones o tendencias. Todo esto lo hacemos de manera habitual y automática. Nos sentamos de una determinada forma y no de otra, respiramos de cierta manera, etc. Si bien el cuerpo es la base de todo proceso cognitivo, a veces es precisamente esta cercanía la que hace difícil tener la distancia suficiente para poder percibir realmente cómo operamos. Esta especie de invisibilidad de lo corporal se da tanto en el cuerpo del individuo, como en las corporalidades que exhibimos en las relaciones sociales y culturales. Hay una especie de ceguera frente a algo que es tan importante para todo el mundo y que determina nuestro actuar. Es decir, no nos damos cuenta de la forma en que organizamos nuestro cuerpo, bajo qué tipos de estados de conciencia operamos, de qué nos permitimos percatarnos y de qué no, de qué maneras entramos en relación con nosotros mismos y con el otro, ante qué jerarquías y estructuras de poder nos sometemos desde nuestra realidad corporal.

El poder se articula de manera escénica (como ya hemos visto) a través de signos, imágenes, corporalidades y comportamientos que son reconocidos y acatados socialmente. La autoridad se construye, por tanto, de manera colectiva y trabaja a nivel de la percepción sensorial, a partir de nuestra existencia física como cuerpos. La interiorización de los signos de poder que tenemos en nuestro imaginario puede ser tan invisible que éstos pueden llegar a pasar desapercibidos. El poder resulta más eficaz cuanto más invisible sea. Por esta razón, creo que tanto en el arte como en la política, es necesario promover otras visiones y prácticas de lo que significa ser/estar en el cuerpo, otras posibilidades de ser cuerpo social, otros modelos de construcción de lo común y de la sociedad. La clave está en el sentido colectivo, en crear nuevas formas de lo colectivo, en lo que tú llamas «políticas públicas»: en el cuerpo común.

MJ: ¿De qué manera el ministerio incentiva esta transformación hacia lo colectivo y cómo se coloca frente a los modelos o sistemas dominantes?

AP: Yo creo que aún impera la lógica mecanicista de la modernidad. En esa lógica, la tierra es una máquina y nosotros somos sus ingenieros, podemos extraer de ella todo lo que queramos, no necesitamos dar nada a cambio. Estamos por arriba, es una lógica de la dominación. En esa lógica, el cuerpo humano también es una máquina a la que se debe prestar atención, ya que puede «dejar de funcionar» y debe ser «reparada». Si pensamos en las metáforas clínicas sobre la inmunidad, por ejemplo, en ellas el cuerpo es atacado por agentes externos contra los cuales los anticuerpos libran una batalla para recuperar la salud; ésta es una metáfora bélica que permea toda la historia de la salud occidental. La metáfora mecanicista iguala cuerpo con objeto; en ella la mente tiene o «posee» un cuerpo al cual dominar, del cual estar por encima, de la misma manera que la cultura humana domina la tierra y la obliga a cumplir su voluntad, sin consideración o reciprocidad alguna. En esta lógica mecanicista, llevada al extremo, la economía también se entiende como una máquina, la cual, si se deja libre y si se alimenta suficientemente —de acuerdo a la doctrina neoliberal de Milton Friedman¹¹—, producirá riquezas y creará bienestar.

Pero la metáfora de la máquina no se corresponde en ninguno de los casos con la realidad, o por lo menos con la realidad a la cual aspiramos llegar. Vivimos en sociedades en las que el cuerpo sólo cobra importancia si hay dolor,

si deja de funcionar. De la misma manera que nuestra relación con la vida biológica, con los ecosistemas que nos albergan y de los que somos parte sólo cobra relevancia en un escenario de destrucción, de crisis y, por qué no decirlo, de dolor. Sin embargo, hoy estamos en una época en que esta lógica se está comenzando a desarmar y el modelo imperante está en duda.

El Ministerio de Asuntos del Movimiento de Austria se inscribe en este cambio de paradigma, para desarrollar e inscribir en la realidad de la representación política del Estado otras formas de entender la relación entre cuerpo, experiencia y sociedad. Este concepto de sociedad, o más bien dicho de «lo social», supera a las relaciones sólo entre humanos, e incluye, en el ámbito de lo social, la relación de los humanos con otros seres vivos: los ecosistemas, los animales y las plantas; la relación con los objetos y la vida en todas sus formas... En este contexto, proponemos la concepción del cuerpo como un ecosistema que opera dentro de otros ecosistemas, entendemos el cuerpo como contenedor y contenido. La metáfora ya no es la máquina sino lo vivo, el *bios*. Imagínate qué implicaciones podría tener esta nueva metáfora en cómo se estructura la economía.

MJ: ¿Qué lugar crees que ocupa entonces el cuerpo en este proceso de transformación hacia el *bios*?

AP: Es divertido que estemos hablando tanto del cuerpo, cuando la verdad es que yo nunca he creído que exista algo como «el cuerpo». No me gusta mucho la idea de que exista el cuerpo como abstracción. Existe un cuerpo, el mío, el tuyo, muchos cuerpos determinados en una situación dada, pero no existe el cuerpo desmembrado de su *psyche* y de su contexto. Sí existe, en cambio, mi cuerpo, tu cuerpo, nuestros cuerpos, siempre ligados a un contexto psíquico y cultural determinado. Yo creo que nuestros cuerpos son atravesados por ideologías, como decíamos antes, en la interiorización de los signos del poder. Creo que en un nuevo marco de trabajo en el que la metáfora que articule la política y la economía sea lo vivo y no lo mecánico, será necesario revisar de qué forma lo vivo, en este caso tu cuerpo, o el mío, se deja atravesar o no, por todo lo que lo organiza; pensar de nuevo cómo se articula para actualizar mediante su acción este nuevo principio organizador de manera colaborativa y sistémica.



«A veces hasta los animales deben someterse a este estricto protocolo», Diego Rainer, director de Protocolo del Palacio Presidencial de Austria en su discurso sobre protocolo y coreografía, en la cumbre de políticas culturales, Make Arts Policy Summit, en Helsinki, Finlandia, en 2014.

MJ: ¿Cómo se organiza, para ti, ese sistema de lo vivo, o esa nueva metáfora del *bios*? ¿Cómo asumen este tema en el ministerio?

AP: Si pensamos en sobrevivir en el planeta, es necesario abandonar una noción sujeto-objeto y dirigirnos a una noción social transespecie; esa noción se está desarrollando también en otros ámbitos de la filosofía, por ejemplo, en los trabajos del antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro, quien se centra en las prácticas indígenas amazónicas de Brasil para referirse a la inclusión de otras especies en el ámbito de lo social.

Hoy existe una presión muy fuerte sobre los cuerpos: tienen que rendir, que consumir, que producir; y además, como sabemos, el trabajo, en el posfordismo, no está claramente delimitado: uno trabaja siempre, está siempre disponible, no para nunca, las personas están hiperexplotadas. Existe

una necesidad de repensar la forma en que usamos el cuerpo, el tiempo y la existencia. Quim Pujol escribe sobre este fenómeno al final de su ensayo «León Come Gamba y la performatividad neoliberal»¹², en el que dice lo siguiente:

Pareciera que cualquier otra dimensión de la existencia debería subordinarse al dictado único del rendimiento económico. En este sentido, a lo que nos enfrentamos es a un empobrecimiento radical de la vida, donde sus diferentes facetas quedarían reducidas a un solo parámetro: el rendimiento económico. Frente a esa coyuntura, como artistas –o tan sólo como humanos– nuestra responsabilidad consiste en defender y multiplicar los diferentes estratos de la existencia mediante todos los medios a nuestro alcance¹³.

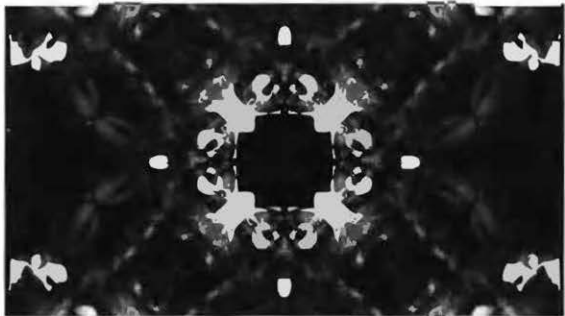
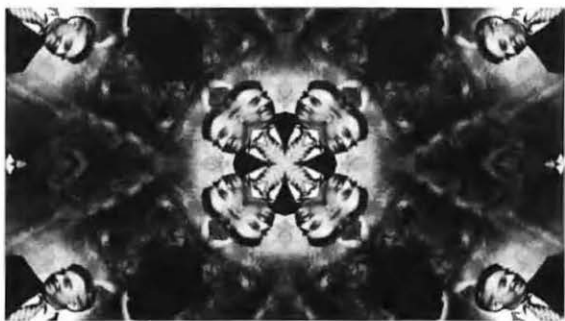
En el ministerio, frente a esto, hemos acuñado la idea de resistencia. Resistir frente a este sistema del no-tiempo y del cuerpo posfordista. Lo entiendo como una práctica que implica una actitud creativa que nos lleva a desprendernos amablemente del sistema y que proponemos a través de los programas que impulsamos. Es una resistencia que no se dirige contra algo, no es una resistencia dialéctica, por lo que no reproduce aquello que rechaza al enfrentarlo de manera frontal y binaria. Si me enfrento a algo y lo niego públicamente nombrándolo en voz alta estoy, de alguna manera, dándole ese poder, estoy reproduciendo cierto tipo de relación entre eso y aquéllos que nos oponemos a eso. En el teatro es similar, puedo hacer una obra sobre la opresión en la que reproduzco esa misma opresión, o puedo hacer una obra sobre la emancipación, reproduciendo el poder emancipado. Yo creo que el mundo está lleno de *shock*, de dolor, toxicidad, opresión, así que tanto en el arte como en la política creo que hay que buscar formas de oponer resistencia que no reproduzcan *shock*, dolor, toxicidad y opresión. Proponemos una resistencia que genera otros espacios, una resistencia blanda, *Yin*, para usar un término no occidental: una resistencia receptiva, abierta, generadora de realidades, no a través de la crítica a lo existente, sino proponiendo otros modos de operar, otras formas de relacionarse con lo humano y con lo más que humano, que estén ancladas en la experiencia.

MJ: En relación con esto recuerdo que una vez dijiste: «El movimiento libre de los cuerpos del espacio tiene mucho que ofrecer en tiempos de crisis. Al bailar no producimos más desechos, tampoco consumimos ni producimos mercan-

cias». ¿Cómo pueden nuestros cuerpos «resistir» a la lógica del consumo y la producción de bienes?

AP: Limitar el uso del cuerpo a la producción y al consumo acelerado de mercancías es algo insostenible a largo plazo. Por lo tanto, si como sociedades pretendemos tener un futuro, nos dirigimos a otras formas de entender la corporalidad y el existir que tendrán que materializarse. Hoy es preciso revertir el impacto medioambiental que ejercemos, ser conscientes del crecimiento demográfico, que no es sostenible para el ecosistema del planeta. No sé si es posible, pero mi postura política es apostar y aportar en esa dirección, porque uno puede unirse a la ironía y decir «no hay nada que hacer» o bien tratar de visibilizar una posibilidad de transformación. Puede que en mi fuero interno yo sea de verdad muy pesimista, pero creo que el pesimismo puede ser una forma de pasividad. No sé, me parece que es posible entender el progreso, el desarrollo, la economía y el poder de otra manera; es más, muchas sociedades lo entendieron de forma distinta. Me parece que en realidad funcionamos a partir de metáforas muy extrañas, también invisibles y que también es urgente revisar, ya que éstas podrían perfectamente ser remplazadas por otras más prácticas y más acordes con la realidad.

George Lakoff y Mark Johnson aportan un ejemplo muy lindo en su libro *Methaphors We Live By*⁴, sobre las leyes tácitas que organizan nuestro actuar. Una discusión por ejemplo, ya sea entre dos personas, en el parlamento o en el juzgado, está organizada en términos bélicos. La metáfora que organiza la estructura de una discusión o de un debate es la guerra, de modo que entonces en un debate se puede «perder o ganar terreno», se puede «defender una posición» y se puede, finalmente, vencer o ser derrotado. Esa metáfora implícita organiza la actividad social de los debates. ¿Qué pasaría si las discusiones, tanto en la política como en la vida cotidiana, estuvieran organizadas a partir de otra metáfora? ¿Que pasaría, por ejemplo, si la metáfora fuera la danza? ¿Qué tipo de debates serían ésos, qué tipo de argumentos? ¿Qué pasaría si la idea fuera que los oponentes se encontraran a partir de movimientos y argumentos gráciles o estéticamente agradables para los sentidos de aquéllos que presencian la discusión? No solamente es posible reorientar un comportamiento de los cuerpos de modo que no esté basado en el consumo y la producción acelerada de mercancías, sino que



Caleidoscopio. Fotograma.
Telón de fondo del himno del BMfB.

es algo urgente. A partir de los cuerpos es posible ejercer cambios en las ideas básicas que organizan nuestro actuar individual y colectivo, generar otro tipo de relación con el mundo, con los otros, humanos y no humanos, desde lo corpóreo.

MJ: Según uno de los objetivos que mencionaste al principio de nuestra conversación, el ministerio fomenta al movimiento como «expansor de la conciencia». Atendiendo a tu pregunta anterior, me interesa saber cómo el movimiento se convierte en un agente transformador de la sociedad, dentro de las políticas del ministerio.

AP: Cuando en el ministerio se habla del movimiento como agente expansor de la conciencia nos referimos a la práctica de poner atención sobre diversos aspectos de la experiencia sensorial, lo que permite que se pueda modificar la percepción y, por ende, tener un efecto sobre la forma en la que uno se organiza internamente y se relaciona con el entorno. El ministerio propone protocolos como actividad social e institucional en los que se promueve la atención somática en la sociedad en relación a su potencial modificador de la experiencia. Hablamos de movimientos en los que la atención está puesta en los procesos que se desarrollan en los cuerpos que los practican y en la percepción misma de estos procesos.

En el contexto de las prácticas de danza contemporánea es algo normal el «trabajar» sobre aspectos de la percepción en primera persona. Los bailarines que trabajan con las llamadas técnicas somáticas son expertos en esta forma de trabajar, se entrenan en la percepción del peso de su propia estructura física, en la percepción de proximidad o distancia, del tiempo, del tacto, de la visión. Los que hemos trabajado de esta manera conocemos las implicaciones que ciertos regímenes de atención pueden tener en nuestro cuerpo y cómo a través de la conciencia del propio cuerpo es posible modificar no sólo nuestra calidad de movimiento, sino también la experiencia que tenemos de nosotros mismos y por ende la manera de relacionarnos con el entorno.

En el contexto del Ministerio de Asuntos del Movimiento de Austria, estas prácticas somáticas se entienden como servicio social y por ello proponemos institucionalizarlas en el contexto del protocolo político. Las danzas tradicionales llamadas rituales se pueden leer como prácticas que articulan



«El capitalismo ha fallado, el movimiento es nuestro capital»: discurso de Daniel Zimmermann y Amanda Piña, del BMfB, en la cumbre de políticas culturales, Make Arts Policy Summit, en Helsinki, Finlandia en 2014.

las percepciones de un grupo de personas e incluyen determinados regímenes de atención: la atención al otro, el ritmo compartido, la voz, la respiración, el tacto y el movimiento como actos de pensamiento activo, constituyentes de lo social, de lo común. Los nuevos protocolos de movimiento que aplica el ministerio vendrían a ser como nuevas formas de ritualidad institucional que apuntan a reforzar el intercambio inmaterial entre las personas.

MJ: ¿Por qué crees que el ministerio ha sido invitado a otros países como México, Finlandia, España y Chile, por ejemplo?

AP: En esta nueva metáfora del *bios* (del que hemos hablado) se podría decir que el Ministerio de Asuntos del Movimiento propone entender la política como un organismo vivo. En esta institución, el poder no se articula desde abajo o desde arriba, sino a partir de la conexión y la relación de muchos factores, los cuales se relacionan y se influyen sistemática y mutuamente. Por eso creo que se nos ha invitado a presentar nuestra institución en muchos contextos y hemos tenido que viajar tanto en los últimos años. Porque lo que los protocolos del ministerio proponen es otra forma de entender la representación y la participación, una especie de bosquejo de lo que podría ser la política si se organizara la autoridad en base a otros principios.

En el presente contexto de crisis democrática, creo que hay una necesidad por volver a poner el cuerpo en movimiento, participar de lo político de una manera activa, menos representativa y volver a implicarse. Me parece que ya está claro que estamos viviendo en paradigmas que no funcionan a largo, medio, ni corto plazo. Tenemos muchos políticos que sucumben ante los *lobbys* de las grandes empresas. Si pensáramos que pudiera existir algo así, como un cambio de paradigma, entonces el Ministerio de Asuntos del Movimiento representaría la institucionalización de ese nuevo paradigma, uno en el que tanto el movimiento como la existencia tienen sentido en sí mismos.

MJ: Hasta aquí hemos abordado la visión institucional del ministerio, justamente porque su existencia es un buen caso a la hora de analizar cómo las prácticas artísticas pueden incidir en la política pública, por ejemplo creando este tipo de organismos gubernamentales. No obstante, actualmente, más que entes oficiales –sabemos que el Ministerio de Asuntos del Movimiento sería

la excepción a la regla— existen sobre todo entidades parainstitucionales que ejercen este tipo de influencias en la esfera política. Para terminar, me interesa saber qué piensas sobre la existencia de la parainstitucionalidad y cómo crees que afecta al propio sistema institucional.

AP: Yo creo que la parainstitución surge de la urgencia: podemos sentarnos a esperar que ocurra lo que nos gustaría ver en el mundo o podemos crearlo activamente, utilizando todas las armas a nuestro alcance. Yo creo que la parainstitucionalidad de hoy se alinea con un pensamiento político que pone en valor la agencia generadora de realidad que el arte tiene, y promueve su acción más allá de los círculos de lo artístico que, como sabemos, tienen un impacto limitado. El trabajo parainstitucional crea imágenes que se mimetizan con lo real y que funcionan a su vez como generadores de realidad. Vivimos un momento histórico en el que las estructuras políticas están perdiendo poder. Estamos viviendo en un mundo casi posdemocrático, en el que, como dice Gilles Deleuze a propósito de la sociedad del control foucaultiana, para luchar contra esa sociedad de control «no cabe temer ni esperar, sino buscar nuevas armas»¹⁵ El ministerio podría ser una de esas armas.

Amanda Piña es coreógrafa, bailarina y trabajadora cultural radicada en Viena y nacida en Chile, durante la dictadura militar, de una familia mexicano-chileno-libanesa. Su trabajo coreográfico se centra en el potencial político y social del movimiento, introduciendo referencias y perspectivas culturales no occidentales en el ámbito del arte contemporáneo. Sus piezas de danza incluyen la tetralogía *Self, You, We* y *Them*, seguido de *Socialmovement*, *TEATRO*, *Nature* y *WAR*. Es también cofundadora del espacio de creaciones performativas *nadaLokal* y del Ministerio de Asuntos del Movimiento de Austria (BMfB). Tras la realización del proyecto *Endangered Human Movements* («Movimientos Humanos en Peligro de Extinción»), acaba de presentar su segunda etapa, *Dance and Resistance*, estrenada en Bélgica en diciembre de 2015.

María José Cifuentes Miranda es doctoranda en Historia (PUC, Chile) en cotutela con la UCLM de España, después de haber cursado el Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (UCLM, Reina Sofía). Es docente, investigadora, gestora y curadora en el ámbito de las artes escénicas. Es autora de los libros *Historia social de la danza en Chile 1940-1990* (2007), *Danza independiente en Chile. Reconstrucción de una escena 1990-2000* (2009) y coeditora del libro *Repensar la dramaturgia, errancia y transformación* (2010). Miembro del Centro de Investigación y Memoria de las Artes Escénicas en Chile (CIM) e investigadora en ARTEA, así como directora de MOV-S Chile (2015), curadora y dramaturga de Espacios Revelados, Chile (2016). Asimismo, es también directora del Festival Escena Doméstica (2011-2014) y directora artística de Nave - Centro de Creación y Residencia en Santiago de Chile.

Notas

- 1 Este artículo fue escrito en mayo de 2016 durante el mandato del expresidente austriaco, Heinz Fischer, semanas antes de que saliera ganador Alexander Van Der Ballen como nuevo presidente de Austria.
- 2 Texto que se integra en los estatutos del ministerio, fundado en Hofburg el 8 de junio de 2009. Más información en la página web: <http://www.bmf.at/>. [último acceso: 11/07/2016]
- 3 www.initiative-bewegungsfreiheit.ch/ [último acceso: 11/07/2016]
- 4 www.inamm.pulsem.mx/ [último acceso: 11/07/2016]
- 5 Hatzinger, Nicole. "Embodiment of Planetary Knowledge", *Endangered Human Movements*, vol. 1, Viena: nadaproductions, 2015, pp. 135-153.
- 6 Nombres que se otorgan a la mayoría de los líderes espirituales en el contexto amazónico.
- 7 Groys, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- 8 *Ibíd.*, pp. 47-48.
- 9 Discurso que Amanda Piña realizó en la presentación del Ministerio de Asuntos del Movimiento, el 1 de septiembre de 2015, en Santiago de Chile, cuando el ministerio fue invitado a inaugurar NAVE-Centro de Creación y Residencia.
- 10 En castellano: *La dificultad de ver lo obvio*. Barcelona, México, Buenos Aires: Paidós, 1996.
- 11 Naomi Klein aborda las teorías y métodos de Friedman en su libro *La doctrina del shock*. Klein, Naomi. *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*, Buenos Aires: 2008.
- 12 Pujol, Quim. «León Come Gamba y la performatividad neoliberal», en *Endangered Human Movements*, vol. 1, Viena: nadaproductions, 2015, pp. 193-204.
- 13 *Ibíd.* p. 203.
- 14 Lakoff, George; Johnson, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press Books, 1980.
- 15 Deleuze, Gilles. «Posdata sobre las sociedades de control», en Ferrer, Christian (comp.). *El Lenguaje libertario: antología del pensamiento anarquista contemporáneo*. Buenos Aires: Altamira, 1999, p. 106.

Bibliografía

- DELEUZE, GILLES. «Posdata sobre las sociedades de control», en Christian Ferrer (comp.). *El Lenguaje Libertario: antología del pensamiento anarquista contemporáneo*. Buenos Aires: Altamira, 1999.
- GROYS, BORIS. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- HATZINGER, NICOLE. "Embodiment of Planetary Knowledge", *Endangered Human Movements*, vol. 1. Viena: nadaproductions, 2015, pp. 135-153.
- KLEIN, NAOMI. *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*, Buenos Aires: 2008.
- LAKOFF, GEORGE; JOHNSON, MARK (1980) *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press Books.
- FELDENKRAIS, MOSHE. *The Elusive Obvious*. Cupertino CA: Meta Publications, 1981.
- PUJOL, QUIM. «León Come Gamba y la performatividad neoliberal», en *Endangered Human Movements*, vol. 1. Viena: nadaproductions, 2015, pp. 193-204.

¿Y si dejamos de ser (artistas)?

Paz Rojo, David Pérez, Fernando Quesada,
Paulina Chamorro

«Nos moviliza el desafío de encontrarnos, mientras hacemos eso de dejar de ser (artistas, espectadores, ciudadanos, consumidores, etc.). Algo como viajar solo en un vehículo lleno de desconocidos con quienes compartir entornos voluntariamente; algo como un baile de disfraces pero sin disfraces; algo como ir a la playa a pasar no ya el día, sino los días, muchos, cuantos más mejor, hasta que nos hartemos... »

Texto incluido en el programa del festival
¿Y si dejamos de ser (artistas)?

Durante siete días de junio de 2013 un festival con el título *¿Y si dejamos de ser (artistas)?* ocupó el patio de La Casa Encendida en Madrid en un intento de desbordar y expandir los límites de un festival de artes escénicas, de preguntarse sobre las relaciones entre trabajo, arte y prácticas sociales, y de reconfigurar las maneras de articular el nosotros. A continuación se presenta una colección de textos y documentos con el fin de proporcionar una reflexión respecto a la naturaleza de dicho intento y de sacar algunas conclusiones a día de hoy.

La primera parte corresponde a una selección de materiales y herramientas compartidas durante aquellos siete días de junio: «Invitación abierta», «Plano secuencia», «¿Y si dejamos de ser (lxs protas?)», cuya autoría se ha mantenido anónima. La segunda parte está formada por textos escritos tres años después, una vez digerida la experiencia, por Paulina Chamorro, Fernando Quesada, David Pérez y Paz Rojo.



¿Y si dejamos de ser artistas? propone una serie de entornos experimentales que se desarrollarán a lo largo del primer semestre del 2013, en diversos espacios institucionales/no institucionales de la ciudad de Madrid, así como a través de dos encuentros presenciales que realizaremos en abril, a lo largo de varias jornadas, en el Teatro Fra.Hilo; y entre el 10 y el 16 de junio en La Casa Encendida.

SOBRE EL TÍTULO

El título ¿y si dejamos de ser artistas? propone e investiga, con modos de experimentación basados en prácticas artísticas, a desalojar el vínculo económico entre la vida y la escena artística. El término «artistas» (entre paréntesis) supone un punto de partida, una excitación y un experimento en abierto, cuya pregunta no intentamos responder, sino más bien co-tenner en común y sin certeza: ¿es posible (aunque solo sea una pizca) desplazarse de las actuales reglas de juego económicas que, como bien sabemos, están provocando daños?

EL JUEGO PROPUESTO

Somos conscientes de que apenas estamos empezando a girar sobre nuestro eje hasta perforar el tedio y hundirnos en la tupida madaja de lo real, quizá hablemos de una vida todo bofezo, pipeas, aire fresco y atardeceres de labores auto-indeterminadas. Sabemos que esto exige un tipo de cuidado y de continuidad vitales, es decir, tejer lo común cada día, punto por punto entre nosotros. Por ello y, desde las i-lógicas que nos ahogan, proponemos un juego, cuya partida pueda tener consecuencias sensibles: invitamos a cualquier sujeto de representación (artista, ciudadano/a, espectador/a, creativo/a, consumidor/a, etc.) a que se experimente como objeto de interpalación y experiencia común, con el propósito de dejar(se) en esa especie de caída libre en grado 0, apoyarnos mientras tanto (claro, esto es lo más divertido), y asegurarnos de que la misma dure y nos sostenga, para mantener frágiles nuestros cuerpos y, en consecuencia, liberar sentidos.



Invitación abierta.

PREGUNTAS QUE EXCITAN EL JUEGO

¿Y si nos vaciamos de poder de representación, de poder de saber?, ¿percibir/nos cual «figurantes», es decir, ¿aparecer/nos como subordinarios/as de ideas que nos son impropias?, ¿qué y cómo haríamos como escena?, ¿cuáles pueden ser las prácticas que permitan incorporar en nuestras relaciones individuales y sociales la incertidumbre y lo ambiguo?, ¿podemos pensar situaciones escénicas y/o artísticas que (nos) aventuren a ciertas deserciones desde dónde practicar sin autoría, en entornos genéricos y multi-sensibles, en espacios en los que experimentar qué aparece, quién se reúne, para qué?

FORMATO

Intentamos expandir los límites espaciales, temporales, estructurales y representacionales característicos de un festival de artes escénicas. De este modo y a través de un grupo heterogéneo de personas, estamos contruyendo una trama de múltiples estrategias a partir del desplazamiento del arte hacia cualquier disciplina que pueda imaginar el campo de lo posible.

De Enero a Marzo trabajaremos en nuestras casas y en formato virtual. En abril nos reuniremos en el Teatro Yradillo para compartir lo realizado hasta el momento. Y en Junio ocuparemos durante siete días consecutivos el patio de La Casa Encendida. Lugares, en los que imaginamos encontrarnos para difundir/nos contigo proponiendo que las fases del proyecto operen en la modalidad de «jornadas abiertas».



METODOLOGÍA

Intentamos poner en prácticas una metodología de colaboración continua y auto-organizada que determina, en buena parte, las cuestiones referidas al «proceso» a partir de lo que esté sucediendo y suceda durante la convivencia. De este modo, estamos utilizando procedimientos basados en determinadas «figuras» o líneas de trabajo, las cuales funcionan como desencadenantes de tensiones/aproximaciones entre las diferentes aportaciones, con las que abordar y compartir prácticas, experimentos en abierto, acciones, creaciones, y presentaciones concretas, debates, conversaciones y talleres gratuitos y de acceso libre.

Con todo esto, intuimos algo de acampada en el medio natural más hostil, el desierto; algo de fiesta de la espuma en la que los códigos quedan inundados y suspendidos por sustancias espumosas; algo de yo me lo guiso contigo y tú con quien sea; algo de viajar solo/a en un

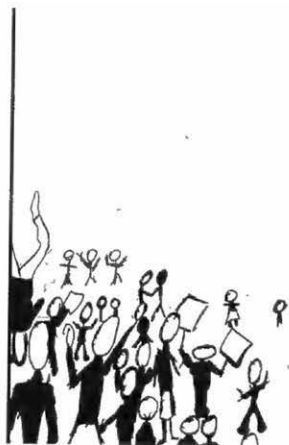
Invitación abierta.

vehículo lleno de desconocidos/as con quienes compartir entornos voluntariamente; algo de baile de disfraces pero sin disfraces; algo de experiencia especial de ir a la playa a pasar no ya el día, sino los días, muchos, cuantos más mejor, hasta que nos hartemos...

Somo un grupo heterogéneo de personas: pensadores, creadores, artistas, activistas, bailarines, tejedores, arquitectos, cocineros, acuritores, terroristas, profesores, investigadores, académicos, neourbanistas, desempleados, emprendedores etc.

Si todo esto te interpela, y has llegado hasta aquí, considerando que aceptas participar de una experiencia comunitaria, donde son tan importantes el trabajo afectivo y de cuidados como los entornos de confianza y reciprocidad, te invitamos a entrar en este (paréntesis) y desplazarte con nosotros.

¡Un fuerte abrazo!



Invitación abierta.

Plano secuencia

Puesta en escena expresa a la vez la puesta en duda del mundo
y su puesta en abismo como escena.
Jean-Louis Comolli, *Filmar para ver*.

Cada noche, una única secuencia continuada que publica en directo la escena en curso, construyendo una obra en obras donde lo que entre y (nos) pase sean maneras de percibir, de sentir, de pensar, de mirar, de escuchar y, también, maneras de representar sin representarnos, de asociar disociando. Maneras de estar en escena y simultáneamente salirnos de ella.

¿Qué opera?

En términos puramente teatrales no habrá escena. No habrá tiempo que remita a un resultado cerrado, porque la cosa está sucediendo. No hay ritmo premeditado, ni actores protagonistas y/o espectadores predeterminados. No hay acción escénica porque no hay progresión simulada de objetivos que empujen el tiempo hacia un fin.

¿Cómo hacer?

Existen tres maneras de facilitar el juego: 1) acuerdos previos con los implicados con los que estarás conectado en el plano secuencia de la noche; 2) figura de apoyo que reunirá a los implicados de la noche, para coordinar un plan; 3) puesta en común de herramientas que nos ayuden a jugar el plano secuencia desde el vocabulario y la experiencia compartidas.

Condiciones generales del plano secuencia

-Puesto que no hay una escena que presentar ni representar, todo es susceptible de «ser escena».

-No hay «escenario» ni territorio de visibilidad privilegiado, ni frontalidad determinada.

-Hablamos de la «escena» no como algo dado y/o algo que llenar, sino como lo que está pasando, susceptible de ser percibido de manera plural por los cuerpos, las voces, las miradas y las acciones de lo ya implicado.

-Como escena en curso, es decir en obras, sabe que no depende de acciones personales y/o individuales, que todo alrededor es susceptible de «entrar en escena».

-En este sentido: «estamos en situación». Es decir, en una situación susceptible de acontecer en/con otros, frágil y vulnerable, puesto que sucede a través de lo que está pasando, y, por tanto, está expuesta y construyéndose continuamente.

-De este modo, sería interesante pensar que todo es un «secundario» susceptible de «entrar en primer plano» por voluntad, error o coincidencia, o algún otro evento fuera de nuestro control (al contrario de la idea de que hay «protagonistas» que se van a un segundo plano).

-Pensar que el secundario no cuenta para lo visible; desde su lugar puede hacer sin que nadie le tenga en cuenta, hasta que la lí... (referencia a la película *El Guateque*).

-Otras figuras que podemos relacionar con el secundario, son la figura de apoyo y el asistente. Todos somos apoyo y asistentes en la pregunta sostenida de ¿qué, cómo, cuándo, para qué, quiénes?

-En este sentido quizá la premisa básica sería partir de que nosotros somos espectadores también: no partimos desde el lugar de quien hace, sino de quien escucha. Esta estrategia la podemos pensar como dispositivo de acogida.

-Escuchar es un trabajo, es una práctica, es estar percibiendo: percibir es acción.

-Ten en cuenta que estás en una «obra en obras»: tus acciones son interdependientes de la situación en curso y por eso han de llevarse a cabo atendiendo a esa trama plurisituacional.

-«La obra» y «en obras» son conceptos interrelacionados que implican el colectivo y el singular.

-Piensa que tu obra (acción, intervención) es continuada por las acciones que vaya ejecutando la siguiente y a la inversa, que la del otro es continuada por tus acciones.

-Nada ha de ser enunciado a priori. En *Plano secuencia* no hay interlocución, ni mediación.

-No expliques lo que viene, lo que va a pasar. No hay explicación, porque la cosa está pasando, está haciéndose.

-Quizá el plano secuencia tiene algo de la cultura *hacker*. «Hacer en/con, haciéndose» es la consigna.

-No esperes que la «comunidad y/o el grupo» te siga, puesto que no hay tal cosa. De todos modos, no te preocupes, no estarás solo —aunque esa es su condición— confía en que estaremos algunos atentos, poniendo el cuerpo contigo.

-Recuerda que en el plano secuencia hay potencia de paréntesis: de tomar (el) tiempo para poder pensar, hacer y percibir juntos de otra manera y propiciar que lo que entre en escena sean modos de convivir el visible como problema sostenido y como potencia.

Herramientas comunes/estrategias para sostenerse en plano secuencia:

-Podemos propiciar la escucha(cción) del plano secuencia a través de las siguientes herramientas:

Interferencia (irrumpe y desaparece).

Superposición (añade o incorpora un elemento o plano sobre otro: el que está pasando).

Continuidad (que sucede sin interrupción y continúa) en dos modalidades: como «bajo continuo» (se percibe pero no es invasivo, no irrumpe) y «operístico» (apoya un momento determinado desde el *soundtrack* dramatizándolo...).

Simultaneidad (coincidencia en el tiempo de dos o más acciones, elementos o planos).

-Recordad que aquí los «dispositivos periféricos y las instalaciones» juegan mucho para sostener-tensar-continuar-dispersar el plano secuencia.

-Si no hay frente ni espacio de visibilidad privilegiado, las acciones empiezan y acaban en cualquier lugar.

-Tu cuerpo (operador) propone el punto de vista, haga lo que haga.

-Si entendemos que en *Plano secuencia* no hay mediación, podemos entender que somos un «cuerpo operador».

-Confía en que «el cuerpo operador» está percibiendo, está haciendo y que eso es lo que está pasando.

- Te puedes dar y tomar el tiempo que necesites para montar tu lugar/acción.
- Puedes considerar continuar tu acción, asistiendo lo que viene a continuación.
- Si tu acción «tiene un final» es fantástico, ya otro la continuará por otro lado.
- De este modo podemos pensar que «continuar» no significa consensuar el tono, la forma, ni el ritmo.
- Puedes volver a desmontar todo lo que has montado.
- Si necesitas ayuda, pídesela al que tienes al lado con normalidad.

YES

Hace un tiempo que he dejado de creer en buenos-malos, en amigos-enemigos, en tú y yo, en nosotrxs. He dejado de creer incluso en mi propia sombra. De hecho, intento hacer cada día el sano ejercicio de "des creer" de mí. El des- es muy esclarecedor porque me capacita para accionar una pequeñísima distancia de ciertas realidades que me auto impongo, realidades que no son más que aquellas que me forman y me abandonan a su suerte.

Mi cuerpo me traiciona e indica cada día que no, que es mejor levitar y pretender que porque creo en algo puedo ser feliz. "mirarme, haciendo tras el sueño, tengo un proyecto en manos; poder vivir según mis creencias, mis luchas".

Si no tengo fuerzas para creer por mí, tampoco tengo fuerzas para luchar por tí, y menos por nosotrxs. Con esta frase, la banda sonora que escuchas es cualquier canción punk que conozcas... con el lema "nosotros sin futuro". Bailando a saltos y despojada de toda pretensión de ser para mí, para tí para nosotrxs, choco con otros cuerpos despojados de sí. Esta es la seducción in extremis. Nada que mirar ni reconocer. Nada que ver. Y todos los nadie a los que asirse. Pues lo que miramos no lo vemos y reconocemos como tal ó cual. Y lo que hacemos es desafiar el miedo de no existir explícitamente para y por alguien ó algo.

No puedo querer a un ser, cuyo miedo, no le deja vivir esta suspensión, este vacío, esta realización DE- una misma. Fíjate: UNO mismo... ¿pero tú te crees que te "tienes" por algún lado? no quiero entre-tenor; quiero entre-soltar... (dejar, irme, desertar...).

Bailar en el vacío y hacer surfing con la nada, no es una tarea fácil. No te puede acompañar nadie, pues su condición es la extrema... soledad. Nada, no es nada. "Nada" es el acontecimiento que EVIDENCIA UN MUNDO CON EL QUE APREHENDERSE DE NUEVO. Cual bebés, cual ciegos, cual figurantes, cual secundarios, cual nombre echo verbo, experiencia, pasión impropia. Cual todos esos y esas que decidimos estar en "la reserva" (ó en el "banquillo")...

"Me miro en su espejo y me olvido de mí, pues ya está él para que creer en mí". Practicar el "olvido" y "la evasión" es la normalidad. Practicar el "rechazo" y el NO a cualquier forma crédula (por olvidadiza) es un "suicidio". Demasiado violento quizá. Pero ¿qué clase de violencia hay en eso? ¿en no servirse de-, en no ser utilitario para tus miserables proyecciones e incluso las mías? ¿de qué violencia hablamos sino esa de quedarse sin casa, sin lugar, sin tí, sin mí, sin cuerpos...?

Voy asumiendo que hay algo que se va. Tú te lo has llevado. Así que, continúa "quítndome lo bailao" please. Llévatelo, que yo ya veré como me las arreglo para continuar haciendo esta coreografía espectral. Ya lo sabemos: comunicar, explicar, regular, negociar, consensuar es otra normalidad carnavalesca. Así que desierto de explicarme, bailar me, enmascararme (y menos a tí). Si me en-mascaro, si me camufllo yo trans-visto será de la piel de todos y todas las inanimadas. Las locas, las que no tienen voz, las perdidas. Las zorras-animales y las putas en particular. Por eso una vez me llamé Moriadela.

Ya no bailo. Porque tú te has llevado mi baile. Ese baile que parece no era tui mío, ya que era tu representación en el que me creía tu estúpida protagonista.

No puedo estar sólo sujeta a tí.

Mientras: engórdate de nada, que falta te hace.

NO.

ES NO.

[podemos más, con menos SI/ES]

WE CAN NOT

¿Y si dejamos de ser (lxs protas)?

**Y SI
DEJAMOS
DE SER**

ArbistaSpolíticosCiudad
anos,combinas,marcasAm
idos,ColaboradoresEndeud
ados,las,avos,ociales,Con
umistas,Políticos,Taba,de
ores,Luchadores,Vagos,de
empleados,Inempleables,Mar
quinales,Violentos,Embarga
dos,Productivos,creativos
Espectadores,Nosotros,Emp
rendedores,Productores...

**10 ABRIL DE JUNIO 2013
PATIO CASA ENCENDIDA/MADRID**

Una de las imágenes que presentaba el proyecto *¿Y si dejamos de ser (artistas)?*

(Des) ocupar la figura: ¿Y si dejamos de ser (artistas)?/ Paulina Chamorro

Cuando surge la invitación de La Casa Encendida a (des)ocupar el espacio que dejaba el festival *In-presentable*¹ en 2012, algunos colectivos y artistas tenían la inquietud de reflexionar sobre y actualizar su implicación con un escenario social que a partir de la crisis económica del 2008 sufría las consecuencias del debilitamiento de las garantías sociales. Volvía a ser una cuestión que activar el preguntarse por la función y el lugar del arte en la sociedad, la función y el lugar de los festivales en un contexto de crisis y, puntualmente, comprender la participación de las propias prácticas escénicas dentro del capitalismo posfordista. Atendiendo al contexto y a la posibilidad de actuar en relación con estas cuestiones, la coreógrafa Paz Rojo (a quien La Casa Encendida invitó en primer lugar a comisariar el festival) abrió la propuesta a un pequeño grupo de colaboradores que, a su vez, ampliaron dicha invitación, sumando finalmente alrededor de cuarenta personas entre artistas, colectivos, filósofos, investigadores, académicos, arquitectos y otros. Así, a mediados del 2013 surgió *¿Y si dejamos de ser (artistas)?*

El proyecto facilitó un marco de exploración que abordó desde sus diversas capas de composición formas de estar, pensar y trabajar juntos, desplazando determinadas identidades y procedimientos que se identificaban con un modelo de producción del valor artístico que reforzaba el sistema de precarización de lo sensible. Se trató de organizar un contrafestival con forma de cuerpo/comunidad borroso y entre paréntesis, en el que se propusieron relaciones alternativas entre los implicados, las obras, los procesos o las acciones, la institución que invitaba y financiaba y el público; todo ello con el objetivo de que la estructura resultante y su funcionamiento se crearan a partir de las propuestas de los participantes, determinando de esta manera la forma del proyecto (al contrario de como suele ocurrir, que la estructura del proyecto determina a priori la implicación de la obra y el artista). Se elaboró un marco teórico y se establecieron unas condiciones de inicio a partir de las cuales cada colaborador articuló su propuesta. La marca artista, uno de los ejes comerciales de los festivales, se trató de suspender a través de estrategias de anonimato sustrayendo al autor de su obra, liberándole de

la obligación de producir un resultado cerrado y de consumir otras marcas, posibilitando con ello formas de ambigüedad y camuflaje de las identidades. La autoexplotación consciente, uno de los rasgos del capitalismo salvaje, fue una materia tratada tanto en las dinámicas internas del proyecto, como en un buen número de propuestas que indagaron en los límites entre vida y trabajo. Asimismo, se puso el foco en interferir los procesos de construcción de aquellas subjetividades que refuerzan el anhelo capitalista del trabajador, que maximiza la producción y el beneficio con el menor costo para el sistema a través de prácticas que descomponían la sincronía entre cuerpo y producción. Otro aspecto de no menor importancia partía del hecho de estar financiados por una institución perteneciente a un banco que entonces ejecutaba desahucios. Esta relación situaba buena parte de las intenciones en una serie de contradicciones que neutralizaban cualquier acción que maniobrara como espacio de lo común y lo abierto, afectando los procedimientos espectaculares que se deseaba interrumpir. De manera sostenida y colectivamente se distribuyó la financiación a través de procedimientos que ensayaron otras relaciones entre obra y valor que, paradójicamente, derivaron en otras combinaciones de autoexplotación y precarización. La producción de un valor sensible que movilizara la impotencia social que se experimentaba intensamente hacia una potencia que, en el mejor de los casos, derivara hacia otros terrenos, se vio contradicha por el hecho de que la recepción por parte del público se dio como una convención que sucedía únicamente en el lapso del encuentro, sin alcanzar más allá. Sin embargo, a partir de una estructura que funcionaba como un continuo, que reconocía a todas las partes coimplícadas en el contexto, se consiguió aminorar la autosuficiencia característica de los contextos con altos grados de privatización² y experimentar una mutua dependencia diversa (no como un equipo de trabajo con sus maneras preestablecidas, sino como una finitud entendida a modo de continuo que liberó y remezcló las singularidades). Cada acción del proyecto se ensayó como una práctica colectiva de desorganización del mapa disciplinar, como un gesto que intentó desplazar los límites que compartimentan, suspender las figuras que sujetan lo conocido, facilitar las condiciones para que emergieran otras subjetividades, ocupar de otra forma el espacio público y reconfigurar las maneras de ver y organizar lo real.

Estas cuestiones fueron parte del intento por situar las intenciones y acciones del proyecto dentro de un contexto social vivo, por confrontarlas con la estructura cultural y financiera convencional, de manera que cobrasen potencia y tensión, la suficiente como para desplazar tanto los objetivos como los procedimientos desde las zonas de confort hacia otras relaciones que surgieran desde un no saber, desde un no ser, desde disidencias de baja intensidad llevadas a cabo en el seno de los procedimientos creativos individuales y colectivos. Se trataba de probar maneras que problematizaran la imagen rentable y competitiva de las prácticas artísticas³.

(Ositos verdes hay en todos lados)

Durante todo el festival, y especialmente en los primeros días, la conversación que más se escuchó fue:

X: Oye, algo está pasando, ¿no?

Y: Creo que sí.

X: ¿Y qué está pasando?

Y: No lo sé⁴.

En el transcurso de los siete días de programa, el proyecto propuso por la mañana talleres, a primera hora de la tarde encuentros y conversaciones y, a partir de las ocho de la noche, *Plano secuencia*. Durante esos días se implicaron en *¿Y si dejamos de ser (artistas)?* extras, secundarios, figurantes, Norberto Llopis, Jaime Llopis, Terrorismo de Autor, Carolina Boluda, Juan Calatayud, Vicente Arlandis, Hipólito Patón, Luis Alberto Zamorano, Jaron Rowan, Jara Rocha, Silvia Nanclares, Rafa Tormo i Cuenca, Paz Rojo, Gerry, Jaime, Anna, Peter, Costas, Caroline, Amanda Piña, Daniel Zimmermann, Paulina Chamorro, Miguel Guzmán Pastor, David Gracia, Ester Jordana, Emilio Tomé, Ali&Cia, Fernando Quesada, Cualquiera, Sandra Cendal, Rafa SMP, Esther Blázquez, David Pérez, Wanda, PKMN, Laura Bañuelos, Play Dramaturgia. Como invitados, Peter Pál Pelbart, Jordi Claramonte, Aitor Erce, Marina Garcés y Amador Fernández-Savater, entre otros.

En su conjunto, *¿Y si dejamos de ser (artistas)?* propuso un contexto de investigación y creación, cuyo principio fue una pregunta que no se intentó responder, sino más bien sostener en común y en el que cada figura pudiera

ser experimentada como portadora de una interrupción, abierta y compatible, probando robar a la propia idea de existir el hecho de vivir.

Pero ositos verdes hay en todos lados. Si un proyecto se apoya en las expectativas de éxito que exigen ciertos procedimientos institucionales, las metas artísticas o el umbral de coherencia de quienes asisten a «ver eso que están haciendo», ¿qué esperamos que pase? La dificultad de esta tensión no está en lo que pasa, sino en esperar algo. Asumiendo que cualquier crítica radical será absorbida por alguno de los procedimientos capitalistas que mecánicamente ejecutamos día a día, nos quedaba poner entre paréntesis eso que somos para probar lo que no somos, aceptando que somos y no somos necesarios para el contexto institucional, social e incluso artístico. Esta suerte de punto cero de la expectativa –si es posible experimentarla– esperaba afectar por una parte a lo que un espacio institucional puede ejercer en la potencia de un proyecto y, por otra, que el borrado en los propios formatos y procedimientos causara una reflexión generalizada acerca del valor de la experiencia artística en un contexto en crisis. Pero no contamos con que otra neutralización vendría dada desde nuestro propio horizonte de expectativas, desde nuestras vivencias como marcas y trabajadores, desde los aprendizajes y sujeciones que sabemos funcionan en los circuitos de intercambio artístico y de la dificultad de suspender y desplazar todo ello.

No obstante, ese margen de maniobrabilidad que nos dimos, que puede ser entendido también como la disposición a afectar o ser afectado, se manifestó no sólo como una posibilidad, sino como una condición doble que opera siempre unida. Al afectar a una parte, todo el contexto se expone a ser afectado de algún modo. Cada implicado, cada acción, cada encuentro con otro(s) lleva a cabo un ligero desplazamiento o una transformación que puede ser experimentada en distintos grados. Esto se debió, además, a una disposición dentro del propio contexto que permitió la filtración de un margen de imprevisibilidad. A partir de ese momento, no fue posible controlar las trayectorias predeterminadas, algunas de las cuales acabaron en zonas distintas a las esperadas. Ensayar la indeterminación afecta a las expectativas y facilita, si se desea, cierta ética relacionada con las maneras con las que habitamos la incertidumbre juntos. Esperar que algo pase implica situarse en el cierre de las expectativas. Supone medir las situaciones por los parámetros de éxito y

fracaso, y dentro de esa lógica binaria de acuerdo a la cual sabemos que todos perdemos, simplemente porque excluimos la posibilidad de que suceda otra cosa, algo inesperado. Afectar(nos) es una forma relacional de comunicación que nos expone. Por muy leve que sea, puede llevar a un umbral, a un cambio de potencia, a capacidades o a una apertura por experimentar.

En definitiva, *¿Y si dejamos de ser (artistas)?* consistió en crear un enjambre de condiciones para que se abrieran otras posibilidades. Cuando se pone en juego un número de factores operando entre sí, interfiriéndose, el resultado no tiene por qué ser comprensible a primera vista. Hacia dónde podíamos ir con las herramientas y procedimientos, incluso con aquellos aspectos que le daban al proyecto apariencia de festival, fueron horizontes que estuvieron siempre acompañados de incertidumbre. Una incertidumbre consciente, que muchos, no todos, de forma voluntaria o involuntaria, estuvieron dispuestos a atravesar asumiendo los riesgos que suponía. Una incertidumbre experimentada como lo más parecido a la libertad –aunque esa palabra esté casi por completo desvirtuada– y que, por su naturaleza, siempre estuvo fuera de nuestro alcance organizar y controlar. Una apertura que facilitó experimentarnos en modos de conexión con otros y con diversas situaciones en un proceso más amplio que nuestras marcas individuales y saberes concretos. Fueron experimentos que excitaron el pensamiento y la práctica artística, y que ciertamente nos brindaron la posibilidad de dejar de funcionar como un mecanismo de maniobrabilidad, para en cambio ofrecer un acceso y un pasaje a una potencia: la de estar justo donde estábamos más intensamente.



Patio de La Casa Encendida en Madrid.

Ni plaza ni casa / Fernando Quesada

El espacio para disponer la totalidad de las actividades que conformaron el festival *¿Y si dejamos de ser (artistas)?* fue el patio del edificio, empleado habitualmente para eventos musicales, escénicos e incluso expositivos. Una de las principales cuestiones que se debatieron en las reuniones previas, mantenidas por muchos de los participantes, fue la modalidad de disposición del espacio y su papel en un nivel funcional y simbólico. No había pasado mucho tiempo desde los acontecimientos de la Puerta del Sol del 15 de mayo del 2011, y la concentración inicial dio paso a otros modos dispersos de acción en el espacio público y privado menos visibles pero más operativos para garantizar la continuidad. De la gran acción colectiva de ocupación de la plaza, con un carácter extremadamente simbólico, se pasó a la eclosión de modalidades organizativas de menor escala y de ínfima visibilidad en los barrios, de cara a mantener el impulso hacia la acción directa sin encerrarla en los muros de la representación; y, lo que es más importante, de cara a garantizar un funcionamiento más eficaz. ¿Cómo abordar esta cuestión, el dilema entre representación simbólica y acción, en un entorno tan marcado como una institución cultural?

Los formatos de trabajo para esa semana eran muy variados y, en ocasiones, incluso impredecibles. Más allá de presentaciones de piezas escénicas frontales o no frontales con un aforo pequeño, de charlas más o menos formales, de talleres o de encuentros de tamaño reducido o medio, se previeron formatos más masivos y lúdicos como la fiesta, el cine o la práctica coreográfica, que requieren más espacio, menos obstáculos y cambios técnicos drásticos. Siguiendo con la figura de «obra en obras», se decidió que los formatos no se agruparían por necesidades técnicas en franjas horarias –charlas y seminarios por las mañanas; presentaciones, piezas y conferencias por las tardes–, sino que serían los hilos temáticos los que debían establecer el orden en la secuencia de actividades, por considerar que el festival era una obra en sí, no un marco para encuadrar a la perfección obras que, inevitablemente, debían realizar concesiones a la totalidad. Así se propuso la segunda figura del plano secuencia como modelo espacial. En el plano secuencia, todo lo necesario está más o menos disponible en el espacio (la escenografía, las luces, el cableado, las máquinas, las sillas de descanso, etc.), y adquiere visibilidad y protagonismo cuando es tocado

por alguien cargado de intención, es decir, cuando la cámara, el operador, enfoca una zona determinada del espacio y éste queda definitivamente encuadrado. Esto supone adquirir la agencia y responsabilidad individual de activar la estructura del dispositivo en una determinada dirección y para unos fines, y no para otros: un escenario perfecto para el conflicto más o menos permanente.

Para ello se trabajó sobre una serie de ideas básicas, de premisas que el espacio debía cumplir con claridad: flexibilidad, libre fluir y desjerarquización. Puntuación del espacio con objetos para facilitar formas de organización de los cuerpos variadas, múltiples y cambiantes, sin lugares completamente fijos pero permitiendo la generación de focos de interés puntual en tiempos acotados, facilitando el empleo de todo el espacio como *gadget*, como resorte que puede activarse en cualquier momento, pero a costa de cierto esfuerzo y capacidad de movilización, nunca fruto de la improvisación. Despliegue y repliegue de cuerpos y objetos, de todo lo necesario, en definitiva, para poner en marcha mecanismos de presentación, de exhibición e incluso, en ocasiones, de producción en tiempo real.

El primer día del festival una camioneta, que había recorrido previamente los domicilios de algunos de los participantes, llegaba a La Casa Encendida cargada de objetos personales útiles para lo que allí debía suceder: sillas, mesas, lámparas, cables especiales, equipos técnicos, herramientas... Ese evento fue convenientemente anunciado como inauguración, de modo que los que allí estaban en aquel momento podían, si lo deseaban, presenciar la descarga y disposición de objetos en el patio del edificio o participar más activamente ayudando en la tarea. Los objetos fueron dispuestos sin obedecer a un plan previo de disposición, por lo que la primera actividad consistió precisamente en configurar el espacio del festival como una estructura en la que las agencias individuales podrían desplegarse en los días siguientes.

Una imagen de cualquier momento del festival puede dar lugar a un equívoco importante. El espacio en el que se desarrolló, el patio de La Casa Encendida, amueblado con objetos personales de los participantes, podría dar a entender que se trataba de un espacio doméstico, cálido y protegido, en una palabra: apacible. Nada más lejos de la realidad. El espacio conformado no fue, en absoluto, un espacio pacífico, de consenso, de relax o de comodidad. Aquél fue un espacio de alta experimentalidad que permitió dar visibilidad a una

serie de conflictos y que estuvo motivado en todo momento por esa posibilidad, más que por una voluntad de dar respuesta al enunciado del que se partía en un principio. La propia estructura dispositiva privilegiaba el momento de transición sobre el clímax, el bajo continuo sobre el aria, porque la presencia física del propio dispositivo no permitía olvidarse de él en ningún momento: no había posibilidad de evasión de aquel espacio.

Tampoco era una casa porque, a pesar de su apariencia, una casa está constituida por objetos y por comportamientos que siguen roles predeterminados, y éste no era el caso aquí excepto en aquellos momentos de presentación que dividían drásticamente el espacio en platea y escena, que rápidamente se disolvían, incluso durante la duración de las presentaciones. El espacio impedía que nadie desempeñara un rol determinado durante demasiado tiempo, porque el riesgo de sabotaje era permanente. Así pues, ¿cómo funcionaba el espacio? Como un sistema de objetos, una estructura dispuesta para el despliegue de agencias que activaban discursos, acciones o procesos en cualquier momento, pero nunca de modo permanente.

«Cuando utilizo el refrigerador con fines de refrigeración, realizo una mediación práctica y entonces no es un objeto, sino un refrigerador. En esta medida, no lo poseo. La posesión nunca es la posesión de un utensilio, pues éste nos remite al mundo, sino que es siempre la del objeto abstraído de su función y vuelto relativo al sujeto»⁵. Así es como Jean Baudrillard distinguió una casa de un sistema de objetos. En la casa, el objeto (mueble) es el resorte de una función corporal, simbólica y de comportamiento; en el sistema de objetos es el resorte de una función seca, de modo que, al menos en teoría, el sistema admite cualquier símbolo y cualquier modalidad de rol o de comportamiento, no hay ergonomía simbólica, no hay relación estable o de pertenencia entre objeto y usuario.

Así fueron los objetos domésticos desposeídos de propiedad y puestos al servicio de un sistema a disposición de los participantes. Una casa no-casa, en el sentido de que no conforma un sistema de objetos simbólicos, sino un sistema de funciones a disposición. Los objetos funcionaban de modo opuesto al objeto encontrado, a la fuente-urinario en el museo: fueron desposeídos de sus capacidades simbólicas porque éstas sólo se mantienen activas para el propietario del objeto específico, que es sólo uno entre sus muchos usuarios

y que en absoluto es el usuario principal ni el ejemplo de cómo el objeto debe ser activado. Una casa sustraída de domesticidad, porque se desposee a los objetos de la posibilidad de identificación con ellos, al ser reducidos a meros resortes funcionales. Una antiolección de fetiches y/o de recuerdos, un lugar sin memoria a pesar de estar poblado de objetos con vida propia pero sin vida en común. Un espacio en el que los cuerpos se mueven como meros operadores de funciones prácticas de los objetos que lo conforman. Un dispositivo frío, eficaz y, algo que cuesta más admitir, sacrificatorio.

Tampoco era un espacio asimilable a la plaza, ni su funcionamiento resultaba adecuado para tal uso; no fue un espacio de excepción ni de autonomía, no podía ni debía serlo, pero lo parecía y muchos llegaron a creer que lo era. Ortega y Gasset dio una de las más certeras definiciones de la plaza: el lugar acotado del ayuntamiento civil para la discusión, claramente diferenciado del hogar donde cobijarse y reproducirse, es decir, un lugar limitado físicamente, autónomo espacialmente, que facilite la práctica discursiva entre personas como única función⁶. En origen, la plaza se define en negativo, antecede a la ciudad y le sirve de base. En el esquema de Ortega la plaza es el no-campo y la no-casa. No-campo alude a la autonomía respecto a la producción: el campo es la fábrica originaria. No-casa alude a la autonomía respecto a la reproducción: la casa es la fábrica de nuevos seres humanos, arrojados a la fábrica del campo, lugar de producción de bienes y de riqueza. Sin plaza, el esquema campo-casa sólo puede perpetuarse a sí mismo sin posibilidad de cambio o mutación alguna, puede perfeccionarse, pero no transformarse. De ahí la absoluta necesidad de ese lugar negativo de la plaza en medio de los océanos de la producción y la reproducción. ¿Dónde se producen las funciones de la plaza seminal actualmente? No parecen tener un lugar exclusivo ni claramente formalizado.

Ni plaza ni casa, exactamente como sucede en nuestros entornos urbanos actuales, este espacio hacía visible y practicaba la demoledora y dolorosa premonición de Hannah Arendt de que lo social ha usurpado a lo político al difuminar las fronteras claras entre el espacio público y el privado. Y, llevando más allá este argumento en busca de posibilidades de actuación coherentes, que la posibilidad de subvertir esta situación en el ámbito artístico «sólo» puede operarse como ensayo, experimento o simulación, en los ámbitos de la representación y de la teatralidad.

Una obra en obras / David Pérez

¿Y si dejamos de ser (artistas)? puede leerse como una praxis instituyente⁷ que, en un contexto dado, trata de plantearse como un sujeto colectivo en el curso mismo de su acción: un sujeto en obras en una obra en obras. En una tentativa así, los cuerpos permanecen abiertos, atravesados por la contingencia, en ocasiones incapaces de hablar directamente el lenguaje de su acción, acompañando el acontecimiento con sus praxis, reescribiéndolo como probatura, tentativa o aproximación. La obra deja de ser un objeto manejable y controlable, y por tanto identificable, atribuible y repetible, para proponerse como una situación abierta. De la producción de la obra pasamos a la obra como producción de procesos experimentales de coexistencia que ensayan dispositivos de enunciación y formas de articulación de la protesta.

Sobre este desplazamiento de lectura, lo relevante no es tanto el acontecimiento que tuvo lugar en *La Casa Encendida*, como el curso de su preparación y articulación: ¿qué preguntas movilizó? ¿Qué tensiones atravesó? ¿Qué herramientas activó? ¿Sobre qué prácticas se deslizó? ¿Qué preguntas hizo performativas el curso de su acción? Para abordar estas cuestiones he tomado cuatro cortes que dibujan las tensiones que sacuden las praxis instituyentes respecto a los modos de organización, las formas de enunciación y los marcos de representación.

Cuerpos que se encuentran

¿Y si dejamos de ser (artistas)? se tejió entorno a una metodología basada en encuentros. Encontrarse no es reunirse, en el sentido de agregarse –sumarse al uno–, ni tampoco proyectarse –confiarse al futuro–, encontrarse no tiene un propósito unificado ni trascendente. Cualquier encuentro es sensible a un desencuentro. Conocerse, conversar, moverse y tocarse produce diferencias. La ciencia del encuentro se juega en entender esas diferencias como una potencia.

De todas formas, encontrarse no es algo natural, sino que se desliza sobre artificios⁸, procedimientos y prácticas que nos constriñen al mismo tiempo que liberan nuestras capacidades de acción. Como indican Vercauteren y Müller, los artificios tienen como primera exigencia confrontarse al siguiente interrogante: ¿cómo construir y afirmar nuevos modos de existencia colectiva? Una cuestión que, a su vez, debería descansar sobre la constatación del carác-

ter no natural de nuestras formas de hacer grupo o colectividad, así como de los hábitos, roles, rutinas y prácticas que las sostienen. En este sentido, encontrarse no tiene nada que ver con improvisar –bajo la espontaneidad operan coreografías implícitas–, encontrarse es más bien sostener una interrogación continuada sobre las propias formas de hacer en común.

Los primeros encuentros de *¿Y si dejamos de ser (artistas)?* sirvieron al grupo motor para dibujar la metodología y compartir el artificio inicial. Extender el encuentro requería algún tipo de marco: una formalización. Aunque la decisión podía subsumir el encuentro a unas formas definidas a priori, necesitábamos un objeto de conversación y una metodología que nos permitiera interpelar a otros. De modo que planteamos *¿Y si dejamos de ser (artistas)?* en torno a esta pregunta⁹, que se proponía como un marco de experimentación que no sólo invitaba a reaccionar ante un problema, sino a intervenirlo y desplazarlo a otros ámbitos de la vida. En este sentido, el enunciado funcionaba como un espacio de interrogación colectiva, donde suspender o poner entre paréntesis ciertas figuras que tensionaban la subjetividad neoliberal. Era una maquinaria de vocación destituyente que se concretó en diversas prácticas, entre ellas las [Ex]citaciones¹⁰. Las [Ex]citaciones proponían un juego de desplazamiento y composición sobre el enunciado del encuentro. Eran objetos que socializaban y desplazaban la pregunta, tensando figuras y posiciones en torno a la sostenibilidad de las formas de vida en curso.

Cuerpos imposibles

Una imagen: treinta cuerpos forman un círculo alrededor de un centro vacío. ¿Qué quieren convocar? ¿Qué esperan que aparezca? Quieren hacer algo juntos pero la escena consensual, a fuerza de repetirse, parece haber perdido la capacidad de articular una acción común. En lugar de la codiciada acción común, el centro vacío se hace denso, resistente y devuelve la imagen de la propia imposibilidad comunitaria. Es la escena de la disidencia: no hay acuerdo. Esa fue la primera constatación y tal vez la más poderosa de *¿A qué estamos jugando?*

*¿A qué estamos jugando?*¹¹ era un encuentro improbable entre agentes desconocidos. Durante una semana reunió a investigadores, teóricos, artistas, gestores y otros agentes culturales en Valencia para abordar las tensiones entre economías creativas, juego y comunidad. El encuentro proponía

una semana de convivencia para producir saberes y prácticas, con todo un programa de actividades, presentaciones de proyectos y espacios de discusión. Era una suerte de comunidad experimental efímera que, por espacio de unos días, se había constituido alrededor de una pregunta. Ése era el marco oficial, pero la experiencia resultó cuanto menos inquietante.

La tensión de los cuerpos respecto a la acción constituyente se manifestó con la misma intensidad que en las plazas. ¿Cómo no hacer oídos? Los cuerpos tienen que ser imposibles, tienen que negarse en sus bordes, volverse secundarios, inaprensibles, huidizos ante cualquier dispositivo de producción que intente realizar sus potencias, ordenar sus deseos, expropiar sus modos sensibles de existencia.

Nuevamente la pregunta sobre la colectividad se sostiene en el limbo: el problema no es sólo colectivo, es lo colectivo. Cómo hacer juntos no tiene por qué apelar a la comunidad tradicional, sino que puede referirse a otras formas de colectividad que no operen por consenso o comunión. Pero esas formas tienen el difícil reto de asumir la disidencia o bien como un espacio propio, o bien concebirse en sí mismas como un espacio impropio. Esta segunda opción apela a lo común, no ya como una obra realizada o por realizar, sino como «la verdad del mundo»¹².

Cuerpos entre paréntesis¹³

Otra imagen. Son las once de la mañana y una vecina se detiene frente al teatro. Una barricada de cuerpos le cierra el paso. Los más audaces buscan el sol con las mejillas. El resto conversa distraídamente mientras tejen unas figuras que no parecen tener ninguna utilidad. ¿Qué tejen? La vecina siente curiosidad. «Son una resistencia blanda» le dicen. No entiende nada, pero parecen pacíficos.

Cualquier gesto disidente parte de una cierta negatividad, de una impugnación al mundo tal y como lo conocemos. Frente a la movilización constante de nuestras capacidades productivas, el paréntesis funciona como una herramienta de vaciamiento de los centros saturados de nuestra existencia. Es una invitación a jugar en las periferias. Poner entre paréntesis el mundo es suspender la creencia en la realidad en la que estamos instalados. Es una apuesta metodológica que abre la posibilidad crítica de vislumbrarnos como sujetos de experimentación, sujetos en obras.

Al poner en cuestión la propia soberanía del sujeto en el mundo, la invitación lanzada por *¿Y si dejamos de ser (artistas)?* a desalojar el vínculo laboral entre la vida y la escena artística no se dejaba reducir ni a un acto de destrucción total, ni a un acto de creación absoluta. Desocupar la figura del artista, ponerla entre paréntesis, era una forma de «poner en marcha una potencia de vaciamiento como táctica y operar según una estrategia de transversalidad. Dejar de ser lo que la realidad nos obliga a ser [...] consiste en trazar una demarcación entre lo que uno quiere vivir y lo que no está dispuesto a vivir»¹⁴.

La ocupación beta de *¿Y si dejamos de ser (artistas)?* que tuvo lugar en Pradillo fue una de las expresiones de ese paréntesis, una suspensión que abría la oportunidad para compartir las diferentes líneas de aproximación al problema que planteábamos: ¿cómo estar a la altura de lo que estaba sucediéndonos? ¿Cómo pensar las articulaciones entre arte, política y vida como la potencia de un desafío común que ya nos implica?

Tal vez deberíamos aprender a medir los artificios en relación a la potencia de los desafíos que plantean. Eso implica asumir en parte que nuestras preguntas son más poderosas que las respuestas que las silencian. Pero también implica interrumpir la lógica del poder y el sentido del progreso, asumir que el asalto al cielo es un descenso a la mundanidad de los cuerpos y sus prácticas más sencillas. En este sentido, gran parte de las experiencias que desarrollamos durante aquella semana se deslizaban sobre lo cotidiano. Eran gestos de una estética reproductiva –convivir, conversar, comer, dormir, tejer, bailar, ver una película...–, una estética en gestación que se ocupaba de los cuidados y los afectos, de las condiciones de la existencia común.

De modo que el paréntesis no solo funcionaba como un gesto de vaciamiento, también abría un espacio de inacción donde reapropiarnos de las coordenadas de un estar juntos que no apelaba ni al productivismo patriarcal, ni a la organización del tiempo de recreo. En todo caso cuestionaba la acción directa como única vía transformativa, reclamando un sujeto paciente, receptivo y abierto a la experiencia sensible del mundo. Una disposición pasional a dejarse afectar que libera a la experiencia del pragmatismo y su relación con el trabajo y la producción. «Vamos despacio porque vamos lejos», decían en las plazas.

Cuerpos que también importan

Toda tentativa tiene sus espacios de crisis. Crisis como oportunidad, crisis como catástrofe. Hay quien cree que todo depende de cómo se maneja la crisis, como si la crisis fuera un objeto arrojado al tiempo, una crónica sin lugar. Pero en ocasiones la crisis es el propio espacio en el que nos movemos, una espacialidad que elabora calendarios y organiza los cuerpos en función de sus propias lógicas.

En nuestro caso la inscripción del gesto en La Casa Encendida siempre fue una crisis, una puesta en abismo del movimiento ante lo coreográfico. Al fin y al cabo, nada es más fácil para la institución que conformar y asumir cualquier gesto para presentarlo como una coreografía organizada o una puesta en escena. Sin embargo, parte del desafío era abrir un agujero en la escena para evitar la clausura de la representación. Frente a la puesta en escena de lo coreográfico planteamos la escena en curso como un dispositivo en movimiento que desplazaba las posiciones, socializaba la producción y abría espacios de conversación sobre estrategias de horizontalidad y transversalidad. Lo digo sin heroísmo porque estoy convencido de que la representación no se deja tumbar en un solo asalto. Sin embargo el desafío nos obligó a pensar de otra forma en los bordes de la colectividad, en lo que se podía abrir la escena y en sus potencias anónimas. En este sentido, el valor de este proceso no se sitúa en sí mismo –en los métodos que desplegaba sobre sus fines–, sino «en el movimiento que nos obliga a tomar, en los desajustes que nos obliga a producir, en las búsquedas que nos fuerza a realizar»¹⁵.

Dejar de, dejar ser / Paz Rojo

Un artista cualquiera

La pregunta *¿Y si dejamos de ser (artistas)?* generó rechazo; tal vez porque su negatividad pareciera clausurar cualquier posibilidad creativa. La pregunta se plantea en pleno 2013, un año en el que los sistemas institucionales herederos de la modernidad —y su sistema de representación— se tambaleaban dando lugar a una «crisis de presencia», que en lugar de rechazar, se abordó como objeto de reflexión, acontecimiento y praxis. De ahí que la onda global de movimientos como la primavera árabe, el #15M en España, el movimiento estudiantil chileno, #YoSoy132 en México u #Occupy en Estados Unidos revelaran un horizonte experimental que albergaba una posible «praxis para dejar de ser».

En este contexto, «dejar de ser artista» funcionaba como una infraestructura latente que, a diferencia de la tradicional lógica subversiva asociada a las propuestas radicales de cambio y utopía de las vanguardias, proponía una «práctica de vaciamiento del sujeto», el cual acepta formalmente las reglas del juego (como hacer un festival en una institución), pero intentando desbaratar en la práctica la lógica del tablero.

En un apasionado debate sobre lo problemático de la pregunta, uno de los participantes afirmó:

Yo quiero ser artista, pero artista como mi madre, o como los niños, o como lo es la naturaleza alumbrando las cosas, o como son los pueblos cuando se levantan, un artista cualquiera, capaz de entenderse con los suyos y con el mundo a partir de algunas formas dispuestas (colores, palabras, volúmenes) y hacer algo bello que no trabaje para la extensión de lo peor, con el suficiente compromiso como para no ceder al autoengaño¹⁶.

La madre, los niños, el pueblo, cualquiera... el sujeto-artista-en-paréntesis no sólo intenta suspenderse como sujeto de representación, sino que lo hace también como sujeto en propiedad vinculando su práctica como un «cualquiera», nombrando así al común de todos y todas como un sujeto necesariamente paradójico: sin posibilidad de ser sustantivado a priori ni adscrito a ninguna identidad particular y determinante. «Cualquiera» constituye un nombre que, lejos de definir un sujeto concreto, designa procesos, agenciamientos y formas de subjetivación inclusivas.

Por otro lado, la pregunta *¿Y si dejamos de ser (artistas)?* ha de entenderse también en el contexto de la «teoría de la insurrección», a veces, llamada «corriente de comunización»¹⁷. Una línea de pensamiento marxista, que atraviesa varias generaciones y que culmina con los colectivos *Théorie Communiste*, *Endnotes* y *Tiqqun* (que también publica con el nombre de *El Comité Invisible*). Estos colectivos abandonan la idea según la cual las relaciones capitalistas serían alteradas sólo después de una ruptura revolucionaria, definiendo así la revolución como un proceso continuado que instituye relaciones directa e inmediatamente. Es decir, la revolución como actividad continua o, dicho de otro modo, la producción de cambio como actividad continuada y sin mediación. El horizonte que ofrece la «comunización» es una praxis que trata de posicionar de nuevo la noción de autonomía. Un proceso según el cual las relaciones entre los cuerpos y las cosas son mediadas provisionalmente. La autonomía como proceso consiste en mantener abierta la no-identidad o en vaciar el corazón de la forma-valor capitalista, no tanto como una maniobra defensiva, sino más bien, como una práctica material condicionada por un movimiento real de negación. En este contexto, habitar el paréntesis supone también el vaciamiento del arte en su forma negativa; de este modo, el arte parece coincidir con la práctica política como un «desobramiento» de la identidad. En este recorrido el arte resulta imposible, ya que «desobrase», supone estrellarse en el límite de la identidad de clase, un límite contra el cual el artista sólo podría chocar también. Sin embargo, tales negaciones resultan irónicas, ya que a menudo son justificadas y retenidas precisamente debido a sus formas positivas; tal fue el caso de *¿Y si dejamos de ser (artistas)?* El hecho de formalizarlo lo transformó en una posibilidad traducible, lo que permitió que la pregunta quedara vacía de su potencia.

Tomar la ruta decididamente negativa del paréntesis no significa prefigurar el orden que viene ni negar el actual, sino «abrirse a la materialidad de la existencia social y los medios con los que cuenta»¹⁸. Por eso, en un contexto en el que es posible sugerir la ausencia de una práctica afirmativa, la coreografía contemporánea, como imaginación corpórea, podría generar prácticas que tratarían entonces de identificar los elementos con los que movilizarse sin sujeto de representación y sin garantía. O dicho de otro modo, comenzar desde donde estamos.



Tomar la opción que no sabemos

Las revueltas del 68 proyectaron la recomposición de una utopía, de las políticas de igualdad, libertad y fraternidad, pero sobre todo, de una promesa utópica de sentido. En esa tarea de recomposición, aparece la «improvisación» como una forma menor respecto a la formas coreográficas que habían tenido lugar hasta entonces. Vinculada con todo tipo de movimientos de emancipación o liberación, atraviesa la cultura jipi y el imaginario psicodélico, desembocando en las palabras «sed realistas, pedid lo imposible» del Mayo del 68 francés.

Asistir a una improvisación implicaba asistir a la promesa de otros tipos de vida, de otros tipos de relaciones con el propio cuerpo. La improvisación de finales de los sesenta y principios de los setenta tenía como fin liberar al sujeto danzante de la técnica generalizada de la coreografía y sus jerarquías, es decir, la emancipación del sujeto respecto a las características homogeneizadoras de la sociedad de entonces. La improvisación se comprendía como un medio para liberar al ser humano de sus propias cadenas. Así es como las propuestas artísticas de la época subvertían la formación de sentido e interrumpían críticamente el relato de la danza que había tenido lugar hasta entonces bajo la hipótesis «no hay movimiento sino en sí mismo y como tal, y eso incluye a cualquiera»¹⁹. La danza se experimentaba —quizá ingenuamente— como «autónoma», ya que se consideraba que no comprendía un lenguaje, significación o la producción de significado concretos. De este modo, la relación siempre abierta de la danza no fue sólo un estallido de creatividad, sino que era una necesidad política.

Con el tiempo, esta emancipación de la danza fue objeto de una violación por medio de técnicas, que, desde los años 80 hasta hoy, han permitido que el bailarín o coreógrafo vinculara su danza a través de su propia subjetividad. Esto no es necesariamente negativo. Sin embargo, sabemos que la técnica siempre es producto de determinadas circunstancias. En este sentido, cualquier «técnica» consolida un territorio que determina los modos en los que la danza se sitúa dentro de la producción de las relaciones de su tiempo. De este modo, las doctrinas neoliberales marcan el devenir del territorio del coreógrafo/a, cuya actividad empieza a desplegar una serie de activos (deseos, contactos, redes, intuiciones, afectos) «deviniendo una máquina productiva que genera una constelación de signos, visuales, discursivos y rasgos identi-

tarios que le diferencian de otros y ayudan a su identificación. Es entonces cuando se produce el "sujeto marca", es decir, se genera un interfaz capaz de mantener de forma sostenida al sujeto en la esfera pública»²⁰. La marca es la condensación de valor y el límite en el que los activos se exponen al escrutinio de otros agentes (público, programadores, otros artistas, etc.).

Hoy, la producción de subjetividad, a través de la condensación de valor del «sujeto marca» y su constante puesta en crisis, representa la principal producción capitalista. De este modo, autoproducirse (como forma valorizable por el capital y todas sus estrategias de evaluación, acumulación y especulación), se ha convertido en un fin y en la única garantía de existencia. Un régimen de visibilidad –cuanto menos virtuoso– que establece la sanción corporativa y ciertamente democrática, de movernos en un entorno hiperrelacional en el que nuestras capacidades afectivas, cognitivas, sensibles y sociales adoptan la mecánica de una totalización que, lejos de liberarnos, nos sitúa en una paradoja: mientras continuamos viviendo en un sistema de producción sofisticada que permite la producción de nuevas subjetividades, no encontramos otra alternativa más que el temor a ser excluidos del dominio de lo posible, y por lo tanto, de un futuro que, en realidad, ya no nos necesita.

En este escenario, ¿cómo nos movemos? y ¿para qué? son dos preguntas metodológicas que permiten diferenciar el movimiento que reproduce estas lógicas neoliberales del movimiento capaz de desencadenarse a sí mismo. El primer movimiento consiste en lo que podemos llamar «coreografías del ser». Vinculado a las coreografías herederas del cambio en las técnicas de producción antes mencionadas, se refiere a los cuerpos que funcionan de acuerdo a un régimen de visibilidad cuyos rasgos –conectividad, relacionalidad, y comunicabilidad– son propios de un sujeto adicto a estar, absoluta y eternamente, ocupado con su participación en el mundo. Se mueve de acuerdo a unas lógicas que no sólo coreografían su subjetividad, sino que hacen imposible escapar de la promesa del valor económico y el potencial de venta. El segundo movimiento implica lo que podemos llamar «coreografías sin ser» y vincula aquellas subjetividades que tratan de abandonar las lógicas neoliberales bajo la hipótesis de que la posibilidad del vaciamiento de la coreografía podría liberar al movimiento de la forma-sujeto, de modo que abren su propia

capacidad de acción, aun cuando eso implique su propia interrupción. En el núcleo de esta interrupción, encontraríamos una negativa a la coreografía o a ser coreografiados/as, la cual activaría el desplazamiento inevitable del coreógrafo/a, quien asumiría la condición subordinada de su subjetividad capitalista, posibilitando así el encuentro con su potencialidad subalterna.

¿Qué implicaría entonces moverse a través de un punto de vista sin valor desde la mirada neoliberal? Principalmente, poner en peligro a la propia subjetividad; permitir que el movimiento se retire de los procesos de subjetivación con el fin de preservar su autonomía y, así, permanecer como movimiento. Se trata de tomar una opción que no sabe(mos). La primera regla del movimiento es abandonarse. Por eso «moverse» implicaría traicionarnos a nosotros mismos y con ello, al conjunto de relaciones de nuestra existencia.

El futuro no es nuestro

«Alguien decretó que ya no hay futuro, sin embargo el futuro parece no acabarse nunca»²¹. El futuro es un horizonte que parece determinar todo. En ese recorrido, ¿podríamos propiciar un proceso cuya práctica no incluya una concepción de futuro? Tal vez esto vendría a materializar algo que tenemos en común: «la ausencia de horizonte», lo cual no supone la ausencia de perspectivas, sino precisamente la oportunidad de no tener que orientar el cuerpo hacia una dirección predeterminada.

«España, 1982. Un grupo de jóvenes bailan y beben en una casa. La atmósfera es festiva y alegre. Podríamos decir que entonces todo estaba por venir, todo era futuro. Sin embargo, el futuro también parece aproximarse a enorme velocidad, como un agujero negro que devora todo lo que encuentra a su paso»²². En el año 2013, Luis López Carrasco filma –como un documental– una fiesta ficticia que sucede en torno a 1982. La película anula la voz de los personajes, incorporando una molestia perceptiva, una dificultad para articular cualquier discurso.

El futuro recrea una disciplina capitalista de la corporeidad en la que es imposible percibir nada verdadero sobre el propio cuerpo. De este modo, escuchamos la frecuencia de una radio difusa que emborrona los cuerpos. Así es como el movimiento parece huérfano de coreografía. En la práctica, esta orfandad del movimiento supone, por un lado, abandonarse a una dinámica



El futuro (2013) de Luis López Carrasco (fotograma).

entre la existencia y su potencialidad y, por otro lado, la retirada respecto a cualquier capacidad ordenadora o consistencia estructural. En este sentido, podemos entender *El futuro* como un dispositivo coreográfico, cuyas lógicas nos permiten comprender esta «forma de exclusión».

Para empezar, la película propone una mimesis que, en este caso, no es exactamente la imitación del pasado, sino una reconstrucción de lo mismo contra lo mismo, que produce una suerte de «amnesia audio-visual». *El futuro* invoca el pasado mediante una materia inaudible que, a su vez, deviene presente sin relación, sin conexión, sin referencias. De este modo, vaciada de cualquier relato, memoria o discurso, la película ofrece un viaje a ninguna parte.

En segundo lugar, la fiesta de *El futuro* improvisa un baile que nos aniquila como cuerpos expectantes (espectadores). La culminación de esta idea aparece mediante un enorme agujero negro que –en tiempos de ubicuidad– parece recordarnos que no hay ninguna solución. La no-solución a la situación presente ofrece la resurrección de un significante hueco y vacío que deviene «producción zombi», es decir, pura distribución de la nada como algo. Los cuerpos son así, pura comunicabilidad, puesto que no comunican nada más que su propia comunicación, son unos zombies que aparecen sin propiedad, sin técnica, sin nombre, es decir, sin cualquier acumulación de valor.

El futuro parte de un momento personal difícil, en el que tanto yo como otros amigos y familiares habíamos perdido nuestro trabajo. Por vez primera en mi vida, la incertidumbre y la precariedad era tan alta, tan excesiva, que no era capaz de vislumbrar ningún camino, no era capaz de planificar nada mínimamente estable. La sensación de derrumbe y colapso era total²³.

Por último, las palabras del autor de *El futuro* nos recuerdan cómo la precariedad afecta a nuestra existencia en su conjunto. Un sentido de «insuficiencia y fragilidad» en la que el cuerpo deviene materia humana dispersa, materia humana cruelmente arrojada a los flujos de capital, perdiendo su propia cualidad humana, tambaleándose como un zombie sostenido en pie; y así vivimos, con pánico a quedar desvinculados de organizaciones, trabajos y circuitos en el que uno/a pueda ser necesario/a para otros/as y por lo tanto posible para sí mismo/a. Sin embargo, nos queda la letra de alguna canción; ya que la película plantea una arqueología de canciones que «no llegaron a convertirse en himno

generacional de los ochenta». Como si esas canciones contuvieran un mensaje oculto que quizá hoy podemos descifrar. «Yo soy vacío» de Los Iniciados, por ejemplo. De ahí que, cuando la fiesta se acaba, sólo queda el paisaje apocalíptico que había vaticinado Aviador Dro:

Desiertas ruinas con bellas piscinas, mujeres resacas con voz de vampiras /
Mutantes hambrientos buscando en las calles cadáveres frescos que calmen
su hambre / Colinas ardientes de sol abrasadas y bosques de luces de pieles
quemadas / Serpientes monstruosas devorando casas y enormes desiertos
cubiertos de brasas²⁴.

Una tos interior

Entonces: ¿cómo podemos elaborar materialmente la fragilidad de lo que se ha roto? Ésta es otra pregunta metodológica que incluye el desmoronamiento de la subjetividad; o lo que es lo mismo: la condición innecesaria de nuestra existencia. Aunque parezca contradictorio, elaborar la condición innecesaria de nuestra existencia ofrece la posibilidad de entrar en contacto con aquello que nos sostiene, es decir, adentrarse en la experiencia material de las infraestructuras que habitamos; lo que permitiría, por un lado, derribar las relaciones multifacéticas que mantienen la tiranía del reconocimiento como distancia y la separación entre los cuerpos. Y en segundo lugar, dejar de constituir (el) valor y que éste deje de constituirnos a nosotros/as.

Un recorrido que, en primer lugar, nos empujaría a obedecer los procesos y sus inclinaciones y a hacer de este principio un lugar en el que incluir(se) radicalmente. En segundo lugar, el recorrido facilitaría el encuentro con un lugar salvaje, que no es el espacio sobrante que ilustran las zonas reguladas de la sociedad, ni tampoco el lugar de la razón o la voluntad, sino más bien, «la escucha de una fuerza que produce su propio salvajismo auto-regulado»²⁵.

Un obrero se levanta una mañana para acudir a su trabajo. Aparentemente todo transcurre en una repetitiva monotonía cotidiana. Sin embargo una fuerza se va apoderando del protagonista, tomando la drástica decisión de abandonar su trabajo. A partir de ahí, *Themroc* construye un mundo primario animado por una fuerza que le conduce a transformarse en una



Themroc, o el cavernícola urbano (1973) de Claude Faraldo (Fotograma)

especie de cavernícola. Llega incluso a perder el lenguaje. Socava un gran agujero en su habitación transformándola en una cueva. La policía interviene, gaseando, pegando y posteriormente siendo plato principal en una bacanal caníbal. No hay nada mejor que comerte a tu enemigo. Themroc hace de la libertad un instinto, algo primitivo, de lo que el siglo XXI parece habernos privado. Es esperanzador ver cómo se contagia el rugido salvaje de Themroc por los suburbios de la ciudad. Su iniciativa no pretende ser revolucionaria, ya que ni se enuncia, ni tiene programa; simplemente la lleva a cabo, propagando un virus que se expande por el barrio, para regocijo (o estupefacción) de sus habitantes.

Una tos desencadena el movimiento de Themroc. Lo que comienza como una molestia carrasposa, empuja por salir hasta que grita y ruge. La tos es la expresión gutural de un lenguaje que no podemos entender. De este modo, la interrupción del mundo que plantea Themroc responde a una necesidad que atraviesa todo el cuerpo, inmanente, como una necesidad animal. Su determinación desencadena la salida de la humanidad, de sí mismo, logrando derribar la arquitectura espectacular de la cotidianidad, a través del encuentro con sus pasiones. En este sentido, su gesto obedece al ruido de una tos interior, cuya molestia le dota de un poder de acción que excede cualquier lógica, imposibilitando así que pueda ser percibida por los sentidos del capital. Por eso, tal vez, adentrarse en la curva sensible del paréntesis –o romperlo a base de machetazos como haría Themroc– implica «moverse» de acuerdo a una pasión, lo que devolvería al movimiento necesario para sí mismo, pero inútil respecto a cualquier constitución de valor.

Mientras que *El futuro* plantea un agujero amnésico como respuesta a la impotencia, el agujero de *Themroc* socava los límites de una existencia inagotable. El primero plantea «una negación», mientras que el segundo ofrece «una abertura». No obstante, ambos planteamientos determinan un lugar común, cuya necesidad parece proceder de una «región subterránea, un contramundo de subjetividades que ya no quieren consumir, que ya no quieren producir, que ya no quieren ni siquiera ser subjetividades»²⁶.

Así, la necesidad que determina ambas propuestas parece sugerir que «dejar de» y «dejar ser» son el reverso y el anverso de una misma acción. Un doble movimiento en el que coinciden al mismo tiempo una negativa y



El futuro (2013) de Luis López Carrasco (fotograma).



Themroc, o el cabernícola urbano (1973) de Claude Faraldo (fotograma).

una abertura. Por eso, dejar de conectarse a cualquier consistencia estructural conocida (coreografía), abre la posibilidad para dejar ser a una presencia que –en cuanto ser en situación– se incluye radicalmente por medio de sus inclinaciones, inclinaciones determinadas (movimiento). O dicho de otro modo: «moverse» implica necesariamente habitar la distancia que hay entre lo que está siendo y sus predicados. Movimiento coreográfico no es movimiento.

El movimiento no nos necesita.

Paz Rojo trabaja en el campo de las artes vivas y el movimiento. Actualmente realiza estudios de doctorado en la Universidad de las Artes de Estocolmo, con la tesis titulada *The refusal to Choreograph and its Movement: the Subaltern Pathway*, investigación que incluye el laboratorio itinerante «Coreografía: un problema a practicar» que se lleva a cabo desde 2010. Entre 2011 y 2014 produce y crea las acciones, experiencias coreográficas, conferencias y ensayos audiovisuales: *Lo que sea moviéndose así* (2011); *Acción Inaugural* (2011); *EX POSICION UNIVERSAL (Democracy is a Psycho-Kinetic Training)* (2012); *YES WE CANNOT; una pre-formance en la era de la con-fusión* (2012); *The Gerries by Gerry* (2012); *I Don't Like Community in the Same Way I Don't Like Contact-Improvisation* (2013); *DANCISMO* (2014). Ha sido comisaria del festival *¿Qué puede un cuerpo?* (Madrid 2014-2015) e inicia junto a otros y otras los contextos e iniciativas colectivas [*CAMPO#1*] *coreografiar la disidencia* (Madrid 2014), *¿Y si dejamos de ser (artistas)?* (Madrid 2013); *A Piece... Together?* (Barcelona, São Paulo, Viena 2010-2011).

Fernando Quesada es arquitecto (1995) y doctor en Arquitectura (2002). Profesor de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela de Arquitectura de Alcalá de Henares. Autor de numerosos artículos de arte y arquitectura, así como de los libros *La caja mágica, cuerpo y escena* (2005), *Del cuerpo a la red. Cuatro ensayos sobre la descorporeización del espacio* (2013), *Arquitecturas del devenir. Aproximaciones a la performatividad del espacio* (2014) y editor de *Cuerpo y arquitectura* (2009) y *Comunidad. Común. Comuna* (2015). Es miembro del grupo ARTEA, Investigación y Creación Escénica (www.arte-a.org).

David Pérez es investigador y creador escénico. Graduado en dirección y dramaturgia en el Institut del Teatre. Trabaja en diversos marcos de investigación que exploran espacios de liminalidad y proponen conexiones entre arte y esfera pública.

Paulina Chamorro se interesa desde hace unos años por contextos y prácticas artísticas que reflexionan sobre las consecuencias del poder normativo y productivo del capitalismo en los sujetos. Estudió música y se tituló en Artes Escénicas y Gestión Cultural en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y realizó el Máster en Teoría del Espectáculo, Literatura y Comunicación por la Universidad Carlos III de Madrid. Hasta el 2007 desarrolló su trabajo en Chile como creadora, actriz, docente y gestora. Desde entonces vive en Madrid colaborando en marcos de investigación y creación como *Círculo de Espectadores*, *¿Y si dejamos de ser (artistas)?*, *Intensidades Subversivas* o *[Campo#1] coreografiar la disidencia*. Actualmente, forma parte del equipo de Teatro Pradillo.

Notas

- 1 El Festival In-Presentable fue comisariado por el artista español Juan Domínguez desde el 2003 al 2012. Por este proyecto pasaron un gran número de propuestas nacionales e internacionales.
- 2 Los mecanismos posfordistas asumen la potencia de cada individuo como una «autonomía emprendedora» que abastece y sostiene el sistema económico general asumiendo la inversión y el riesgo de su economía individual.
- 3 Estos procedimientos que no pretenden definirse a sí mismos, que permanecen voluntariamente en el territorio de la incertidumbre sin desaparecer del todo, dan espacio a innumerables prácticas con dimensiones no sólo artísticas, sino también sociales que pueden contribuir a comprender y abordar esa dimensión de la realidad que se ha vuelto más inestable.
- 4 Perro, Paco: «¿Dejaron de ser (artistas)?» en <http://www.tea-tron.com/perropaco/blog/2013/07/22/dejaron-de-ser-artistas/>
- 5 Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 1969, p. 97.
- 6 Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1989, pp. 182-187.
- 7 De esta forma la praxis es un modo de producción del sujeto por autoalteración del actor en el curso mismo de la acción: una actividad autotransformativa condicionada. Véase Dardot, Pierre; Laval, Christian. *Común: ensayo sobre la revolución en el siglo XXI*. Madrid: Gedisa, 2015. pp. 494-499.
- 8 Como indica David Vercauteren, el artificio es «una forma siempre singular de responder a los problemas encontrados. Es una invención de procedimientos y de usos que constriñen al grupo a la vez a modificar algunos hábitos y a abrirse a nuevas potencialidades. Su terreno predilecto se sitúa entre lo que somos o lo que ya hemos dejado de ser y lo que estamos deviniendo». Vercauteren, David; Müller, Thierry; Crabbé, Oliver. *Micropolíticas de los grupos*. Madrid: Traficantes de sueños, 2010, p. 47.
- 9 La pregunta del encuentro fue tomada del texto de Santiago López Petit. *¿Y si dejamos de ser (ciudadanos)? Manifiesto por la desocupación del orden*, en *El Viejo Topo*, 272, 2010, pp. 58-67.
- 10 La excitación es una herramienta inspirada en los *Pressentiments*, una práctica de agitación social y pensamiento del colectivo Espai en Blanc.

- 11 El encuentro fue organizado por Óscar Cornago y Carolina Boluda dentro del Proyecto de investigación: «Imaginario sociales II: la idea de acción en la sociedad posindustrial. Teoría, análisis y documentación de las prácticas escénicas».
- 12 Garcés, Marina. *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellatera, 2013. pp. 136-147.
- 13 López Petit, Santiago. *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*. Madrid: Traficantes de sueños, 2009. pp. 11-15.
- 14 López Petit, Santiago. 2010, op. cit. pp. 62.
- 15 Véase Vercauteren, David; Müller, Thierry; Crabbé, Oliver. *Micropolíticas de los grupos*. Madrid: Traficantes de sueños, 2010, p. 51.
- 16 Rafeal Sánchez-Mateos Paniagua. Este comentario surgió en una conversación por correo electrónico.
- 17 Noys, Benjamin. *Communization and its Discontents. Contestation, Critique and Contemporary Struggles*. Nueva York: Minor compositions, 2011.
- 18 Tiquun. *Llamamiento y otros fogonazos*. Madrid: Acuarela Libros, 2009. www.acuarelalibros.blogspot.com.es
- 19 Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1987, p. 123 (traducción mía). El grupo *The Grand Union* constituido en Nueva York realizó muchos experimentos durante la década de los sesenta y los setenta. Una de los conceptos con los que experimentaron fue el *ordinary movement*, que supuso la aparición en escena de cuerpos no entrenados, interrumpiendo la especialización estética de la danza y renunciando a la corporalidad virtuosa.
- 20 Rowan, Jaron. *Emprendizajes en cultura: discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de sueños, 2010.
- 21 Berardi, Franco. *Después del futuro. Desde el futurismo al ciberpunk. El agotamiento de la modernidad*. Madrid: Enclave libros. 2014. p. 20.
- 22 Declaraciones de Luis López Carrasco sobre su película *El futuro* en <http://elfuturo1982.com/synopsis.html>.
- 23 Declaraciones de Luis López Carrasco sobre su película *El futuro* en <http://elfuturo1982.com/statements.html>.
- 24 Fragmento de la letra de la canción «Nuclear, Sí», del single homónimo (1982) del grupo de música Aviador Dro.
- 25 Harney, Stefano; Moten, Fred. *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*. Nueva York: Minorcompositions 2013.
- 26 Tiquun, «¿Cómo hacer?», en <http://tiqqunim.blogspot.de/2013/01/como-hacer.html>.

Bibliografía

- ARENDE, HANNAH. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 2005.
- BANES, SALLY. *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1987.
- BAUDRILLARD, JEAN. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 1969.
- BERARDI, FRANCO. *Después del futuro. Desde el futurismo al ciberpunk. El agotamiento de la modernidad*. Madrid: Enclave libros, 2014.
- CARRASCO, LUIS LÓPEZ. «Sinopsis y contexto», en <http://www.elfuturo1982.com/synopsis.html> [último acceso: 06/07/2016].
- COMERON GRAUPERA, OCTAVI. *Arte y postfordismo: notas desde la fábrica transparente*. Madrid: Trama Editorial, 2007.
- COMOLLI, JEAN LOUIS. *Filmar para ver*. Buenos Aires: Simurg, 2002.
- CORNAGO, ÓSCAR. *Ensayos de Teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada Editores, 2015.
- DARDOT, PIERRE; CHRISTIAN, LAVAL. *Común: Ensayo sobre la revolución en el siglo XXI*. Madrid: Gedisa, 2015.
- EXPÓSITO, MARCELO. *Walter Benjamin, productivista*. Bilbao: Consonni, 2013.
- ESPAI EN BLANC. «Los espacios del anonimato: una apuesta por el querer vivir», en www.espaienblanc.net [último acceso: 06/07/2016].
- FERNÁNDEZ-SAVATER, AMADOR. «El arte de esfumarse; crisis e implosión de la cultura consensual en España», en <http://www.rebellion.org/docs/126482.pdf> [último acceso: 06/07/2016].
- GARCÉS, MARINA. *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.
- HARNEY, STEFANO; MOTEN, FRED. «The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study». *Minorcompositions*. 2013, en www.minorcompositions.info [último acceso: 06/07/2016].
- HOLMES, BRIAN. «El dispositivo artístico o la articulación de enunciaciones colectivas» en *Brumaria 7: arte, máquinas, trabajo inmaterial*. Madrid, 2006.
- KUNST, BOJANA. «Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: La paradoja de la visibilidad» en Rozas, Ixiar; Pujol, Quim (eds). *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Barcelona: Mercat de les Flors; Institut del Teatre; Ediciones Polígrafa, 2015.
- LADDAGA, REINALDO. *Estéticas de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

- LEFEBVRE, HENRI: *The Production of Space*. Cambridge: Blackwell, 1991.
- LOPEZ PETIT, SANTIAGO. *¿Y si dejamos de ser (ciudadanos)? Manifiesto por la desocupación del orden*, en *El Viejo Topo*, 272, 2010, pp. 58-67.
- LOPEZ PETIT, SANTIAGO. *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*. Madrid: Traficantes de sueños, 2009.
- NOYS, BENJAMIN. *Communization and its Discontents. Contestation, Critique and Contemporary Struggles*. Nueva York: Minor compositions, 2011.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *La rebelión de las masas*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1989.
- PAL PERBART, PETER. *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Limón Ediciones, 2009.
- PERRO PACO. «¿Dejaron de ser (artistas)?» en <http://www.tea-tron.com/perropaco/blog/tag/paulina-chamorro/> [último acceso: 06/07/2016].
- ROWAN, JARON. *Emprendizajes en cultura: discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de sueños, 2010.
- SOJA, EDWARD W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Los Angeles: Blackwell, 1996.
- SOJA, EDWARD W. *Postmetropolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.
- SWYNGEDOUW, ERIK. «The Antinomies of the Postpolitical City: In Search of a Democratic Politics of Environmental Production», *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 33 (3), Sheffield University, 2009.
- TIQQUN. *Llamamiento y otros fogonazos*. Madrid: Acuarela Libros, 2009.
- TIQQUN. *¿Cómo hacer?*, en www.tiqqunim.blogspot.com.es [último acceso: 06/07/2016]
- VERCAUTEREN, DAVID; MÜLLER, THIERRY; CRABBÉ, OLIVER. *Micropolíticas de los grupos*. Madrid: Traficantes de sueños, 2010.
- ZOURNAZI, MARY; MASSUMI, BRIAN. «Navegar movimientos. Conversación de Mary Zournazi con Brian Massumi» en Rozas, Ixiar; Pujol, Quim (eds). *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Barcelona: Mercat de les Flors; Institut del Teatre; Ediciones Polígrafa, 2013.

La asamblea y el campamento.

Sobre la autoorganización de lo común

Amador Fernández-Savater

Autonomía

Los *sans-culottes* en la Revolución francesa, la Comuna de París, el anarquismo, los consejos obreros, Mayo del 68, los zapatistas... Desde que se abre la época moderna de las revueltas y las revoluciones, se puede identificar una corriente de acción y pensamiento específica: la autonomía. El anhelo de las prácticas efectivas de autonomía es abolir la política en tanto que esfera exclusiva de los especialistas y crear formas de democracia directa que devuelvan el poder a las colectividades concretas: soviets, consejos, comunas, etc. Esta tendencia autónoma no sólo se ha manifestado en un puñado de momentos excepcionales de revuelta abierta contra el orden establecido o de tentativas revolucionarias, sino también en mil iniciativas cotidianas e informales de autogestión y ayuda mutua a lo largo ya de dos siglos largos. El filósofo griego Cornelius Castoriadis habló así de «proyecto de autonomía» y lo concibió como una de las significaciones mayores que orientan el hacer político en el mundo contemporáneo, siempre en conflicto permanente (tensión y contaminación) con el capitalismo, que es, a su vez, el proyecto de reorganizar la vida social entera en torno a la lógica de beneficio y maximización de la ganancia¹.

Este «proyecto» ha conocido mil saltos a lo largo del tiempo, victorias y fracasos, desplazamientos y metamorfosis, pero no ha concluido ni ha desaparecido. Al contrario. Durante la mayor parte del siglo xx, estuvo relativamente

eclipsado por la hipótesis revolucionaria de la toma del poder, pero reaparece hoy con fuerza tras los desastres del comunismo autoritario y la constatación de los límites de la socialdemocracia reformista. Podríamos pensar por ejemplo los «movimientos de las plazas» (Primavera Árabe, 15-M, *Occupy*, etc.) como los últimos episodios singulares, masivos y visibles de ese impulso de autonomía. Por un lado, estos movimientos expresan un rechazo general de la *política de los políticos*, considerada ya no sólo como esfera separada del poder, sino como pura y simple gestión de las necesidades del capitalismo global. Pero no se limitan a la crítica, la denuncia o el rechazo, sino que también *redefinen positivamente la política*, en gestos y en palabras, ensayando modos de pensar y decidir en común sobre los asuntos comunes. Sus maneras de hacer prefiguran también sus objetivos. O, como dijo un amigo en la Puerta del Sol ocupada por el 15-M: «La democracia que queremos, ya nos la estamos dando».

¿Cuáles son esas maneras de hacer, esos modos de pensar y decidir en común sobre los asuntos comunes? En el centro de estos movimientos encontramos reiteradamente una forma organizativa clásica de la autonomía: la asamblea general y soberana, como espacio abierto de participación y procedimiento horizontal de toma de decisiones. Podría decirse que la asamblea general y soberana sigue siendo uno de los principales recursos a los que echan mano las prácticas de autonomía (a nivel masivo o micro) para tratar de sustraerse a los males bien conocidos de la representación política (privatización de la decisión, concentración del poder, delegación) y ejercer ya otra democracia y otra política (en primera persona, igualitaria, participada).

Sin embargo, los problemas prácticos que vemos reaparecer una y otra vez en las asambleas generales nos exigen pensar a fondo su adecuación a situaciones y condiciones de «complejidad», es decir, cuando aquellos que se autogobiernan no comparten a priori una misma escala de valores, una misma cultura o una misma experiencia. Es lo que pasa muy a menudo en el mundo contemporáneo, con el debilitamiento y la fragmentación de las identidades y las ideologías políticas. Esta no es una cuestión puramente técnica o formal, no se trata simplemente de encontrar otro «procedimiento» que funcione mejor. Como veremos, la interrogación crítica sobre la asamblea general como órgano de autogobierno alcanza el corazón de toda una metafísica, de toda una concepción de la política y lo común (todavía demasiado clásica).

El cuestionamiento que planteo aquí se desarrolla en fidelidad con el «proyecto de autonomía». Esto es, no desde el presupuesto de que la representación política sea el único modo posible de organizar los asuntos comunes. Pienso más bien lo contrario: la representación –al confiscar el poder de decisión a las personas que habitan y conocen las situaciones que componen la vida social, depositándolo en un cuerpo profesionalizado de especialistas que gestiona la realidad desde un punto exterior– es una de las mayores catástrofes del mundo contemporáneo. La autoorganización, es decir, que gobiernen los que habitan, me parece quizá paradójicamente el único planteamiento sensato y realista. Lo que se trata de pensar (de empezar a pensar) es si la asamblea general y soberana es una forma adecuada para la autoorganización.

El carácter de este texto es político e implicado, y se apoya sobre todo en mi propia experiencia y en la observación directa de los procesos y los problemas referidos. Me propongo aterrizar la reflexión, en primer lugar, en tres experiencias madrileñas de autogestión que conozco de primera mano y que me parecen muy representativas de los problemas de la asamblea general: el movimiento 15-M en la Puerta del Sol, el Centro Social Tabacalera en el barrio de Lavapiés y el espacio conocido como Campo de la Cebada en La Latina. En segundo lugar, voy a acercarme a formas de autoorganización no asamblearias que se han dado en estas mismas tres experiencias: formas de pensar, cuidar, sostener y orientar la vida en común, pero que pasan desapercibidas seguramente porque están más acá o más allá de la concepción clásica de la política. Por último, haré resonar el conjunto con algunas reflexiones más teóricas y abstractas (Hannah Arendt, Jean-François Lyotard, Comité Invisible, Christian Laval, Pierre Dardot y Jean Oury) buscando elementos y claves para una nueva conceptualización.

Asamblea

La Puerta del Sol

Las asambleas generales eran momentos muy especiales en la Puerta del Sol ocupada tras el 15 de mayo de 2011. Es imposible recordar sin mucha emoción lo que allí sucedía. Pocas veces se ha visto a tanta gente desconocida escuchándose con tanta atención; a veces incluso. Miles de personas tomaban parte en

las asambleas generales, sobre todo en la que tenía lugar por la tarde-noche. Una comisión llamada «dinamización de asambleas» –seguramente de las más significadas en la plaza– trabajaba en su preparación. Las asambleas eran todo un ceremonial: un ritual estricto organizaba el reparto de la palabra y de los tiempos, el proceso de deliberación y la toma de decisiones. El espacio de la asamblea en torno a la «ballena» de cristal, que cubre la salida del metro de Sol, se marcaba de modo tal que siempre quedasen pasillos libres para poder llegar al centro desde cualquier punto y hablar allí a la vista de todos. El moderador era una figura clave: rotaba en cada asamblea y era elegido por el grupo que se encargaba de prepararlas. Su tarea no era sólo técnica, sino que debía «escuchar profundamente» lo que pasaba en la asamblea para darle cauce sin marcar tampoco una orientación determinada. Concentraba mucho poder y siempre había quienes sospechaban de su neutralidad, haciéndolo saber ruidosamente.

El 15-M gritaba «No nos representan» y «Democracia real ya» y las asambleas generales eran maneras de materializar tales consignas. El contraste con la mecánica parlamentaria era muy evidente. En el Parlamento, la palabra está dirigida y sometida a un guión previsto de antemano: podemos saber más o menos qué va a decir quien habla en función del partido al que pertenece y jamás se ha visto a nadie cambiar de opinión después de escuchar la palabra de otro. En la asamblea, las luchas de poder entre los partidos dejaban paso al ejercicio del pensamiento colectivo entre personas que hablaban en primera persona. Eso las convertía en situaciones esencialmente abiertas e indeterminadas donde la palabra tenía la capacidad de afectar y desplazar las visiones y los sentimientos. Recuerdo decirle en una de ellas a un amigo que estaba a mi lado: «A mí me convencen todas las intervenciones». La asamblea era un espacio-tiempo apasionante, todo lo contrario del tedio parlamentario. Por supuesto, también había monólogos, aportaciones que no seguían el hilo del razonamiento colectivo, intervenciones cerradas o que venían cocinadas de antemano, pero lo más llamativo de Sol era la ruptura de las dinámicas de interacción habituales: la escucha y la atención, la paciencia y el buen humor, la confianza en la inteligencia del otro desconocido y la búsqueda de verdades incluyentes (más allá del aplastamiento de las minorías por las mayorías), el rechazo del «resultadismo» que ahoga los procesos en aras de la eficacia, etc.

«Estamos aprendiendo» se oía decir a menudo, ante los inevitables problemas, la lentitud del proceso, la dificultad extrema de la búsqueda de consensos.

En las asambleas generales de Sol hicimos por tanto algunas experiencias decisivas: la escucha y el pensamiento colectivo, la libre circulación de la palabra abierta a cualquiera, la elaboración y el contagio de un vocabulario común, el sentimiento de la potencia de estar juntos y ser muchos, la visibilización y la puesta en común del trabajo cotidiano y distribuido de las distintas comisiones y grupos de trabajo, etc. Pero, ¿servían las asambleas para lo que supuestamente debían servir, a saber, la organización de la plaza y la orientación general del movimiento? Creo que no. Cuando la asamblea general se pensaba a sí misma como una especie de cerebro director (de un cuerpo), se bloqueaba y se volvía torpe. En tres sentidos al menos.

En primer lugar, la necesidad de alcanzar consensos unánimes para tomar cualquier decisión planteaba dificultades casi insalvables: un solo veto echaba para atrás u obligaba a reformular cualquier propuesta. Todas las minorías eran escuchadas, todos los disensos se registraban, pero en el horizonte un tanto quimérico (y seguramente no deseable) de la posibilidad de una síntesis final: el consenso. Se actuaba como si no hubiese diferencias verdaderamente irreductibles, como si a base de escucha, paciencia y negociación todas las divergencias pudiesen absorberse en *una sola posición*. En segundo lugar, el hecho de que hubiese un punto central de toma de decisiones generaba las luchas de poder. Aunque muy amortiguadas por el clima excepcional de cooperación que se vivía en la plaza, hubo asambleas y reuniones de la comisión dinamizadora donde se libraron verdaderas batallas por la hegemonía. La concentración de poder en un solo lugar creaba un escenario de disputa entre los que querían imponer una decisión, los que querían imponer otra, los que querían verificar y controlar la limpieza y neutralidad del proceso, etc. Por último, la palabra tendía en demasiadas ocasiones a distanciarse del hacer concreto. Un ejemplo muy claro es que se tomaban decisiones que no comprometían a quienes las aprobaban: uno podía «votar» a favor del mantenimiento del campamento y marcharse acto seguido a casa, desentendiéndose de las consecuencias de su elección. Por lo demás, toda iniciativa tenía que ser validada por la asamblea general, lo cual no favorecía precisamente un funcionamiento muy flexible o la libertad de iniciativa.

Creo que nada de esto es «accidental», específico de la conformación de la asamblea general de Sol, sino casi me atrevería a decir más bien «estructural». Es decir: es la asamblea general y soberana, como instancia única y central de gobierno, la que implica estos tres efectos. 1) Presupone y requiere mucha homogeneidad; 2) centraliza el poder de decisión; 3) distancia la palabra del hacer concreto.

La asamblea general de Sol pudo tomar muy pocas decisiones. Sin embargo, una de ellas fue con toda seguridad la más grave y la más sensible de todas las posibles: el levantamiento de la propia acampada. Hubo asambleas larguísimas, tensas y emocionantes, donde se le dio una y mil vueltas a la propuesta de dismantelar el campamento (por motivos de oportunidad política, problemas de sostenibilidad, etc.) y descentralizar el movimiento a los barrios. Finalmente, la decisión se tomó por consenso unánime –nadie bloqueó– y ello permitió levantar el campamento como un momento de potencia, de continuidad y de alegría, y no de derrota, división o cierre. ¿Entonces? ¿Contradice eso la afirmación de la incapacidad de la asamblea para tomar decisiones? Yo lo veo más bien así: la asamblea general no tomó la decisión, sino que más bien allí *crystalizó* un proceso de deliberación multiforme que tenía lugar cotidianamente fuera y dentro de la plaza. En la asamblea se *decantó* finalmente un consenso (un sentimiento compartido) que se había elaborado más allá. Volveremos sobre esta otra visión de la decisión colectiva cuando hablemos de Jean Oury.

En definitiva, creo que la asamblea general de Sol funcionó mejor cuando se dispuso, no como el cerebro (colectivo) que dirige un cuerpo, sino más bien como *un trozo de cuerpo más*; no como el origen, la causa y el motor de los efectos, sino como un espacio-efecto de otras fuerzas; cuando abdicó de su soberanía y se ofreció como un espacio de encuentro, pensamiento y puesta en común.

La Tabacalera

El Centro Social Tabacalera y el Campo de Cebada son dos espacios cedidos por la administración pública y autogestionados en el centro de Madrid². El primero ocupa una porción importante de la vieja fábrica de tabacos de la calle Embajadores y el segundo es el «foso» que dejó la demolición de la antigua

piscina de La Latina. La Tabacalera es un lugar gigante y cerrado, la Cebada es un sitio más pequeño y al aire libre, pero los dos tienen algo en común como espacios sociales: hacen de la apertura su principal seña de identidad. La composición de ambos desborda ampliamente los perfiles puramente militantes o activistas: hay vecinos, jóvenes que buscan un espacio de socialización no mediatizado por el consumo, artistas sin espacios de ensayo, personas que viven en la calle, etc. Este desborde y esta apertura complejiza el espacio y genera dos de los mayores desafíos que atraviesan estos lugares: la convivencia entre formas de vida muy heterogéneas y la toma de decisiones para los asuntos comunes y cotidianos.

Tras una fase ilusionante, colectiva y participada de acondicionamiento material del espacio que duró varios meses, la Tabacalera se inaugura oficialmente en el mes de junio de 2010. Inmediatamente, la ausencia radical de infraestructuras abiertas y disponibles en el centro de Madrid convierten el espacio en un lugar muy deseado y solicitado para todo tipo de actividades. Desde el grupo promotor se definen unos criterios para orientar y filtrar las actividades: se primarán las que sean abiertas, gratuitas, *copyleft* y que colaboren con el mantenimiento del conjunto del centro. Se definen también entonces unos ejes de trabajo para organizar el proyecto: comunicación, coordinación y autogestión. Y se ensaya un modelo de autogobierno (conocido como «pulpiflor» o «tentápelos») en el que, por un lado, se otorga un máximo de libertad e iniciativa a los distintos espacios y colectivos y, por otro, se crea una instancia central donde se tratan las distintas cuestiones que afectan a todos. Cada colectivo y cada espacio (las distintas naves, el patio) enviará a ese espacio de coordinación a un representante.

El desbordamiento de actividades origina enseguida muchos problemas de convivencia que hacen estallar algunas ideas ingenuas de armonía espontánea que se manejaban hasta el momento. Mencionemos algunos de esos conflictos: ¿quién se encarga de limpiar los váteres comunes? ¿A quién «pertenecen» las paredes del edificio, se pueden hacer grafitis o ésta es una cuestión a pensar en común? ¿Cómo ejecutar las decisiones que se toman e implican al edificio entero (por ejemplo, el cierre pactado con los vecinos y la administración a determinada hora)? ¿Cómo organizar el calendario conjuntamente para evitar problemas de exceso de aforo o choque entre eventos incompatibles (un recital de poesía justo al lado de un concierto de *hardcore*)?

Lo que se juega en todos y cada uno de estos conflictos es la cuestión de «lo común» (en las mismas palabras de los habitantes de Tabacalera), entendido aquí y ahora como «lo que afecta a todos». El espacio y el proyecto de Tabacalera es más que la suma de sus partes (espacios y colectivos). No basta con que cada parte limpie o asegure su zona. Hay cuestiones y problemas transversales que afectan al esqueleto mismo del proyecto que sostiene las distintas partes. Entonces, ¿dónde y cómo se piensa y se decide sobre esas dimensiones transversales o comunes de la experiencia? ¿En qué espacios y a partir de qué herramientas de organización?

Muy pronto el modelo de gestión en «pulpiflor» se atasca por la cantidad de problemas que se le plantean. Pero sigue existiendo una necesidad acuciante de espacios para pensar y elaborar los conflictos cotidianos, de modo que se crea una asamblea general donde se participa a título personal (no ya más como representante de un espacio o colectivo). La asamblea se plantea, de manera más o menos explícita, como una respuesta al problema de lo común (lo de todos). Un espacio radicalmente democrático (abierto a cualquiera) y capaz de un punto de vista global (de conjunto) y desinteresado (que trascienda a los meros intereses particulares de tal espacio, colectivo o individual). Sin embargo, la práctica asamblearia trae consigo nuevos problemas, de los cuales referiremos simplemente dos.

En primer lugar, la asamblea general funciona como un poder legislativo que decide sobre las normas y las reglas de lo común, pero carece del poder ejecutivo necesario para hacerlas cumplir. Desechada la violencia como recurso, serán los llamados «turnos de cuidados» (integrados principalmente por mujeres) los que se encargarán de realizar el trabajo de velar por el cumplimiento de los consensos, criterios y decisiones de la asamblea. A pesar del gran esfuerzo desplegado y de la fina sensibilidad de la gente de los turnos, las distintas fuerzas que habitan el espacio los desbordan una y otra vez. Los acuerdos se rompen continuamente, de forma discreta y silenciosa o entrando directamente en abierta rebeldía. Las decisiones se aplican finalmente (o no) dependiendo en cada caso de la relación de fuerzas. Todo ello crea una convivencia muy frágil, recelosa y sin confianza.

En segundo lugar, la asamblea general pone en el centro de su actividad la palabra y el discurso, pero esto genera muchos problemas. La igualdad formal en el acceso a la palabra oculta desigualdades profundas en relación al

manejo del lenguaje. No se trata ya sólo de que los más capaces discursivamente tengan un mayor peso en la toma de decisiones como suele pasar, sino de que ni siquiera todo el mundo habla castellano en la Tabacalera. El centro social acoge a muchos inmigrantes africanos recién llegados. Poner la palabra en el centro genera desigualdades que se suman a las serias desigualdades ya existentes (dinero, recursos). Así, aunque formalmente democrática, supuestamente neutra, hipotéticamente universal y procedimentalmente igualitaria, la asamblea general se percibe sin embargo en el edificio como un poder privado y «de parte». ¿Propiedad de quién? De los activistas blancos expertos en las dinámicas asamblearias.

El Campo de Cebada

En la historia del Campo de Cebada podríamos distinguir dos momentos. En el primero, la diferencia entre los usuarios del espacio y el «grupo promotor» (los activistas interesados en él como experimento social, político y urbano) no es demasiado grande. El Campo se gobierna entonces desde la asamblea, que gestiona la petición de espacios para actividades y los diferentes problemas comunes y cotidianos (la relación con la administración, los horarios de cierre, los conflictos).

Sin embargo, con el paso del tiempo, la composición del Campo cambia radicalmente y la distancia entre los nuevos usuarios y la asamblea crece. Esos nuevos usuarios son sobre todo gente muy joven que utiliza el Campo de Cebada para jugar al baloncesto, estar y encontrarse, beber y fumar, etc. Los problemas aumentan y el espacio se vuelve ingobernable para la asamblea. Muchos activistas «se queman» y abandonan el proyecto. Para los que permanecen, el desafío político será a partir de ahí inventar modos de favorecer una reapropiación del espacio y sus cuidados por los propios usuarios. Lo cual empieza a darse poco a poco, como veremos luego.

Podría decirse que en condiciones simples (cuando los asamblearios y los usuarios no son radicalmente diferentes), la asamblea funciona. Pero cuando la complejidad se eleva —cuando las situaciones y las condiciones se vuelven más heterogéneas, indeterminadas, etc.—, la asamblea general empieza a griparse y agarrotarse. Fuera de los círculos militantes o activistas, los nuevos usuarios no la reconocen como gobierno legítimo del espacio. Sus

mismos modos y formas se perciben como extraños: ¿resolver los problemas hablando sentados durante tres horas? Cuenta Joncar, uno de los asamblearios del Campo, que un día le pidió a un chico que escuchaba electro-cumbia a todo trapo que bajase un poco el volumen para que la asamblea pudiese escucharse y hablar. El chico respondió: «¿Qué pasa, si fuera Ismael Serrano os gustaría más?». Esta anécdota revela cómo la asamblea se percibe como una tribu más de las que habitan el Campo (en este caso, la tribu de «los políticos»), pero con la particularidad de que esa tribu se ve con derecho a decirles a las demás cómo tienen que comportarse.

Sobre las tensiones entre la asamblea y la vida cotidiana del Campo, Jacobo, otro habitante de primera hora, dice también lo siguiente: «La asamblea puede decir lo que quiera, pero aquí son los hábitos los que gobiernan». Es decir, la organización cotidiana del espacio tiene más que ver con los modos de acción y relación de los cuerpos en el espacio que con las normas y reglas decretadas por la asamblea. Todo el rato, en cada rincón del Campo, se toman decisiones que configuran el espacio. En los muros y las canchas de baloncesto, a través del rap y los grafitis, mediante What's App o el boca a boca. Pero la asamblea general es ignorante e insensible a todos estos dispositivos, prácticas y lenguajes, no sabe cómo relacionarse con ellos, sólo conoce la palabra y el discurso, *no entiende los cuerpos*.

A través de Grecia

En la Puerta del Sol, la asamblea funciona bien como espacio de circulación de palabra y puesta en común, pero se bloquea y se vuelve torpe cuando se piensa a sí misma como centro motor o decisor. En Tabacalera, la asamblea pretende dar respuesta a los problemas generales, pero se percibe como un espacio particular más que pretende el gobierno del conjunto. En el Campo de Cebada, la asamblea es ignorante e insensible a los hábitos, esas disposiciones físicas y corporales que gobiernan efectiva y cotidianamente el espacio. ¿Tienen los problemas contemporáneos de la asamblea general algo que ver con su remoto origen en la Antigua Grecia? Propongo a continuación, no tanto una explicación general-abstracta (deshistorizante), como algunas *resonancias* entre cuestiones del presente y lecturas del pasado.

Hannah Arendt y los «hombres libres»

Escuchemos por ejemplo a Hannah Arendt. Según ella, la asamblea en Grecia es el espacio donde los «hombres libres» intercambian palabras y acciones. ¿Quiénes son los hombres libres? El esclavo, en la reflexión de Aristóteles que cita Arendt³, está desprovisto de la facultad de deliberar y decidir, de la facultad de prever y elegir. Es precisamente lo contrario de un hombre libre: un tipo de ser sometido a la necesidad, a la vida biológica. Los hombres libres son los que están liberados de la necesidad, es decir, liberados de la vida material: quienes poseen tierras, esclavos o mujeres, por tanto quienes disponen de tiempo libre.

Arendt llama «labor» a la actividad interminable de producción y reproducción para la supervivencia, a las actividades necesarias para sostener la vida (comer, beber, dormir, etc.), pero que no construyen un mundo estable de objetos (como hace el trabajo), ni abren un espacio público de aparición (como hace la política). Las actividades de la labor se agotan en el momento en que son realizadas y consumidas, sin dejar nada tras de sí. Su tiempo es el tiempo cíclico de la necesidad natural, de la repetición, de las necesidades invariables de la especie. Su espacio es el *oikos*: el espacio privado de gestión de lo cotidiano donde hormiguean las mujeres y los esclavos griegos. Un espacio de sombra y de dependencia, el espacio de los seres excluidos de la política.

Sólo allí donde acaba la labor puede empezar la política. Los dos ingredientes básicos de la política son la acción (en lugar de la repetición de la necesidad) y la pluralidad (en lugar de la uniformidad de la especie). Gracias a la acción (que da lugar a lo nuevo) y a la palabra (en la que se manifiesta la singularidad de cada quien) se desarrolla la vida humana (y no ya puramente biológica). El espacio-tiempo por excelencia de la política es, por tanto, el espacio público donde se muestran y se comparten las acciones y las palabras. La asamblea como «teatro de aparición de la libertad», justo lo contrario del espacio doméstico donde «nada merece ser visto». La asamblea es ese espacio de los hombres libres: libres de la necesidad, libres de su cuerpo, libres de los cuerpos que sostienen la vida material. Libertad como poder de hacer abstracción de las condiciones materiales de existencia.

Jean-François Lyotard contra la polis

En varios textos de los años setenta, Jean-François Lyotard carga las tintas contra la democracia griega, discutiendo así indirectamente con otros pensadores de la época que la toman como ejemplo o modelo político (la misma Arendt o su viejo compañero Castoriadis). Lyotard se apoya para sus ataques en los trabajos de historiadores de la Antigüedad como Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet o Marcel Detienne. La cuestión central que retiene de ellos es la importancia decisiva de *la geometría* en el imaginario político griego. ¿En qué sentido? El mundo se empieza a imaginar y pensar entonces como una extensión de tipo matemático, definida por «relaciones de distancia y posición».

Esta concepción del mundo como extensión homogénea en todas sus partes determina según los historiadores la configuración de toda una serie de espacios sociales: los juegos cívicos, las asambleas guerreras de reparto del botín, la administración de justicia, etc. ¿Cómo? Todos ellos se organizan como espacios circulares, centrados en torno a un punto privilegiado con respecto al cual los demás puntos están idealmente en una relación recíproca e igualitaria, simétrica y reversible. En los juegos cívicos, en el centro estarán los premios. En la administración de justicia, el tribunal independiente. En las asambleas guerreras, el botín a repartir.

La primera ciudad griega es una república de guerreros hoplitas y entre la clase guerrera se forman ciertas concepciones esenciales del pensamiento político griego. Las asambleas de guerreros anticipan las asambleas políticas griegas posteriores que conocemos. Los guerreros se sientan en círculo mirando hacia el interior y depositan los bienes a repartir en el centro. El centro (*meson*) es, topográficamente, el lugar más visible de la asamblea, el lugar que está a la vista de todos: el lugar de la *luz pública*. Los bienes que se depositan en el centro no son bienes personales, no pertenecen a nadie. Poner en el medio es poner en común, poner en circulación. En las asambleas de guerreros lo que se deposita en el centro es el botín. En las asambleas políticas posteriores lo que se pone en el centro es la palabra y el poder. El hecho de que el poder y la palabra se pongan en el medio significa que se comparten: ni se acumulan ni se privatizan. Todo auditor puede devenir locutor. Cualquier ciudadano puede hablar en el medio del círculo asambleario, en el medio de la

colectividad, hablar a la vista de todos y dirigirse a todos por igual. En relación al centro, cada uno está en igualdad con los demás. Es el sentido de la *isonomía*: igualdad ante la ley.

La ciudad nace así como ruptura de la organización arcaica, tribal, salvaje. En el centro de la ciudad griega, ya no habrá un templo o un palacio, ni el cuerpo de ningún déspota, sino el lugar vacío de la asamblea. La revolución democrática de Clístenes transforma materialmente la articulación sociopolítica heredada para reorganizar la ciudad en torno a este punto central, el *ágora*, en cuyo marco todos los ciudadanos pueden definirse como iguales. Se crea así una nueva unidad en la que lo prepolítico (la labor, etc.) pasa a segundo plano.

Para Lyotard, sin embargo, este imaginario geométrico de la política —la igualdad de todos en torno a un punto privilegiado que es el centro de la asamblea— es bien problemático, en tres sentidos al menos. En primer lugar, establece una división jerárquica del cuerpo sensible (o libidinal, dirá Lyotard). El cuerpo-ciudadano hace útil y valoriza (*erotiza*) sólo un pequeño fragmento de lo existente: *pene* y *logos*. Es decir, la capacidad de fecundar mujeres que reproduzcan la ciudad y la palabra razonable (el argumento) que se intercambia en la asamblea. Otros muchos fragmentos del cuerpo sensible son así excluidos o quedan subordinados: «Todas las vaginas, todas las lenguas venidas del extranjero, todas las manos que no pueden matar, sino sólo trabajar, todas las palabras pronunciadas en otro sitio que no es el medio de la asamblea»⁴. Los hombres sentados en círculo dan la espalda al exterior bárbaro. La ciudad griega se instituye en este corte, en este gesto de separación entre lo que merece luz y publicidad (la palabra razonable) y lo que queda confinado en la «noche de Dionisos»: «salvajismo, sensibilidad, materia y cocina, impulsión, histeria, silencio, danza menádica, belleza del diablo, adornos, lascivia, brujería, debilidad... »⁵.

En segundo lugar, la palabra valorizada, en la capacidad de argumentar y contraargumentar, es la palabra racional y razonable. La palabra que se puede *intercambiar* con vistas a un consenso, a un acuerdo, a una resolución, a una síntesis. Esa palabra dicha en el medio es igualmente una palabra *media*: una palabra regulada-reguladora, comparable y conmensurable, en la que se anulan las verdaderas diferencias. «La boca ciudadana deberá gozar con el intercambio político civilizado de los argumentos, con el buen tono que es

la igualdad de tono y de humor, y con la regulación retórica de las distancias de tono y de humor»⁶. Esa palabra intercambiable expulsará otros discursos y otras posiciones de enunciación: la palabra cargada de afecto y, por tanto, singular e incomparable; la palabra que implica posiciones irreductibles y no se deja sintetizar en vistas a un consenso; la palabra que empuja un desplazamiento en la percepción de los asuntos que se tratan, etc. Pronto surgirán en el ágora expertos en el «habla correcta» (estilistas, retóricos, profesionales del habla ensamblaria) que empezarán a acumular y privatizar lo que supuestamente era un bien común.

Por último, la política asume la estructura de un teatro clásico o «a la italiana» que se define según Lyotard por tres límites o divisiones: 1) lo que queda dentro y lo que queda fuera del propio teatro; 2) la sala y la escena, los actores y los espectadores, los que tienen acceso a la palabra y los que no; y 3) el escenario y la maquinaria o los bastidores de la política. El primer límite marca la frontera entre lo político (la capacidad de argumentar y contraargumentar) y lo no-político (el útero, la cocina, las manos laboriosas, la sintaxis y los fonemas bárbaros, etc.). El segundo límite se define por los filtros que dan acceso a la ciudadanía y a la palabra: portar armas, poseer esclavos... El último límite es el que invisibiliza y borra precisamente lo que permite que haya escena y teatro: la maquinaria y los bastidores (la existencia de los esclavos, la desigualdad entre los sexos, etc.).

Campamento

Podríamos decir que lo que los griegos inventan, para superar la organización tribal-familiar de la vida social, es el imaginario de «lo público»: el logos, la igualdad de los ciudadanos con respecto a la ley, la diferencia entre lo político y lo no político (o prepolítico, la labor...), etc. Este imaginario de lo público será retomado siglos más tarde por las corrientes revolucionarias en lucha contra el Antiguo Régimen, ya sin referencia a la asamblea general como centro, sino al Estado. Mi intuición o pregunta sería aquí la siguiente: el proyecto de autonomía al que me referí al principio, ¿no se ha pensado también bajo este imaginario de lo público? Lo «público no-estatal», ciertamente, pero sustituir el Estado por una asamblea (o una pirámide o coordina-

ción de asambleas) no resuelve como hemos visto los problemas de la centralización del poder, la homogeneidad presupuesta o requerida y la separación de la instancia de gobierno y la vida cotidiana (los afectos, los hábitos, las cuestiones logísticas y materiales, etc.). ¿Dónde buscar pistas para repensar las prácticas de autonomía en otras claves, por fuera del imaginario de *lo público*? Vamos a mirar en las mismas tres experiencias analizadas antes, pero atendiendo a otros aspectos.

Acampadasol

Durante los primeros días, repleta de gente como estaba la Puerta del Sol, era difícil verlo. Sobre todo desde los bordes de la plaza. ¿Qué pasaba en el cogollo, en torno a la estatua de Carlos III? Desde allí llegaban noticias de muchísima actividad, protagonizada sobre todo por gente muy joven, ¿pero de qué tipo? Mi amiga Cristina Vega se hacía las mismas preguntas que yo. Fue un día de mucha lluvia cuando lo vio por primera vez y lo contó así en un texto muy hermoso titulado «Sol en caliente»: «Como en ese momento, por la lluvia, no había tanta gente pude verlo. Una jaima, un par de lonas precariamente atadas a la verja de la estatua, la bandera de Egipto, un generador y un montón de colchones y mochilas apiladas»⁷.

Cristina se refiere al *campamento*. Sol no era sólo un espacio de protesta y reivindicación, tampoco era sólo un espacio de organización horizontal, sino también un campamento: un espacio de vida (en) común. Este es un rasgo que distingue al 15-M de otros movimientos o momentos de protesta callejera vividos los años precedentes: las movilizaciones de 2003 contra la intervención estadounidense en Irak, la autoconvocatoria del 13-M de 2004 ante las sedes del Partido Popular de toda España exigiendo «la verdad» sobre la autoría de los atentados de Atocha, el movimiento V de Vivienda contra la especulación inmobiliaria en 2006 o el movimiento contra la ley antidescargas conocida como Ley Sinde en 2009. Los campamentos del 15-M añaden al repertorio de acción de esa lista un *plus* fundamental: ya no sólo se trata de movilizarse o protestar juntos, sino de autoorganizar materialmente la vida en común. *De tomar la calle pasamos a crear la plaza*. Un cambio cualitativo.

Se pone a llover. Nos refugiamos debajo (de las lonas) apretados y algunos se ponen a unir con cuerdas, a sacar más lonas, más plásticos, más costuras. En unos días, el campamento creció y creció de forma espontánea, acomodando primero a la gente, enseguida la coordinación y los ordenadores, y luego enfermería, comisiones, grupos, alimentación, bibliotecas, carteles sobre carteles, váteres, cuerdas cruzando el cielo de la plaza, bajo el que se trenzaban nuevos puestos en una formación chabolista horizontal⁸.

El 15-M crea pequeñas ciudades (algunos les dicen «romanas», y otros, «chabolistas») en el corazón mismo de las grandes, con aseos, alimentación, enfermería, biblioteca, etc. A imitación de lo que se había visto en plaza Tahrir, se abren espacios habitables e inclusivos donde cualquiera está invitado a participar, colaborar, pasar. Los campamentos absorben y activan los saberes y las capacidades de todos. Se despliega un cuidado infinito por las diferentes formas de vida (por ejemplo, se monta una guardería para que puedan venir personas con hijos) y por las diferentes formas de la vida (dormir, comer, estudiar, juntarse, comunicar, organizarse o simplemente estar). La democracia que se quiere («Democracia real ya») se parece mucho a la organización misma de esas plazas: igualitaria, activa, cooperativa, a la altura de las personas. Ahí está la superioridad ética del 15-M: se denuncia y se desafía al estado de cosas con *el ejemplo práctico e inmediato de una vida mejor por delante*.

En Sol, el centro mismo de la plaza se fue saturando a partir de la estructura que montaron algunos elementos dispersos como el caballo, el quiosco y el metro, que junto a las farolas dieron forma a lo que más tarde sería un tendido con calles y habitáculos. Tiene hasta un nombre: «construcción hormiga». Me pregunto cómo habría sido todo esto si no hubiera llovido tanto en estas semanas. Cómo, si no hubiésemos copiado el gesto de Tahrir y otros que cada cual ha ido aprendiendo en estos años de explosiones intermitentes de protestas callejeras⁹.

¿Y cómo funciona el campamento? Preguntados por ello, la gente de la comisión de infraestructuras responde: «Es un ir adaptándose a la calle, a lo que se va demandando». Es decir, el campamento se organiza por un lado a partir de las necesidades inmediatas que surgen en la creación de esa pequeña

ciudad (no hay un plan previo). Se piensa lo que se hace mientras se hace y desde lo que se hace. Y por otro, se coordinan y articulan horizontalmente mil esfuerzos locales y situados, sin un lugar central de organización, ni siquiera democrático. Se funciona a través de una multiplicidad de prácticas, relaciones y herramientas: microasambleas, grupos de trabajo, comisiones, agrupaciones informales, el boca a boca, los móviles, Internet, vínculos fuertes entre gente más comprometida, vínculos más débiles entre gente que entra y sale, etc. Lo que cada situación –y cada momento de la situación– requiere. Todo vale y todo suma.

La cocina de Tabacalera

Desplazando la mirada de los lugares centrales y más visibles de Tabacalera, podemos toparnos con un proyecto como la cocina. Una experiencia lateral y micro, prácticamente desconocida, que tuvo lugar entre 2011 y 2012. Para contarla, nos apoyamos en el relato de Javier Olmos, apodado Jabuti, una persona muy conocida en las redes activistas y vecinales del barrio de Lavapiés, participante en otras experiencias de centros sociales del barrio y cocinero popular.

A petición de un amigo, Jabuti entra a colaborar en la cocina de Tabacalera cuando el centro ya lleva unos meses abierto. La situación de la cocina entonces es bastante desastrosa. Cocina quien quiere, comprando alimentos y butano para el día, pero no se cuida el espacio como tal, se dejan los platos sucios para el siguiente, etc. Muy poco a poco, mediante un trabajo infinitamente delicado y paciente de composición entre diferentes personas, intereses, lenguajes y demás, Jabuti y otros cómplices empiezan a tejer un proyecto colectivo. Cada día cocina un grupo: hoy, unos rastas y unos rockeros que cocinan vegetariano; mañana, senegaleses y guineanos; pasado, una chica venezolana junto a una española. Se consigue que cada grupo aporte algunos euros y que haya así varias bombonas de butano comunes. Se organizan «juntadas» una vez al mes para hablar de los asuntos comunes al mismo tiempo que se limpia, se cocina y se come. De una cocina en la que cada cual va a lo suyo, en un clima de negación del otro, se pasa lentamente a una cocina hecha de cooperación y donde hay una autorresponsabilización por lo común (limpieza, cuidado, etc.).

¿Cómo es el funcionamiento de la cocina? Según el relato que hace Jabuti, hay al menos dos claves a considerar. En primer lugar, lo que se pone en el centro son los aspectos y las dimensiones materiales y prácticas de la experiencia común. Se parte de lo que hay, en un continuo permanente entre pensar y hacer (se queda para pensar a la vez que se limpia y se cocina). La cocina es un grupo-comunidad creado *en torno a una bombona de butano*. En segundo lugar, no se intenta abarcar la totalidad, sino que funcione en primer lugar algo situado y concreto: el propio proyecto de cocina. Y desde ahí se aporta a lo común: por ejemplo, la cocina ofrece comidas gratuitas a personas y grupos que aportaban al común de Tabacalera como una manera de honrar y agradecer su trabajo.

«Hay que ser más egoístas», dice Jabuti en el relato sobre la experiencia. «Nosotros vamos a lo nuestro y vemos desde ahí cómo nos encontramos con el otro». Este «egoísmo» no significa pensar sólo en lo propio, que es lo que ocurría al principio en la cocina, sino afianzar lo propio y aportar desde ahí a lo común, encontrarse con el otro a partir de lo propio. Un modo de hacer radicalmente diferente al de la asamblea general, que funcionaba como decíamos antes desde un punto de vista global (de conjunto) y desinteresado (no de parte). La experiencia de la cocina abre la posibilidad de pensar otro tipo de «producción de lo común» que no trasciende lo particular, sino que surge de la articulación entre una multiplicidad de situaciones particulares. Lo común como un tejido o un ensamblaje de situaciones concretas, no tanto como un centro (de ley).

Las «bandas» de la Cebada

Recordemos: la evolución del Campo de Cebada desborda a los activistas (las personas más «políticas ideológicamente») y los desplaza de la centralidad del espacio. Los problemas de convivencia se acumulan y la asamblea es incapaz de hacerse reconocer como el lugar de gobierno legítimo del espacio. Muchos activistas se queman y se marchan. Los que deciden quedarse tratan de dar entonces un giro a la gestión del proyecto y deciden provocar una catástrofe. Cierran por un día el espacio, como señal de alarma y toque de atención. Se produce entonces una cierta activación: los usuarios del Campo que hasta ahora delegaban la gestión cotidiana del mismo en la asamblea (sin reconocerla) dan un paso al frente en los cuidados del espacio. Esos usuarios son las

«tribus» o las «bandas» de la Cebada: grupos de amigos, grupos por afinidades (el baloncesto, la música, etc.). La asamblea permanece (como espacio donde coordinar actividades, pensar problemas o tomar decisiones sobre ciertos aspectos, algunos no menores), pero en el día a día son las bandas del Campo las que se hacen cargo en buena medida de la limpieza, la puerta o la mediación en los conflictos.

Esos chicos en banda que se hacen cargo del espacio lo hacen a su modo y por sus propias motivaciones («egoístas», diría Jabuti). Es decir, no son activistas o militantes, no van a las asambleas, no piensan políticamente el espacio. Pero el sentido de su vida pasa porque el Campo continúe abierto: para jugar al baloncesto, para socializar en un espacio no mediatizado por el consumo, etc. Estas bandas no confluyen en un espacio unitario como el de la asamblea. Lo que funciona más bien es lo que Jorge, otro habitante y estudioso del Campo, llama «legitimidades en red». ¿Qué significa esto? En el Campo de Cebada no todo el mundo reconoce a todo el mundo, ni todo el mundo reconoce un solo espacio (la asamblea, por ejemplo) como gobierno legítimo. Hay más bien una «concatenación de legitimidades»: tal persona de tal banda reconoce a tal persona de otra banda, un chico de los que juegan al baloncesto reconoce la legitimidad de una persona de la asamblea pero no de otra, por ejemplo. Muchos centros, muchas figuras, muchas conexiones que activar y muchos lugares a los que acudir en caso de que haya problemas. Estas legitimidades concatenadas o en red –que funcionan cotidianamente para mediar en conflictos, organizar el espacio o responder a tal o cual situación– sugieren respuestas distribuidas (más que soluciones totalizadoras) a las cuestiones del autogobierno y la autoorganización. La asamblea todavía requiere demasiada homogeneidad: los mismos códigos, los mismos lenguajes, las mismas herramientas. Las «legitimidades en red» incorporan una pluralidad de registros, lenguajes y prácticas. Hay muchas reglas y cada una tiene su momento y su espacio. No hay sólo unas reglas que sean válidas para todos y en todo momento.

Citaba antes la afirmación de Jacobo, habitante del Campo: «No es la asamblea quien gobierna el espacio, sino los hábitos». ¿Qué es un hábito? Jon Beasley-Murray, siguiendo a Pierre Bourdieu, los define como «afectos congelados». Afectos en tanto que disposiciones corporales e inconscientes, congelados en tanto que gestos o comportamientos repetidos. El hecho de

que gobiernen los hábitos –que son casi completamente inconscientes–, ¿significa que no hay nada por hacer, salvo resignarse a algún tipo de fatalidad o mecanismo automático? No, se trata de pensar la intervención política de modo radicalmente distinto: no como la tarea pedagógica de educar a los demás y explicarles cómo deben ser las cosas (hay que limpiar, etc.), sino más bien como el arte de facilitar encuentros que construyan cuerpos colectivos más potentes. Pueden crearse buenos hábitos (los que ayudan a construir y sostener formas estables de común o comunidad) y evitarse los malos (los destructivos y autodestructivos). El desafío es imaginar y ensayar formas de intervención que no pasen únicamente por la conciencia: por ejemplo a través del mobiliario, de las actividades que se proponen en el espacio, del trabajo físico conjunto (limpiar juntos) o de formas de presión colectiva difusa pueden suscitarse distintos modos de «hacer cuerpo» con el espacio y con los demás. Otros modos y herramientas de convivencia.

El habitar y lo común

Antes hice resonar los problemas contemporáneos de la asamblea general con algunas lecturas filosóficas sobre la Antigua Grecia. Ahora haré resonar esas otras formas de pensar-hacer que he ido repasando (el campamento del 15-M, la cocina de Tabacalera y las bandas de la Cebada) con otros planteamientos teóricos: los del no-grupo Comité Invisible, la pareja de autores Christian Laval y Pierre Dardot, y Jean Oury, fundador de la psicoterapia institucional.

Habitar según el Comité Invisible

El no-grupo Comité Invisible establece una distinción entre el «paradigma del gobierno» y el «paradigma del habitar»¹⁰. El paradigma del gobierno divide las cosas entre un sujeto (que gobierna) y un mundo (de objetos, procesos, personas, etc.) a gobernar. Es el paradigma que rige el mundo desastrosamente, al hacer de él un objeto de control. La democracia forma parte de este paradigma, ya sea en su versión jerárquica (la democracia representativa, según la cual, como dice la constitución argentina, «el pueblo no delibera si no es a través de sus representantes») o en su versión directa o asamblearia. Vamos a detenernos en la crítica a esta última, menos conocida.

En el ágora democrática, los seres racionales argumentan y contraargumentan para tomar una decisión (la ley), pero la asamblea que los reúne sigue siendo un espacio separado de la vida y de los mundos: se separa de hecho para mejor gobernarlos. Se gobierna produciendo un vacío, un espacio vacío (el llamado «espacio público»), en el que los ciudadanos deliberan libres de la presión de «la necesidad». La materialidad de la vida, aquello que designamos, desligándolo de lo político, como lo reproductivo, lo doméstico, lo económico, la supervivencia o la vida cotidiana, queda fuera, a la puerta de la asamblea.

La crítica del Comité Invisible a la democracia directa no es sólo una crítica teórica o abstracta, sino que se puede entender mejor como una observación de los *impasses* y los bloqueos de las asambleas de los movimientos políticos más recientes: la palabra que se distancia de la acción, colocándose «antes»; las decisiones que no implican a quienes las toman; el sofoco de la iniciativa libre y de los disensos; el fetichismo de los procedimientos y los formalismos que pretenden tener soluciones para todos los casos; las luchas de poder para condicionar las decisiones; la centralización y burocratización, etc. Para el Comité Invisible, todo los problemas tienen que ver con la separación instituida por la asamblea entre las palabras y los actos, entre las palabras y los mundos sensibles.

Según esta mirada, la potencia de las plazas no estaba pues en las asambleas generales, sino en la autoorganización de la vida común: infraestructuras, alimentación, guarderías, enfermería, bibliotecas. Los *campamentos*. Estos se organizaron según lo que el Comité Invisible llama el «paradigma del habitar». En el paradigma del habitar no se establece un vacío o una oposición entre sujeto que gobierna y mundo a gobernar, sino que más bien los mundos se pliegan sobre sí mismos para pensarse, darse formas y autoorganizarse. No se decreta lo que debe ser, sino que más bien se elabora lo que ya está siendo. No se funciona tanto a partir de metodologías, procedimientos o formalismos (que podrían aplicarse sobre cualquier situación), sino mediante una «disciplina de atención» a lo que pasa (qué pasa, cómo pasa, por dónde pasa). Las decisiones no se toman por mayoría o por consenso, sino que más bien *prenden* o se *decantan* en procesos de pensamiento colectivo. No son elecciones entre opciones dadas, sino invenciones que surgen de la presión de un problema práctico y material. Y las aplican quienes las

toman, comprobando así en primera persona lo que implican, confrontándolas con la realidad, haciendo de ese modo de cada decisión una *experiencia de mundo*.

La libertad, para el Comité Invisible, no tiene que ver con la participación, o con la elección y el control de los representantes, sino con el despliegue de las iniciativas, con la construcción de mundos habitables, con prácticas concretas. No tanto con «poder elegir» como con «poder hacer».

Lo común según Laval y Dardot

Común, el libro de Christian Laval y Pierre Dardot¹¹, se plantea el siguiente problema: ¿cómo salir de la alternativa entre movimientos horizontales e igualitarios pero que no consiguen durar (como las plazas) y la permanencia y duración conseguida al precio de la burocratización y la reposición del verticalismo político (a través de partidos como Syriza o Podemos)? Para Laval y Dardot, la respuesta pasa por repensar a fondo el problema de la institución. Los movimientos, para durar, deben generar instituciones (sistemas de reglas y normas), pero esas instituciones, para no burocratizarse, deben salir de la concepción clásica de la institución, por la cual lo que está (lo instituido) subordina o aliena lo que *viene* (lo instituyente). Lo esencial, en las nuevas instituciones, es que mantengan siempre la capacidad de abrirse a los imprevistos y adaptarse a las nuevas necesidades: su funcionamiento debe permitir en todo momento un relanzamiento de lo instituyente.

Más allá del mercado y de lo público-estatal, el principio político que según los autores podría orientar otro tipo de creación institucional es el de «lo común». Por un lado, lo común es un principio de democracia radical: participativa, incluyente, igualitaria, no representativa ni delegativa. Por otro, lo común es un principio que antepone el derecho de uso colectivo sobre el gobierno de propiedad. ¿Cómo se autogobierna lo común? ¿A través de qué tipo de dispositivos organizativos? ¿Cómo crear esas instituciones en las que lo instituido no prevalece sobre lo instituyente, sino que más bien lo instituido es un efecto o resultado provisional de lo instituyente, siempre abierto y en cuestión? Entre las experiencias a las que Laval y Dardot recurren para responder a estas preguntas, encontramos la psicoterapia institucional y la figura de Jean Oury.

Jean Oury fue un psiquiatra y psicoanalista francés, heredero y continuador de la psicoterapia institucional desarrollada por Francesc Tosquelles, psiquiatra catalán que fue también militante del POUM y pasó a Francia en el exilio tras la Guerra Civil. Oury experimentó en la clínica de La Borde su manera alternativa de entender la psiquiatría. Allí se buscaba acoger a los pacientes en un entorno abierto, acabar con el aislamiento concentracionista, promover el arte y el teatro, evitar el recurso a las terapias agresivas o las camisas de fuerza, introducir la autogestión en la práctica psiquiátrica (la participación de los internos en la toma de decisiones o la celebración de asambleas). «Nuestro objetivo es crear un ambiente de relación y de responsabilidad entre los enfermos y el personal sanitario que provoque una apertura al mundo exterior», decía Oury¹². Laval y Dardot encuentran en las tentativas de La Borde una inspiración (que no un modelo o una receta) para imaginar el funcionamiento de las «instituciones de lo común»¹³.

Lo primero que desaconseja Oury, por su propia experiencia práctica, es instalar en el corazón de la toma de decisiones una asamblea general soberana que decide y gobierna. Aunque sea muy participada y frecuente, el problema de la asamblea general es ser una instancia única y central. Oury recomienda más bien abrir y multiplicar espacios capaces de acoger a las singularidades en sus diferencias y a esos espacios los llama «colectivos». La «administración» (el término que utiliza Oury para referirse a la institución clásica) funciona como una máquina homogeneizadora de las diferencias que distribuye lugares y funciones de manera rígida y jerárquica (con el médico-jefe al mando). Por su lado, la psicoterapia institucional debe cuestionar esa lógica jerárquica, multiplicar los espacios de acogida de las diferencias (clubes, apartamentos terapéuticos), crear colectivos donde puedan interactuar en igualdad enfermeras, médicos y enfermos mentales.

Pero, ¿cómo tomar decisiones entonces, sin instituir un espacio central y soberano? Oury afirma que la decisión no es un acto puntual que tenga lugar en un espacio-tiempo determinado, ni tampoco una secuencia lineal de tipo deliberación-decisión-ejecución, sino que se trata de algo más complejo¹⁴. Un proceso de preparación en el cual la decisión va incorporándose (*haciéndose cuerpo*). Un proceso de maduración (en espacios y tiempos múltiples) que produce finalmente un consenso, no en el sentido de unanimidad, sino de

«sentido compartido». Según Oury, más que tomarse, las decisiones *nos toman* a nosotros. Más que tomarlas, persiguiéndolas directamente, se *van tomando*, suscitándolas indirectamente. Aprender a enriquecer ese proceso de preparación, maduración e incorporación es aprender a tomar decisiones de modo *no soberano*. Aprender a tomar decisiones en el *elemento mismo de la multiplicidad*. Esa es la principal enseñanza que extraen Laval y Dardot de la experiencia de Jean Oury para pensar las políticas y las instituciones de lo común.

Lo común

La autonomía, pensada aún en el paradigma del gobierno, instituye un espacio único, central y separado (de la vida cotidiana) como instancia de decisión política. Hemos repasado los problemas que esto produce y reproduce (y que se hacen especialmente visibles y presentes allí donde más «complejidad» hay, más heterogeneidad, más indeterminación): la centralización de la decisión, la homogeneidad que se presupone y requiere, la verticalización de lo político, la jerarquización de las capacidades humanas o la división entre política y mundos sensibles.

¿Podemos repensar la autonomía –las prácticas de autonomía– en otras claves? Hemos buscado inspiración en tres experiencias (no asamblearias) de autoorganización de la vida común: el campamento del 15-M, la cocina de Tabacalera y las bandas del Campo de Cebada. Y en dos tentativas de conceptualizar esas otras lógicas que necesitamos: el paradigma del habitar según el Comité Invisible y «lo común» según Laval y Dardot. Se trata entonces de pensar la autonomía, no bajo el paradigma del gobierno, sino del habitar. No bajo el imaginario *griego* de lo público, sino del de *lo común*. ¿Qué implicaría esto? Al menos tres cuestiones clave: otro tipo de imaginario (del mundo), otro tipo de hacer y otro tipo de común.

En primer lugar, *otro tipo de imaginario*. No un imaginario *geométrico* de la sociedad y el mundo en el que la igualdad significa equivalencia con respecto a un punto central. Este imaginario geométrico sostiene finalmente una concepción *teatral* de la política en la que hay dentro y fuera (político y no-político), actores y espectadores (la palabra, el centro), escena y bastidores (los mundos sensibles sumergidos). Lyotard propone la contra-imagen del inconsciente (o del

proceso primario del inconsciente)⁴⁵: un espacio sin dentro ni fuera, cara ni envés, todo ni partes, sino descentrado, horizontal e infinito. Algo mucho más parecido al campamento del 15-M, en el que no había punto central o privilegiado del hacer, jerarquía de las capacidades y las aportaciones, mundo visible (la escena) y mundo sumergido (los cuidados). *Todo estaba ahí, expuesto en la superficie*. El inconsciente, según Lyotard, es esa entidad de una sola cara, con regiones heterogéneas y recorridas por intensidades aleatorias, un espacio de cargas simultáneas y no contradictorias, un cuerpo perverso y polimorfo, una superficie sin profundidad aunque llena de asperezas, recovecos, repliegues y cavernas. Como el campamento, una especie de *patchwork* que se despliega según las invenciones del deseo y en el que no sobra nada, un tejido hecho de puntos y texturas heterogéneas (personas, ordenadores, cuerpos, palabras, tiendas de campaña, respeto, alimentación, bibliotecas, correos electrónicos, cuerdas...) que no se unifican de manera jerárquica o totalizante.

En segundo lugar: *otro tipo de hacer*. El hacer en el paradigma del gobierno es técnico o instrumental. Un hacer que aplica o ejecuta o realiza lo que el pensamiento ha proyectado primero (en la deliberación) desde un lugar vacío (*libre en tanto que vacío*). El hacer, en el paradigma del habitar, sería más bien un hacer en el cual la palabra y el cuerpo están articulados en un proceso horizontal, no separados o diferenciados jerárquicamente (primero pensar, luego hacer). Un hacer que no parte de una hipótesis, plan o modelo diseñado en el vacío, sino de los problemas materiales, situados y concretos, con escucha y sensibilidad «a lo que va pidiendo la calle». Un hacer que parte de lo que hay (y no de lo que debiera haber). Un *saber hacer con lo que nos hace* y muchas veces no elegimos ni escogemos, sino que atraviesa y constituye.

Y, por último, *otro tipo de común*. El común, en el paradigma del gobierno, emana de un espacio central: son reglas y normas dictadas por los hombres libres reunidos en asamblea, capaces de una mirada de conjunto y de desinterés. En el paradigma del habitar, lo común se teje punto a punto y las articulaciones no remiten a ningún centro ordenador u organizador. En estas conexiones no podemos reconocer un polo activo (el sujeto que gobierna) y uno pasivo (el mundo-objeto a gobernar). Es un ensamblaje (siempre precario) entre miles de piezas singulares, miles de órganos parciales (incomensurables, no unificables), miles de bandas o de cocinas que aportan a lo común desde su propia situación.

Pasar de la autonomía a lo común –o, mejor dicho, pensar la autonomía en claves de lo común y ya no de lo público– no es una ruptura histórica. No se trata de decir que hasta ahora se funcionaba de una manera y ahora deberíamos hacerlo de otra. Como hemos ido viendo a lo largo de este texto, siempre es posible encontrar la lógica de lo común (campamentos, cocinas y bandas) funcionando disimulada bajo las asambleas generales y soberanas. Podemos apostar a que siempre ha sido así. Se trata más de un cambio de mirada y sensibilidad por el cual nos hacemos capaces de ver y valorar lo que antes nos pasaba desapercibido. Ese «ver y valorar» es el primer paso para inventar modos de potenciar, hacer durar, compartir y comunicar esas otras maneras de pensar, hacer y decidir sobre los asuntos comunes.

Por supuesto, este desplazamiento de la autonomía a lo común implica una serie de problemas y desafíos. No pasamos de un modelo que produce y reproduce toda una serie de problemas –centralización, homogeneización y separación– a otro libre de cualquier obstáculo. Lo común implica sus propias preguntas, vertiginosas: ¿qué son lo justo y la igualdad «sin medida», es decir, sin referencia a ese espacio geométrico donde puede haber equidad y universalidad? ¿Cómo se componen las singularidades para producir encuentro y no choque, dispersión o guerra civil entre las formas de vida? ¿Cómo habitar, en claves de lo común, el inevitable conflicto?

Cornelius Castoriadis definió autonomía como la «capacidad efectiva de un sujeto –individuo o colectividad– de darse a sí mismo sus propias leyes». Esta hermosa definición nos parece que se ajusta más a la concepción «pública» de la autonomía: sujeto, decisión libre, ley. Necesitaríamos otra para describir la autonomía que funciona en las claves de lo común. Propongo provisionalmente esta del colectivo Tiqqun: «Autonomía es hacer crecer los mundos que somos»¹⁶.

«Hacer crecer los mundos que somos». No tanto un sujeto que se da sus propias leyes, sino la acción expansiva (no conservadora, cerrada o identitaria) de «hacer crecer» (cuidar, comunicar y multiplicar) los mundos que ya somos, esos entramados simbólicos y materiales en los que estamos siempre y ya implicados.

Levantar campamentos. Abrir cocinas. Componer las bandas.

(c) Amador Fernández-Savater. Este texto puede copiarse y reproducirse, sin fines comerciales, con la condición de que se mantenga esta nota.

Va un agradecimiento y un abrazo grande a los amigos y las amigas del 15-M, Tabacalera y el Campo de Cebada sin cuya compañía y conversaciones las cosas que se dicen en este texto no habrían sido advertidas, ni tampoco habrían podido ser dichas. Es un riesgo simplificar el relato sobre las experiencias como he hecho yo aquí, con el fin de tematizar un problema y proponer un debate. Por supuesto, yo soy el único responsable de esta interpretación.

Amador Fernández-Savater es investigador independiente, editor de Acuarela Libros y ha participado en varios movimientos sociales (estudiantil, antiglobalización, *copyleft*, «No a la guerra», V de Vivienda, 15-M). A lo largo de los años, ha ido haciendo una experiencia del pensamiento como algo fundamentalmente práctico (que sirve al hacer sin ser utilitario), *situado* (que habla desde un lugar o experiencia concreta), *colectivo* (que se teje junto a otros en torno a problemas comunes), *desafiante* (que pretende no dejar al mundo ni a uno mismo igual que estaba) e *implicado* (que parte de preguntas que uno se hace sobre su propia vida). Es autor de *Filosofía y acción* (1999), coautor de *Red Ciudadana tras el 11-M; cuando el sufrimiento no impide pensar ni actuar* (2008), *Con y contra el cine; en torno a Mayo del 68* (2008) y *Fuera de lugar. Conversaciones entre crisis y transformación* (2013). Actualmente, es corresponsable del blog *Interferencias en eldiario.es*. Contacto: amador@sindominio.net

Notas

- 1 Castoriadis, Cornelius. *Marxismo y teoría revolucionaria*. Barcelona: Tusquets, 1983.
- 2 Sobre Tabacalera y el Campo de Cebada, puede consultarse el dossier entero que ha dedicado la revista *Alexia* a pensar ambos espacios: <http://revistaalexia.es/campo-de-cebada/> [último acceso: 31/07/2016]
- 3 Arendt, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 2005, pp. 144.
- 4 Lyotard, Jean-François. *Economía libidinal*. Buenos Aires: FCE, 1991, p. 178.
- 5 Lyotard, Jean-François. *Rudiments païens*. París: 10/18, 1977, pp. 219-220.
- 6 Lyotard, Jean-François. *Economía libidinal*. Buenos Aires: FCE, 1991, p. 184.
- 7 VV.AA. «Sol en caliente: impresiones y expresiones del movimiento 15-M desde la acampada», con textos de Moisés Porcel Muñoz, Mouna Kebir Tio, Adela Castaño Cubells, Louis Manfield, Sara Villanueva Magán, Cristina Vega Solís, *Arte y políticas de identidad*, 4, 2011, p. 3.
- 8 Cristina Vega en *ibíd.*, p. 3.
- 9 *Ibíd.*, p. 5.
- 10 Comité Invisible. *A nuestros amigos*. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2015.
- 11 Laval, Christian; Dardot, Pierre. *Común*. Barcelona: Gedisa, 2015, p. 505.
- 12 Peces, Juan. «Jean Oury, renovador de la psicoterapia institucional», *El País*, 25 de mayo de 2014.
- 13 Laval y Dardot, *op. cit.*
- 14 Oury, Jean. *La décision. Séminaire Sainte Anne 1986*. París: La Boîte à outils, 2013.
- 15 Lyotard, *Economía libidinal*, *op. cit.*, primer capítulo, «Abertura a la superficie libidinal», p. 9.
- 16 Tiquun. *La hipótesis cibernética*. Madrid: Acuarela Libros, 2015, pp. 181.

Bibliografía

- ARENDE, HANNAH. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 2005.
- BEASLEY-MURRAY, JON. *Poshegemonía. Teoría política y América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- CASTORIADIS, CORNELIUS. *Marxismo y teoría revolucionaria*. Barcelona: Tusquets, 1983.
- COMITÉ INVISIBLE. *A nuestros amigos*. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2015.
- DETIENNE, MARCEL. «En Grèce archaïque: géométrie, politique et société». *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 20, núm. 3, 1965, pp. 425-441.
- LAVAL, CHRISTIAN; DARDOT, PIERRE. *Común*. Barcelona: Gedisa, 2015.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *Economía libidinal*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *Rudiments païens*, París: 10/18, 1977.
- OURY, JEAN. *La décision. Séminaire Sainte Anne 1986*. París: La Boîte à outils, 2013.
- PECES, JUAN. «Jean Oury, renovador de la psicoterapia institucional», *El País*, 25 de mayo de 2014.
- TIQUN. *La hipótesis cibemética*, Madrid: Acuarela Libros, 2015.
- vv.AA. «Sol en caliente: impresiones y expresiones del movimiento 15-M desde la acampada», con textos de Moisés Porcel Muñoz, Mouna Kebir Tio, Adela Castaño Cubells, Louis Manfield, Sara Villanueva Magán, Cristina Vega Solís, *Arte y políticas de identidad*, 4, 2011. <http://revistas.um.es/api/article/download/146131/130541> [último acceso: 31/07/2016]



Companions, Telepaths
& Other Doubles

Alice Chauchat

Compañeros, telépatas y otros dobles

Alice Chauchat

Traducción de Diego Agulló

Entre los meses de julio de 2014 y mayo de 2015 desarrollé una serie de danzas; ejercicios para «estar solos juntos», probando con la sensación de alteridad insalvable y la implicación incondicional en una copresencia que no puede ser evaluada o verificada.

Establecí con regularidad una práctica para desarrollar esas danzas, invitando a compañeros de profesión y a amigos a sesiones diarias durante el otoño y la primavera. Esto me permitió adquirir un conocimiento de la naturaleza de las danzas y de lo que generan a través de la experiencia de juntarse para bailarlas una y otra vez con diferentes personas. Gradualmente fueron tomando consistencia y precisión. También me di cuenta de la necesidad de cambiar mi lenguaje; escribir poemas fue la manera adecuada de tomar nota de sensaciones, deseos, pensamientos fugaces y otras manifestaciones que aparecieron durante la práctica. Éstos fueron los elementos a los que necesité recurrir para aclarar lo que cada partitura producía y para ganar sutilmente en su entrega tanto como en su práctica.

Produce una caja que contenía dos barajas de cartas: una está compuesta de partituras breves que estuve usando y desarrollando durante ese año (son los textos que llevan título). La otra compila todos los poemas escritos mientras practicaba esas partituras¹.

Compañerismo

Haz compañía a tu baile.
Tu baile te hace compañía.
Tu baile hace compañía a otra gente.
Haz compañía de su baile.

Al unísono, como una cuestión de hecho

Todos bailan. Mientras siguen haciendo lo que hacen, empezamos a contemplar todo el conjunto como al unísono, aunque en un nivel formal no lo parezca.

Danza telepática

Una persona baila y la otra observa. Ambas prestan atención al hecho de que el observador está transmitiendo el baile bailado por la otra persona. El baile transmitido adquiere forma mientras se baila. Ambas personas son autoras colaboradoras del baile y ambas son sus espectadoras.

Una o más personas pueden ocupar la posición de quien baila y una o más personas pueden actuar como observadoras.

La danza del compañerismo
es una danza que insiste en su autonomía,
en su propia existencia.

Exige que «yo» tenga en cuenta
que «yo» puedo bailar sin poder saber
exactamente qué es esa danza,
sin correr el riesgo de la traición,
reduciéndola a algo que «yo» piensa que es algo;
una cosa
tal y como «yo» necesita recordar
que las actividades, impresiones, pensamientos y gestos del yo
no son lo mismo que «yo»;
que «yo» no es la suma de aquello
que hace crecer la lista a medida que se hace
mientras se hace
y esa finitud es arbitraria.

De modo que la danza y yo permanecemos
involucradas, activas, presentes
bajo la condición de reclamar su indefinida
naturaleza.

Y lo gracioso es que esto, justamente,
es lo que las hace relevantes:
centrarse en la relación
da a sus actores más peso y menos definición.

Baila para hacerte compañía,
para hacer compañía a la sensación de tu piel
contra el suelo, contra tu ropa;
para hacer compañía al movimiento de tu peso,
para hacer compañía a los cambios de luz
en tus ojos,
y a los sonidos de tu cuerpo,
de mi cuerpo,
del espacio dentro y fuera del estudio.

Hacer compañía es lo que hace la enfermera,
que lee un libro a un lado de la cama de un niño enfermo.
La dama de compañía pasea sin rumbo,
planeando sus próximas vacaciones.

Esta compañía se nos está yendo de las manos;
demasiados compañeros, demasiadas figuras
que podrían apoyarse y enriquecerse mutuamente
bajo otras circunstancias
con más espacio para sí mismos.
Quizás subestimé la intimidad
como condición para estar acompañado.

Cuando llegas a una fiesta demasiado grande
se ha convertido en una multitud azarosa.
Saluda al caminante, a la enfermera, al niño:
buenos días dama de compañía.
Pero no puedes dar doce paseos al mismo tiempo.
Supongo que necesitarás diferenciarlos;
cuidado y atención y amable cohabitación
pueden crear su lugar un vez más,
reclamar sus inefables, idiosincráticas cualidades.

Pero sea lo que sea esa confusión
está tomando claridad en nuestra habitación, aquí juntos;
es ese bailar el uno con el otro,
y bailar junto al otro,
estar juntos junto a nuestras danzas,
hablándonos,
eligiendo ver o no ver, responder o no responder.
Se está haciendo cada vez más gruesa
y es una danza a la que quiero mucho.

No es que
estemos conociéndonos el uno al otro,
pero
el uno junto al otro
sabemos más
de otras duraciones.

Y a medida que creamos esas duraciones
descubrimos otras cosas:
eso descubre otras cosas.

Esa cosa danzarina
que es enteramente otra cosa.

Contrata a un compañero
paga con tu atención.

Hace mil años David dijo:
«Tienes miedo de la otra gente»
porque yo me asusté mucho cuando el grupo
me lanzó en el aire,
y yo siempre tuve miedo de chocarme con otros.
Quiero aprender proximidad
sin miedo,
y eso no debería ser ignorancia, *laissez faire*,
intrusión.
De momento encontré complicidad.
Debe de haber más por venir.

Deja que el baile sea una fantasía indefinida,
proyectada, motorizante,
que excede siempre cualquier suma
de elementos que hayamos inventado.

Como huesos moviéndose,
peso moviéndose,
espacio moviéndose,
y así en adelante...

Cada técnica que aprendí me dio una idea
de lo que la danza es,
y lo que yo quiero
es mantenerla
como una línea de horizonte
que siempre retrocediendo
me mantiene en movimiento.

Estamos en esto juntos.
Esto posee una viscosidad
que permite a lo mismo cambiar de forma:
diferenciar, indiferenciar,
diferenciar,
indiferenciar.

Un doble hace más que «lo mismo».
Un doble, de hecho, hace otras cosas.
Lo puedes ver en los detalles más sutiles
y reconocerte en ellos.

Bailar contigo y ser bailado con
es una de las líneas paralelas que se extravía,
una desviación
que reconfigura todas las líneas.

Parece más fácil estar con todo el mundo
al bailar solo
que cuando se baila en pareja,
y las parejas son encantadoras
y me pregunto por qué
o cómo
podríamos aprender a estar con todo el mundo
al bailar en pareja;
y ambas cosas no son lo mismo.
No es lo mismo
estar con uno mismo,
estar con tu propia piel,
que bailar con la piel de otras cinco personas:
estar con la piel de otra persona.
Y yo quiero esa especificidad.
Tanto como lo genérico
que este estiramiento de la piel importa,
tanto como la piel importa
simplemente por estar ahí.

Continúa superponiendo capas a la complejidad
de cada acompañante,
apilando las relaciones dentro de cada uno.
Más extremidades.
Más sentidos.
Más pensamientos.
Más imágenes.
Más espacios.
Más ritmos.
Y así la compañía no termina como un esquema;
y así el baile no termina como un esquema.

Quizás ahí aparece la ligereza;
quizás la claridad es más una carga que un rugido;
quizás la complicidad tiene más oportunidades en una multitud.

Alice Chauchat vive en Berlín y trabaja como coreógrafa, bailarina, profesora, editora y en otras actividades relacionadas con la coreografía. Ha creado trabajos en colaboración con Louise Trueheart, Anne Juren, Frédéric Gies, Alix Eynaudi y ha trabajado para Jennifer Lacey, Xavier le Roy, Mårten Spångberg y Juan Domínguez. Su trabajo es extremadamente colaborativo. Alice Chauchat ha desarrollado numerosos proyectos coreográficos y generado contextos y plataformas para la producción y el intercambio de conocimiento en las artes escénicas (everybodystoolbox.net, specialissue.eu, practicable, etc.). En 2010-2012, fue la codirectora artística de Les Laboratoires d'Aubervilliers, centro para la investigación artística en las afueras de París.

Notas

- 1 Aquí se recoge únicamente una pequeña selección de estos textos.

Una acción llamada *Línea*: encuentros con el encuentro

Eleonora Fabiã

Traducción de Victoria Pérez Royo

Punto de partida o érase una vez¹

Era el día 1 de abril de 2010. Por entonces yo residía en Nueva York y llamé por teléfono a una vieja amiga, Karmenlara Ely, y la conversación fue más o menos así: «Karmen, con esta llamada estoy iniciando un nuevo trabajo. Se llama *Línea*. Y la línea comienza en esta llamada con una pregunta. ¿Podrías, por favor, organizar un encuentro para mí? Me gustaría encontrarme con alguien a quien no conozco, un desconocido, un extraño. [...] Sí, lo que escuchamos a lo largo de nuestra infancia que no deberíamos hacer bajo ninguna circunstancia: hablar con extraños. [...] Sí y, como sabes, yo lo hago en muchos trabajos en la calle. La diferencia es que ahora quiero ir a casa de los extraños, visitarlos, cruzar varias puertas que nunca crucé y nunca cruzaría si no fuera gracias al cuerpo performativo. Quiero conversar con un desconocido en la intimidad de su casa». «¿Pero tiene que ser un artista?», preguntó ella. «No», le dije yo, «una persona, tiene que ser una persona».

Programa

Visitar a una persona desconocida en su casa para conversar, intercambiar ideas, beber agua, té o café. Para ese encuentro, llevar de mi casa: dos tazas blancas (envueltas en paños de colores), dos platillos (envueltos en paños

de colores), un termo con café (brasileño), bolsas de té (brasileño) y azúcar (brasileño). Durante el encuentro, planear una acción para realizar nosotros dos en un espacio público. Ése es un objetivo fundamental de la visita: descubrir/crear una acción que queramos llevar a cabo juntos en un lugar específico. Al final de ese primer encuentro, concertar el segundo. Mientras tanto, reunir todo lo necesario para realizar la acción. Y, una vez concluida la práctica, pedir al colaborador que contacte con un conocido suyo (una persona de su elección para continuar la *Línea*). Entonces, pasarme la fecha y la dirección donde me encontraré con el nuevo desconocido (en su casa). Por favor, no indicar nombres, sino solamente una coordinada espaciotemporal: dónde y cuándo. Así es como la *Línea* camina.

Érase una vez y éranse muchas veces

Las visitas fueron muchas y las conversaciones largas. Encuentros fluidos, impactantes, difíciles, inolvidables, suaves, áridos. Encuentros que resultaron en acciones diversas. Acciones en barco, museo, iglesia, restaurantes, parques, esquinas, trenes y estaciones de metro. En el agua, el viento, el sol, la nieve y casualmente (o no) siempre a la luz del día. Jeff Stark, Rachel Berg, Anne Wenninger, Mina, Clarisse, Olivia Beens, Natalie J. Willemsen, Miki Glasser, Lucy Kaminsky, Aimee Lutkin, Brooklyn, China Town, Spanish Harlem, Soho, Times Square, el zoo de Central Park, Lower East Side, Staten Island. Y algunas premisas:

- 1) No escudriñar las casas que visito. Se trata, en cambio, de adentrarse en campos y crear campos, de cohabitar espacios internos y externos;
- 2) mantener siempre en mente el objetivo del programa: concebir una acción juntos, firmar un pacto y actuar conjuntamente. La motivación nunca fue la de ir al encuentro de alguien para conocerlo o hacerme conocer. No era ése el objetivo de la visita; tal vez una posible consecuencia. Insisto: nuestro propósito era hacer algo juntos; algo que sólo somos capaces de hacer porque nos juntamos y que nunca haríamos si no nos hubiésemos juntado. Nos prometemos mutuamente la vivencia conjunta de una experiencia y ése es el punto neurálgico de la cuestión;

- 3) no llegar a los encuentros con cartas en la manga, esto es, con programas preconcebidos, con ideas preparadas. Justo lo opuesto: absorber esa situación, esa conjunción –sea un encuentro encontrado o un encuentro desencontrado– como lema compositivo y como parte de la práctica por venir;
- 4) reconocer y valorar lo extraño y la extrañeza como modos de conocimiento y relación. Casa extraña, cuerpos extraños, visita extraña. Extraño «buenos días», extraña taza, extraña ciudad, extraño intercambio; extraño silencio, extrañas horas, extraño café de la extraña tierra brasileña ingerido por la extraña que soy y por el extraño que me recibe, y érase una vez. Sería redundante decir «extraño arte de acción» –sería como decir «extraño-extraño» o «arte de acción-arte de acción». La acción performativa trata justamente de suspender hábitos de conducta y modos usuales de percepción, relación y cognición para crear un estado-extraño-de-cosas; o mejor aun, para revelar lo extraño-de-todas-las-cosas. El cuerpo performativo arranca la rutina de las situaciones, lugares y cosas, volviéndonos delirantemente lúcidos y lúcidamente delirantes.

Así que, érase una vez. Érase una vez Eleonora y Jeff en una sala de estar con dos ventanas. Abril de 2010. Frío. Tomando café negro en tazas blancas, decidimos sumergirnos en las aguas marrones del río Hudson, río que corre a lo largo de la isla de Manhattan. Acordamos, como él propuso, saltar cogidos de la mano. Y así fue: nos sumergimos en el agua gélida, en ese caldo podrido, un día azul, con los dedos entrelazados. Y tocamos con los pies en el lodazal movedizo y pegajoso que es la corteza de esa parte de la tierra. Después, un abrazo. Fuerte.

Mayo de 2010. Jeff me envió una dirección, una fecha y me recomendó que, aparte del café, llevara leche chocolatada. Así lo hice. La casa era de Anne. Anne tenía una niña llamada Mina. Mina tenía una amiga llamada Clarisse. Las dos, de nueve años, pensaban que las princesas de mentira son cosas de niñas pequeñas –estaban interesadas en princesas de verdad e investigaban sobre las familias reales de Noruega e Inglaterra–. Estuvimos jugando durante horas. Cuando estábamos dibujando juntas, decidimos la acción que Anne y yo haríamos en la calle. Ella pintaría mi cuerpo, en mi piel. Y a sugerencia de ella, esta vez sin las niñas, tuvimos nuestro segundo encuentro en el margen del Hudson para la sesión de pintura. Otra vez el río. Ella me pintó flores y hojas.

Olivia y Eleonora decidieron plantar semillas de flores portuguesas en los arriates de Battery Park, el principal puerto de inmigración de la ciudad de Nueva York en el siglo XIX. Todavía era mayo cuando las semillas llegaron de Lisboa en la maleta de un amigo. Plantamos más de mil semillas de alelí rosa, «saudades dobladas» y verbenas mezcladas. Después de hacer surcos con un tenedor de cocina que trajo Olivia y de sembrar las semillas, regamos los arriates echándonos jarros y jarros de agua una sobre la cabeza de la otra. Así, el agua que regó la tierra sembrada discurrió primero por nuestro pelo y nuestras caras antes de llegar al suelo. Antes de emigrar a Estados Unidos, Olivia, una europea del este, vivió parte de su infancia en Portugal. En nuestro primer encuentro me mostró una foto de aquella época: ella y una niña portuguesa (las dos dadas de la mano, con vestido, calcetines hasta la rodilla y zapatos de hebilla). Ambas llevaban ramos de flores en las manos. Otra vez en el margen del río, de la mano, las flores, las hojas. La Línea de agua que es el río.

Julio de 2010. Rachel y yo decidimos llevar un árbol a pasear en barco. Pero «árbol» es una palabra demasiado grande. Era un retoño, un retoño de higuera. Una higuera que planté en su barriga; ella echada en la cubierta del ferri que une Manhattan con Staten Island. Si nos hubiésemos quedado allí, en aquella cubierta de barco algunas semanas, tengo la certeza de que la planta habría encontrado una forma de echar raíces en su cuerpo. El caso es que cuando conversamos por primera vez, durante casi todo el tiempo, yo sólo pensaba en árboles. Me venía una imagen a la cabeza todo el rato: llenar un árbol de cosas, de todo tipo de cosas, un árbol grande con cosas grandes, pequeñas, colgadas, apoyadas, suspendidas; sofá, silla, ventilador, libros, ollas, cubiertos, televisores, ropa, almohada, espejo, champú. Ella, a su vez, dijo que sólo pensaba en agua, el mar, ríos, barcos. Cuando llegó la hora de decidir lo que haríamos juntas, lo que nos gustaría hacer en esa ciudad, para esa ciudad, con esa ciudad, y de darnos la una a la otra por medio de la ciudad, decidimos mezclar las dos nubes virtuales que se formaron a lo largo de la conversación. Esto es, decidimos llevar un árbol a un paseo en barco. Cuando el barco fondeó de vuelta en Manhattan y mientras colocábamos la tierra esparcida en la cubierta de nuevo en la maceta, el guardia de seguridad que había estado observando todo el

desarrollo del proceso, se acercó y dijo «podéis dejarlo como está, el viento se llevará el resto». «Gracias», le respondimos. Entonces le di la maceta a Rachel –había pedido quedarse el retoño de higuera para que creciera en su casa– y nos bajamos del ferri. Estábamos aturdidas. La experiencia de suspensión de hábito y de sentido es una especie de encantamiento. Un encantamiento performativo. Estábamos carcajeándonos y ella dijo: «Este trabajo es una celebración. Eso es de lo que se trata, de celebrar». Otra colaboradora dijo que la *Línea* es un ritual. Otra dijo que es un laboratorio. Tal y como lo entiendo, la *Línea* es una acción performativa, con «p» de programa y de práctica. Es una práctica, un conjunto de prácticas.

En noviembre de 2010, Lucy y Eleonora se encontraron, se vistieron de fantasma y caminaron de la mano a lo largo de cincuenta cuadras por la Avenida de las Américas (o Sexta Avenida). En nuestro primer encuentro conversamos mucho sobre fantasmas –materia fantasma, espacio y densidad fantasma–, fantasmagorías sudamericanas y norteamericanas. Por ello, el punto escogido para nuestro segundo encuentro fue la esquina de White Street con la Avenida de las Américas. El objetivo era llegar a la puerta del Teatro Majestic, en Times Square, donde el musical *El fantasma de la ópera* se lleva presentando desde hace más de veinticinco años sin interrupción. Allí los espectros se soltaron de la mano, se abrazaron y desaparecieron.

En ese mismo noviembre, Miki y Eleonora acordaron pasear por Central Park, un domingo por la mañana, llevando en una bolsa quince camisetas nuevas y blancas, tinta para tejido y moldes de letras. La cosa funcionaba de la siguiente manera: nos acercábamos a los visitantes del parque y les preguntábamos si querían pensar con nosotros una frase para pintar juntos en una camiseta, que luego le daríamos. Después de muchos rechazos, pero antes de la puesta de sol, habíamos regalado todas las camisetas. En una de ellas escribimos:

To be or not to be (William Shakespeare)

To be is to do (Immanuel Kant)

Dobedobedo (Frank Sinatra)

(Ser o no ser/ser es hacer/dubidubidu)



Al explorar el atravesar puertas, las transiciones casa-calle, los entrecruzamientos dentro-fuera, la *Línea* teje circulaciones público-privado y personal-social. Este trabajo dinamiza mezclas yo-otro-nosotros, espacio interno-espacio externo, extraño-familiar, distante-íntimo, ciudadano-ciudad, y enfatiza la importancia de este movimiento para la creación del cuerpo performativo.

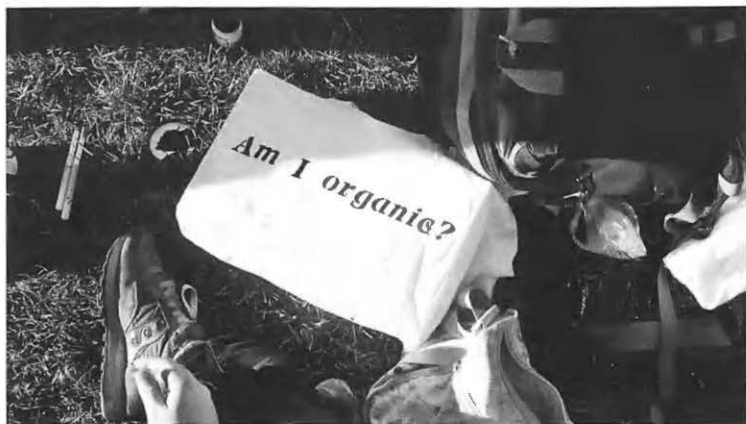
En *Línea* es también relevante el desplazamiento desde la relación entre artista y espectador, cómplice o incluso participante, hacia la interacción agente-agente. Rachel y Jeff no participaron en la realización de programas concebidos por mí, sino que son cocreadores de programas que nosotros llevamos a cabo juntos. Otra peculiaridad: nunca había experimentado una temporalidad tan sui generis en una acción. A veces tuve que esperar más de un mes para realizar el segundo encuentro. En casi un año y medio de trabajo pude realizar un total de dieciocho encuentros y nueve acciones en el espacio público.

Escribir, publicar y hablar en público sobre la *Línea* son fases fundamentales del proyecto. Este es uno más de los espacios públicos que pasan a formar parte de este trabajo, otro tipo de encuentro al que se aspira y que proporciona. De este modo, este texto no sólo aborda el pasado de *Línea*, sino que continúa tejiéndola. La propuesta es crear programas performativos, llevarlos a cabo, generar historias y narrar las historias vividas. La narrativa de experiencias y la experiencia de la narrativa son puntos clave del proyecto. Como dice Maurice Blanchot: «El relato no es la narración del acontecimiento, sino ese acontecimiento mismo, el aproximarse de ese acontecimiento, el lugar donde éste está llamado a producirse?».

La propuesta es también presentar algunos de los conceptos que energizan el proyecto y reflexionar sobre ellos. Escribí pensamientos sobre los siguientes temas para tratarlos aquí: encuentro, encuentro con el encuentro, autovigilancia, anticrimen, amistad política y estética de la precariedad.









Punto 1. Sobre el encuentro

Si hay una cuestión en cuestión en la *Línea*, es el encuentro. Michel Serres escribe en *El parásito*:

Estamos enterrados en nosotros mismos: enviamos señales, gestos y sonidos indefinida e inútilmente. Nadie escucha a nadie. Todo el mundo habla: nadie escucha; la comunicación directa o recíproca se ha bloqueado. Éste de aquí habla con erudición, es tan aburrido como el último curso que dio; no le importa si la gente le escucha. Otro, más jovial, representa un papel al que se agarra con uñas y dientes [...] El tercero, un pelagatos irritante y siempre pontificando, aterroriza a los que tiene alrededor. Todos tocan su instrumento favorito, cuyo nombre es: ellos mismos. [...] Sin embargo, a veces, hay acuerdo. Lo más increíble del mundo es que el acuerdo, la comprensión y la armonía existen³.

Para Serres, en un mundo de egos sordos, el encuentro es prácticamente una imposibilidad. Y la concordia –etimológicamente la unión de los corazones–, no es nada menos que un milagro.

Por otro lado, para Baruch Spinoza, la vida es precisamente una experiencia de encuentros –encuentros que nos alimentan o envenenan, o que nos alimentan y envenenan–. De acuerdo con los encuentros que experimenta con otros cuerpos, un cuerpo se compone o se descompone, se activa o se amortece, se potencia o se constriñe. Los encuentros de los que Spinoza habla se dan con ideas, objetos, personas, frutas, historias, grupos, lugares, sonidos, casas, caballos... esto es: con todo tipo de cuerpos. El mundo es así un campo de encuentros entre cuerpos dotados de las más variadas constituciones, velocidades y modos de afectar y ser afectados. El buen encuentro sería aquél que potencia –aquél a través del cual la fuerza aumenta y la capacidad de acción se amplía–.

Otro filósofo, el portugués José Gil, comprende encuentros como operaciones de, según la terminología deleuziana, «síntesis disyuntiva». Dice José Gil: «El encuentro supone [...] al mismo tiempo, cualquier cosa como una ósmosis entre los que se encuentran y la conservación de su plena singularidad»⁴. Y aporta un ejemplo:

Puedo imaginar un encuentro (pongamos estético) con un vaso. Cuando lo percibo, me envía una serie de partículas virtuales, mientras que mi cuerpo le envía otros haces de otras partículas del mismo tipo. [...] En una palabra, la *doble captura* que sucede en un diálogo o en una percepción supone un *doble-devenir*: el *devenir-otro* recíproco en el diálogo, el *devenir-vaso* de mi cuerpo y el *devenir-cuerpo* del vaso en la percepción. [La doble captura] forma una «zona de indiscernibilidad», un medio de ósmosis en que uno y otro, el cuerpo y el vaso, se mezclan sin perder su distinción⁹.

Esto es, los encuentros son operaciones de «síntesis disyuntiva». O más aún, los procesos de síntesis disyuntiva son la condición de posibilidad para percepción y relación.

A esta *Línea* –que desautomatiza los modos usuales de relación y percepción entre conciudadanos y con la ciudad– le interesa tanto la comprensión de que los encuentros son prácticamente imposibles, verdaderos milagros (Serres), como la noción de que el mundo se define como un campo de encuentro que implica toda suerte de cuerpos (Spinoza). Haciendo un poco más de presión performativa, propongo que a esta acción le interesa el encuentro como práctica de lo imposible. Aclaro: a través de esta acción no se trata de hacer lo imposible posible, sino de vivir imposibles. Le interesa activar series de síntesis disyuntivas radicalmente improbables y cultivar zonas de indiscernibilidad (Gil) para la creación del cuerpo performativo. Un cuerpo que quiere conocer más allá y más acá de la vida automática, que quiere percibir más allá y más acá de lo previsible, que quiere experimentar más allá y más acá de lo posible. Un cuerpo que abre zonas de indiscernibilidad en el cuerpo de la ciudad.

Punto 2. De la autovigilancia y del anticrimen

Línea, como yo la experimento, es un examen sobre los modos de subjetivación y acción en centros urbanos a comienzos de este siglo. Como lo formuló Michel Foucault, vivimos el paso de una sociedad disciplinar a una sociedad de control. Esto es, el tránsito de un modo sociopolítico y corporal en el que la regulación institucional y sus modos disciplinares eran paradigmáticos, hacia modos contemporáneos de movilidad, virtualidad y flujo de información en

el que la disciplina ha sido introyectada. Entrevistado por Toni Negri en 1990 Gilles Deleuze dijo:

Es verdad que estamos entrando en sociedades de «control» que ya no son exactamente disciplinarias. Se considera a menudo a Foucault como el pensador de las sociedades disciplinarias y de su técnica principal: el encierro (no únicamente el hospital o la prisión, sino también la escuela, la fábricas o el cuartel). Pero, de hecho, Foucault fue uno de los primeros en detectar que estamos saliendo de las sociedades disciplinarias, que ya estamos más allá de ellas. Estamos entrando en las sociedades de control que ya no funcionan mediante el encierro, sino mediante un control continuo y una comunicación instantánea⁶.

En este mundo en transición, más allá de la convivencia con inspectores, cumplimos la tarea de autoinspección. El ojo externo vigilante se introyecta también como autovigilancia. Esto es, estoy bajo los efectos de los aparatos disciplinarios, independientemente de la presencia de algún tipo de autoridad de poder y de saber. Bajo el (auto)control, soy mi propia policía; y aún más una criminal en potencia.

Línea es una propuesta consciente y metódica de desaceleración de la vigilancia para la aceleración de la *imaginación política*. Y también es un trabajo consciente y metódico de predisposición para las relaciones con los vigilantes –con todas las instancias de control de la ciudad que, evidentemente, no se restringen a las fuerzas gubernamentales (cuando realizando nuestras acciones en las calles interactuamos, a menudo, no sólo con la policía, sino también con guardias de seguridad privada, propietarios de establecimientos comerciales, propietarios de la calle, propietarios de la verdad, atracadores...)-. Una estrategia importante ha sido evitar el choque frontal con las fuerzas opuestas al movimiento performativo en curso y absorberlas en el desarrollo del programa.

En esta versión realizada en Nueva York (y digo versión porque desde agosto de 2014 una *Línea* está corriendo en Río de Janeiro), la acción sucede nueve años después del 11 de septiembre de 2001 y un año antes de Occupy Wall Street Movement de 2011. Yo y Anna (o Natalie, o Miki...) conversamos y tomamos decisiones que, hoy entiendo, están basadas en la siguiente cuestión:

¿qué actos construyen la ciudad en la que queremos vivir y qué actos impiden la formación de la ciudad en la que queremos vivir? Nuestras acciones trataban de romper con la inercia establecida por las certezas adquiridas (y tantas veces fantasiosas) de que «esto no se puede» y «esto está prohibido» para conocer en la práctica posibilidades e imposibilidades. En este momento, mientras escribo este texto, concluyo que nuestro trabajo –un trabajo basado en intercambios, acuerdos, gastos ínfimos y una inversión grande en la política del encuentro y en la estética de la precariedad– es un *anticrimen*. Después de todo, lo opuesto de cometer un crimen no es no cometer crímenes, sino cometer anticrímenes. Cada acción realizada, propongo, fue un anticrimen cometido en nombre de una reflexión sobre el comportamiento en y la pertenencia a sociedades disciplinarias de control.

En ciudades como Nueva York, especialmente desde 2001, o como Río de Janeiro en tiempos del «choque de orden», de la reciente «ley del Mundial» o la próxima «ley de los Juegos Olímpicos», la necesidad de seguridad colectiva ha llevado a formas de control y de violencia preventiva injustificables. El compositor Criolo, de São Paulo, describe así nuestros tiempos biopolíticos en un rap grabado en 2014: «Hoy / No hay boca para besar / No hay alma que lavar / No hay vida para vivir / Pero hay dinero para contar [...] Es el cielo de la boca del infierno esperándote / Es el cielo de la boca del infierno esperando»⁷. Éste es precisamente el tiempo para cometer anticrímenes (de todos los tipos, escalas e intensidades y en todos los campos). Tiempo de cometer anticrímenes indiscriminadamente.

En vista de la dimensión y alcance de esta *Línea*, de acuerdo con la perspectiva micropolítica en cuestión, me parece fundamental oponerse al control introyectado, a la vigilancia ostensiva, a la cultura del miedo, a la multiplicación desenfrenada de terrorismos de todo tipo, al biopoder (al poder sobre la vida), con actos performativos en los que se examinan y expanden los modos de habitar el espacio público y de relacionarse con conciudadanos. En las circunstancias actuales, cometer acciones performativas se ha convertido en algo vital para mí.

Punto 3. De la amistad política

En un libro titulado *Talking to Strangers*, la politóloga norteamericana Danielle Allen llama la atención sobre un tema que permea esta acción y esta reflexión: la «amistad política». Allen explica que para Aristóteles la amistad y la virtud son separables, y destaca tres tipos de amistades: las éticas, las placenteras y las útiles. Las amistades éticas implican virtudes y están basadas en la buena fe y el amor. Las amistades placenteras son aquéllas fundamentadas en el placer inmediato que la interacción proporciona. Y las amistades útiles no se basan ni en el amor, ni en el placer, sino, como las otras, buscan negociación y acuerdo para el rendimiento y beneficio de todas las partes implicadas. Para Aristóteles y Allen, un conciudadano es un «amigo útil», o un «amigo político». Allen: «Aristóteles argumentaba que la buena ciudadanía equivale a modos de interacción con desconocidos que parecen amistad, aunque, al no tener carga emocional, no se perciben como amistades»⁸.

Pienso que esta acción investiga amistades estético-políticas e invierte en ellas. O más aún, en amistades performativas, esto es, amistades transitorias, intensas, practicadas. Me interesa debatir, experimentar, inventar modos relacionales: las amistades político-performativas. Me interesa desmontar comportamientos opuestos al carácter de negociación entre amigos: desmontar patrones de condescendencia (laxitud, permisividad), o de intransigencia (rigidez, intolerancia). Así, como Allen, creo que para desarrollar una cultura de la amistad política (dice ella) y de la experimentación performativa (sugiero yo) es fundamental para vitalizar nuestro mundo político. Esto, por cierto, es lo opuesto al nepotismo, clientelismo, los favores y favoritismos tan arraigados en la cultura brasileña.

Siguiendo sobre la amistad, Francisco Ortega –filósofo español radicado en Río de Janeiro y profesor de la Universidad do Estado do Río de Janeiro (Uerj)– avanza el siguiente argumento en el texto «Por una ética y una política de la amistad»:

La amistad en el fondo es un «programa vacío», otra denominación para una relación todavía por crear, una metáfora de lo abierto que puede sustituir a la familia en nuestro imaginario afectivo. No se trata de negar la familia como

institución, sino de cambiar las políticas que la privilegian a costa de otras formas de vida, de combatir el monopolio que ejerce sobre nuestro imaginario emocional y de dejar de pensar las relaciones de amistad en imágenes familiares. Una sociedad como la nuestra, que concentra las fuentes de seguridad psíquica y de apoyo material en la familia, dificulta la invención de otras formas de vida. Solamente un desplazamiento de la ideología familiarista puede promover la variedad, la experimentación de formas de vida y de comunidad, y la multiplicidad de opciones. Un desplazamiento que debería revitalizar el espacio público, recuperar el atractivo que tenía antes de la total familiarización de lo privado⁹.

A Ortega le interesa pensar amistades que no están «volcadas hacia el interior», basadas en una «egología», como dice, o en una «apropiación narcisista del otro», sino vueltas hacia fuera, hacia el mundo. En el interior (y cita a Hannah Arendt): «Lo máximo que se puede hacer es reflexionar, pero no actuar o transformar alguna cosa». Prosigue Ortega: «La libertad surge en el espacio "entre" los individuos; como nuestra autora resalta reiteradamente, este "entre", este "espacio-intermediario", es el mundo». Y cita a Arendt otra vez: «El lugar de nacimiento de la libertad no es nunca el interior del hombre, ni su voluntad, ni su pensamiento o sentimientos, sino el espacio *entre*, que sólo surge allí donde algunos se juntan y sólo subsiste en tanto permanecen juntos»¹⁰

Punto 4 o tejer sin nudos. Del encuentro con el encuentro

En la *Línea* –en este hacer de amistad político-performativa– hay un desinterés profundo por la dureza de una definición convencional de sujeto: unidad identitaria definida, fija, estable y autosuficiente. La *Línea* no aguanta tanto peso. Es demasiado vibrátil para aguantar tanta carga, tanta cristalización, tanto cierre y continuar siendo línea. O, dicho de otra manera: los cuerpos son demasiado vibrátiles para aguantar tanta estabilidad, tanta identidad, tanta permanencia y continuar siendo cuerpos. Lo que interesa en este proyecto no es, por lo tanto, el encuentro entre sujetos, sino el *encuentro con encuentros*.

De ahí —y esto sólo lo comprendí bastante después del inicio del proceso— la necesidad de enfatizar de antemano, ya en el programa de la *Línea*: «Por favor, no indicar nombres, sino solamente una coordenada espaciotemporal: dónde y cuándo». Desde el programa, el énfasis en el nombre del sujeto cede espacio para una dirección, una fecha, las coordenadas del encuentro, y allí estaremos, no como unidades identitarias definidas, estables y autosuficientes, sino como agentes; como actos: ni hechos, ni dados, ni plenos, ni listos, sino eventos, agenciamientos, encuentros. Una *Línea* formada por encuentros-que-derivan-en-encuentros para dar lugar, y aquí cito palabras de Suely Rolnik, «a procesos de singularización, de creación existencial, movidos por el viento de los acontecimientos»¹¹.

Punto 5. De pies, manos, ombligos, ventanas y puertas

Todas las veces en las que estuve en casas de los colaboradores pedí fotografiar. Fotografiar específicamente: sus pies, manos, ombligo, la ventana favorita y la puerta de entrada.













Punto 6. De la estética de la precariedad

Una estrategia importante de la *Línea* se refiere a sus modos de producción: se hace a bajo o nulo coste. Sin embargo, en lugar de considerar la falta de recursos como una debilidad, algo que combatir, la acción propone una inversión: valorar la precariedad, investigar su vigor político, potencia estética y energía filosófica. La precariedad aquí es material de trabajo como el retoño de higuera, las sábanas viejas, la pintura en la piel, las semillas de «saudade doblada» y la inmersión en el río. La precariedad es una herramienta conceptual utilizada para flexibilizar las definiciones rígidas —de «espectador», «artista», «escena», «obra de arte», «sujeto»— y para hacer vibrar separaciones estancas —entre arte y cotidianidad, ritualista y mundano, cuerpo y ciudad, entre ciudadanos—. *Línea*, en su medida, invierte en un proceso enfáticamente corporal de recrear la escena de la ciudad a través de una precariedad emancipadora.

Comprendo lo «precario» como referente teórico para pensar arte de acción y como estrategia compositiva y psicofísica para crear acciones. Que quede claro: los medios de producción dependen de cada trabajo; no estoy haciendo un elogio de «la pobreza heroica de un cuasigénero rebelde», sino la defensa de su extraordinaria riqueza poética, crítica y política que, pienso, se debe reconocer y valorar. Muchos artistas de acción son poetas que investigan, generan y diseminan precarios: la precariedad del *sentido* (que deja de ser preestablecido y fijado para ser condicional, mutante, performativo); la precariedad del *capital* (cuya supremacía se ve desbancada y pobreza expuesta); la precariedad del *cuerpo* (que lejos de percibirse como deficiencia, se vive como potencia); y la precariedad del *arte* (que se orienta hacia el acto y hacia el cuerpo). Los artistas de acción valoran la precariedad en un contexto económico que la comprende exclusivamente como ausencia de valor; en un contexto de mercado que la define como fracaso; en un contexto moral que la condena como debilidad y deficiencia; en un contexto psicosocial que la asocia exclusivamente con tristezas y penurias. Un contexto cultural que perversamente determina que la precariedad —y no la dictadura del capital, el formateado del sentido, la calcificación identitaria, la normativización del deseo o el blindaje del cuerpo— es justamente lo opuesto a la vida. Aquí lo precario no es un mal que combatir, sino la condición de lo vivo y potencia de vida que puede convertirse en medio de creación y modo de producción. La comprensión de

precariedad que propongo aquí no se corresponde con la «precarización de los modos de vida» de acuerdo al glosario neoliberal, todo lo contrario. En el ámbito del arte de acción, la precariedad no es miseria o degradación, sino la propia riqueza de lo vivo. No es la condición lamentable de lo que está irremediablemente condenado al tiempo, sino la propia potencia del cuerpo performativo. El pacto del artista de acción con lo precario no lleva al deterioro, sino a la recreación permanente. Porque, hasta morir, no paramos de nacer.



Punto 7. De las reticencias

La _____ Línea Nueva York _____ no ha acabado. Se dejó abierta cuando me mudé a Río de Janeiro, ciudad donde una nueva _____ Línea _____ lleva corriendo desde el año pasado. Acordé con el último colaborador de Nueva York que podríamos reactivar la pieza si llegaba el momento adecuado. Si eso pasa, esperaré al envío de una coordenada espaciotemporal y, entonces, en el día marcado, prepararé café, colocaré té, azúcar y tazas en mi mochila, y atravesaré la puerta de casa para encontrar lo desconocido.



Eleonora Fabião es artista y teórica de arte de acción. Ha realizado acciones en calles, exposiciones, publicaciones, conferencias y talleres en Brasil, Colombia, Perú, Argentina, Chile, Estados Unidos, Canadá, Alemania, Noruega, Suecia, Francia, Portugal y Emiratos Árabes. En 2011 recibió el Premio Funarte Artes na Rua y en 2014 el apoyo del Programa Rumos Itaú Cultural para desarrollar el Projeto Mundano, que dio lugar a la publicación del libro *Ações*. Es doctora en Performance Studies por la New York University y profesora del Programa de Posgrado en Artes de la Escena y del Curso de Dirección Teatral de la Escuela de Comunicación de la Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Notas

- 1 Este texto fue escrito para ser leído en voz alta. Es el texto de una charla que he presentado en distintos lugares y eventos desde 2013. Fue originalmente publicado en Fabiao, Eleonora; Lepecki, André (eds.). *Ações Eleonora Fabião*. Río de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015, pp. 100-131 y también en inglés en: *Actions Eleonora Fabião*. Río de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015, pp. 100-131.
- 2 Blanchot, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio d'Água, s/d, 1984, p. 14. Trad. española: *El libro por venir*, Madrid: Trotta, 2005.
- 3 Serres, Michel. Citado por André Lepecki en «No metaplano, o encontro» en: Espírito Santo, Cristina; Fabião, Eleonora; Sobral, Sônia (comps.). *Encontro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2013, p. 112. En este ensayo Lepecki llama la atención sobre la oposición entre las visiones de Serres y Spinoza, aspecto que abordo a continuación.
- 4 Gil, José. «Um bom encontro?» en: Espírito Santo, Cristina; Fabião, Eleonora; Sobral, Sônia, op. cit.
- 5 *Ibíd.*, énfasis mío.
- 6 Deleuze, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 215-16. Trad. española: *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pretextos, 1995, p. 147.
- 7 Fragmento de la canción *Esquiva da Esgrima* de Criolo.
- 8 Allen, Danielle. *Talking to Strangers*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004, p. 127.
- 9 Ortega, Francisco. «Por uma ética e uma política da amizade». Disponible en: https://www.google.com.br/search?q=Francisco+Ortega,+Por+uma+%C3%A9tica+and+uma+pol%C3%ADtica+da+amizade+&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=zMmJVdXkFcPigwTl2oC4Dw [último acceso: 23/06/2015].
- 10 *Ibíd.*
- 11 Rolnik, Suely. «Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização». Disponible en: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Toxicoidentid.pdf>. [último acceso: 23/06/2015].

Bibliografia

- ALLEN, DANIELLE. *Talking to Strangers*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
- BLANCHOT, MAURICE. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio d'Água, s/d, 1984.
- DELEUZE, GILLES. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- FABIÃO, ELEONORA; SOBRAL, SÔNIA; ESPÍRITO SANTO, CRISTINA (comps.). *Encontro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.
- FABIÃO, ELEONORA; LEPECKI, ANDRÉ (Eds.). *Ações Eleonora Fabião*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015, pp. 100-131.
- ORTEGA, FRANCISCO. «Por uma ética e uma política da amizade». Disponível em: https://www.google.com.br/search?q=Francisco+Ortega,+Por+uma+%C3%A9tica+and+uma+pol%C3%ADtica+da+amizade+&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=zMmjVdXkFcPqgwT2oC4Dw [último acesso: 23/06/2015].
- ROLNIK, SUELY. «Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização». Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Toxicoidentid.pdf>. [último acesso: 23/06/2015].
- SERRES, MICHEL. *The Parasite*. Minneapolis: University of Minnesota, 2007.

La alteridad como estado de creación

Christine Greiner

Traducción de Marcela Canizo

La alteridad siempre fue uno de los grandes temas de la humanidad y uno particularmente significativo para el arte. Pero después de los acontecimientos que marcaron la entrada en el nuevo milenio –como los atentados del 11 de septiembre, los ataques del Estado Islámico en Europa, la amenaza nuclear en Oriente y, por otro lado, las redes de resistencia como la Primavera Árabe y tantas otras manifestaciones políticas que ocuparon diversas ciudades– la alteridad parece haber invadido la vida cotidiana de forma brutal. En este sentido, una serie de discusiones resultan hoy inevitables, como por ejemplo, las relacionadas con las nociones de identidad, sujeto y formación de nuevos colectivos y comunidades.

Mi pregunta principal es: ¿cómo lidiar con estos cambios políticos en el ámbito epistemológico, de modo que podamos comprender el impacto de los procesos de creación? La producción bibliográfica que comenzó en el periodo de posguerra y se extendió hasta la década de los ochenta, que desestabilizó antiguos paradigmas filosóficos, ¿funciona todavía para tratar con los estados de crisis que se multiplican cada día y que reavivan el debate sobre el papel del cuerpo en las acciones político-performativas? ¿Las teorías del arte marcadas por las condiciones posmediáticas instauradas después de la década de 1980¹ y las zonas de indiferenciación entre la vida *on* y *off line* (y que se ampliaron con el cambio de milenio) han constituido nuevas formas de lidiar con esta diversidad de conocimientos?

El estudio de las relaciones de poder y de la constitución de los sujetos ya había abordado, en diversos frentes, la presencia fundamental del cuerpo, como fue demostrado por Georges Bataille, el Marqués de Sade, Michel Foucault y tantos otros autores cuyas investigaciones marcaron el siglo xx. Sin embargo, una gran parte de la bibliografía que analiza las consecuencias políticas de la alteridad (estudios culturales, poscoloniales, afro-orientalistas, etc.) continúa bajo el dominio de las llamadas prácticas discursivas, que se dan tanto en el ámbito académico, como en los textos de ficción y sus productos mediáticos.

Este ensayo tiene como objetivo probar otras maneras de formular la noción de alteridad, indagando sobre las singularidades en las formas de vida y, principalmente, en las experiencias artísticas que consideran la *alteridad* como *un estado de creación* que emerge, inevitablemente, de la crisis provocada por el extrañamiento de *aquello que no es lo mismo*. La propuesta no consiste solamente en formular un argumento, sino en buscar estrategias para lidiar con acciones que ponen al cuerpo en evidencia en situaciones de confrontación, con el fin de cuestionar la lógica dicotómica que subyace a la discusión y que parece cada vez más difícil de superar. Sugiero entonces que el cuerpo del artista sea considerado como un contradispositivo de poder². Como se trata de un asunto muy complejo y amplio, voy a concentrarme, inicialmente, en algunas hipótesis que consiguieron desestabilizar la constitución del binomio *yo y el otro* a partir de las narrativas del cuerpo, para a continuación discutir el *uso de los cuerpos* como fundamento de las relaciones de poder; finalmente, analizaré algunas experiencias clave de coreógrafos brasileños en relación a esta cuestión.

Al principio puede parecer que quiero «explicar» cómo funciona el organismo a partir de las conexiones entre cuerpo, cerebro y ambiente. Sin embargo, aunque exponga alguna información a este respecto, mi propuesta principal no es ésta, sino la de investigar cómo el cuerpo (y particularmente el cuerpo del artista) lidia con la alteridad a partir del movimiento, antes de constituirse como discurso. Como explicaré más adelante, no hay posibilidad de constituir una narrativa fuera de la relación cuerpo-mente-ambiente. Sin embargo, la articulación discursiva tiende, muchas veces, a dicotomizar lo que de hecho nunca se restringió al binomio «yo y el otro», especialmente en situaciones de confrontación. Una vez que se comprenda mejor cómo se da este proceso, tal vez sea posible admitir que la alteridad forma parte del flujo vital

y que no está restringida a dicotomías. Algunas experiencias artísticas explicitan estos movimientos y por ello constituyen una parte importante de mi argumentación al final del texto.

Para desarrollar estas ideas, antes que nada, necesitamos ampliar la investigación a diversas redes de conocimiento. Al reunir, por ejemplo, las discusiones propuestas por neurólogos con las de los filósofos, se observa que existen dispositivos de poder que actúan profundamente en la constitución del conocimiento y en las creencias sobre lo que somos –en lo que se reconoce (o no) como «otro»–, así como en el establecimiento de juicios de valor. En estos contextos el arte se ha revelado esencial en la medida en que es apto para simular corporalmente estados de alteridad, explicitando el modo en que se constituyen las conexiones entre los flujos orgánicos, la internalización de los dispositivos de poder y de lo que se anuncia como la génesis del movimiento/pensamiento. Mi hipótesis es que al hacer explícitas estas acciones internas y las circunstancias en las que los flujos se rompen, podremos reflexionar más claramente sobre nuestros modos de vida, nuestras elecciones y las particularidades de los procesos de creación.

Los marcadores somáticos y los mapas de la alteridad

Cada vez que el organismo sufre algún tipo de perturbación, nota una sensación visceral desagradable. Por tratarse de una sensación corporal, el neurólogo Antonio Damasio denominó a este fenómeno *estado somático* (*soma* en griego significa «cuerpo»³). Asimismo observó que todo estado corporal «marca» una imagen o un flujo de imágenes como una especie de cartografía que el cerebro está realizando continuamente, mapeando lo que ocurre en el cuerpo. Así, Damasio llegó al *marcador somático*, cuya función sería llamar la atención hacia el resultado negativo de una acción, una especie de alarma automática que anuncia un peligro para el organismo. Cuando esto ocurre, el cuerpo puede rechazar inmediatamente la situación incómoda u optar por otras alternativas. Es importante notar que estos procesos no ocurren siempre conscientemente; por eso, algunas veces estos marcadores somáticos no son suficientes para tomar decisiones, lo que puede exigir un razonamiento que ayude a llegar a la decisión final. Incluso en estas situaciones, los marcado-

res están siempre presentes como la acción primordial del cuerpo que marca una imagen, detecta la perturbación e indica nuevas vías. Puede considerarse, entonces, que la experiencia de la alteridad que lidia con todo aquello que no es lo *mismo*, ese *estado otro*, accionado por algo, alguien, alguna circunstancia o idea diferente, se constituye como uno de nuestros principales operadores del movimiento.

El propio Damasio explica que el comportamiento personal y social se da junto con la constitución de las teorías de las mentes, las propias y de los otros. Teoría, en este contexto, significa un complejo de lecturas que el cuerpo (incluyendo el cerebro pero sin restringirse a él) hace de sí mismo, de los ambientes y de los posibles intercambios. Y al marcar la imagen de la diferencia, el cuerpo se hace disponible al cambio. Por ello toda teoría constituye, inevitablemente, una acción. Esto se refleja también en los modos de organización de los tres estados del yo. La primera fase sería lo que Damasio llama el *proto-yo*, un tipo de descripción neural de aspectos estables del organismo. El producto principal de estos mapeamientos que el cerebro hace del cuerpo son los sentimientos del cuerpo vivo, conocidos como sentimientos primordiales. En la segunda fase hay un pulso a través del cual este *proto-yo* se ve modificado por las interacciones del organismo con otros objetos. Éstos pueden ser literalmente objetos como los comprendemos en el sentido común (lapicero, silla, bolsa, teléfono móvil, etc.), o cualquier otro signo, como por ejemplo persona, imagen, ambiente u otros. Hay una secuencia narrativa de imágenes que ligan estos objetos al organismo, a través de patrones coherentes que se organizan permanentemente como mapas. Tanto los objetos como el organismo se contaminan mutuamente y estos mapas neurales constituyen una especie de representación del modo en que el organismo se ve modificado al representarse objetos durante el proceso del pensamiento. En la tercera fase, la que Damasio llama *yo autobiográfico*, los objetos de la biografía de un individuo crean nuevos pulsos ligados momentáneamente a un patrón coherente a gran escala. Se trata de un estado de creación de subjetividad, capacitación para la conciencia y la constitución de memorias, manipuladas por la imaginación y por la razón⁴.

Además de estas investigaciones de Damasio, existen otros estudios también dedicados a identificar la procesualidad del yo. En términos filosóficos, fue Gilbert Simondon quien explicó que, más que individuos, somos sobre todo

procesos de individuación⁵. Aunque su recorrido esté más ligado a los estudios de ontogénesis de los seres vivos, sus hipótesis presentan semejanzas con las investigaciones de Damasio. Según Simondon, los griegos antiguos conocían la inestabilidad y la estabilidad, el movimiento y el reposo, pero no tenían claro lo que podría llamarse *metaestabilidad*. A su modo de ver, el estado metaestable sería justamente el que admitiría la energía potencial de un sistema y un aumento de la entropía. Así, el proceso de individuación se entendería como un sistema metaestable y el individuo, más que una unidad o una identidad, podría ser considerado fruto de una acción que él llama *transducción*. Este tipo de acción *transductora* activaría un proceso a través del cual el ser está siempre desfasado respecto a sí mismo y se constituye en lo colectivo, en relación a aquello que es dispar. Por ello, todo sistema en estado de equilibrio metaestable puede individuarse, pero conservando sus potencias y devenires. Nunca estará cerrado en sí mismo, sino que será siempre discontinuo en relación a aquello que es *otro* (mundo, ambiente, personas, objetos, etc.). A diferencia de las identidades a priori y a la comprensión binaria de alteridad, con Damasio y Simondon las nociones de yo, individuo e identidad se vuelven dinámicas, porosas, inacabadas y desfasadas en relación a un *self* dado a priori; y pasan a relacionarse con la necesidad de repensar los grupos, evitando la noción de pueblo o masa homogénea.

Uno de los autores que se ha dedicado a este tema ha sido Paolo Virno, quien, para discutir el concepto de multitud, también tomó algunas hipótesis de Simondon y demostró cómo éstas rompieron con la creencia generalizada de que el individuo es algo que antecede al grupo y que, al estar en grupo, necesita deshacerse de algunas de sus características individuales, como si en el grupo se diluyera la identidad. Para Virno, así como para Simondon, ocurriría justamente lo contrario. El grupo no sería algo que atenúa o perjudica la individuación, sino que constituye su potencia. Todo individuo preservaría (en contra de su voluntad) un nivel preindividual, una especie de fondo no estructurado que podría generar nuevas individuaciones. Se trataría, una vez más, del reconocimiento de una instancia metaestable en todo proceso de individuación que desfasaría al individuo de lo que lo cierra sobre sí. A partir de esta propuesta, el individuo sería traducido como una singularidad individuada, cuya instancia del común lo haría apto para compartir las diferencias. Virno

enfaticó el aspecto político de esta discusión en su libro *Gramática de la multitud* y otras publicaciones, en las que indagó sobre cómo sería posible alimentar la esfera de lo común, que sólo existe cuando se constituye colectivamente⁶. Para ello, creó puentes importantes con el pensamiento marxista, sobre todo en lo que se refiere a las nociones de *general intellect* (la dimensión colectiva y social del trabajo intelectual) y del trabajo inmaterial (el tipo de trabajo que genera procesos y no necesariamente productos). De acuerdo con Virno, a partir de ahí podríamos revitalizar un *común procesual*, donde las instancias de lo individual y lo colectivo aparecerían desdibujadas todo el tiempo.

Gilles Deleuze también formó parte de esta discusión, siendo el primero en instaurar una rica conexión entre Simondon y Baruch Spinoza, y formulando la noción de *singularidad*, que inspiró a autores como Antonio Negri y Michael Hardt a concebir la diferencia entre pueblo y multitud. De acuerdo con Negri y Hardt, la multitud sería un grupo de singularidades y no una masa homogénea, marcada por una identidad preconcebida a partir de parámetros como nacionalidad, territorio y sangre. La vida singular o «una vida», como Deleuze lo formuló en su último texto⁷, estaría marcada por una especificidad vaga, en devenir, nunca acabada en sí misma. Entre el murmullo del recién nacido y el de aquél que está al borde de la muerte, el lenguaje perdería su omnipresencia en relación a una textualidad corpórea que siempre ha existido, pero que, en estos estados limítrofes, parece ganar más visibilidad.

Aunque el modo de conceptualizar y generar términos no sea el mismo entre todos estos autores, hay una instancia de lo inacabado que determina la lectura de lo que se constituye como yo a partir de los cuerpos y de los ambientes; una especie de precariedad de la vida que no tiende necesariamente a la finitud sino, sobre todo, al devenir colectivo.

Surfeando en flujos

El investigador canadiense Brian Massumi⁸ destaca que esta transindividualidad (una instancia colectiva tácita) está presente en todos los ámbitos, incluso en la esfera de la economía. Su interpretación contradice en cierto modo la opinión generalizada, la cual identifica claramente las actitudes narcisistas y los procesos inmunitarios que debilitan la vida comunitaria y que fortalecen

en cambio la competitividad –y todas las consecuencias nefastas que surgen a partir de las tentativas de mejorar la empleabilidad, incluso entre aquéllos que supuestamente no deberían someterse a estos dispositivos de poder, como es el caso de los artistas–. A diferencia de este análisis, Massumi identifica un plano de inmanencia en el que el sistema económico y los sujetos estarían reunidos en un estado funcional de indistinción entre el momento en que la acción comienza y lo que está por venir. En ese tránsito identifica lo que llamará *ontopoder*, que sería tanto el «poder del devenir», como el «poder de creación». En este momento de *transducción*, para usar el término de Simondon, lo individual y transindividual se darían conjuntamente, constituyendo puentes inevitables entre redes de afectos y racionalidades. Desde este punto de vista, habría todo un proceso para alimentar los sistemas económicos que no implica solamente las decisiones conscientes. El nivel no consciente podría ser considerado también no personal (y sí transindividual). Por ello la noción de *self* se definiría mejor como un *movimiento* más que como una *substancia*. El flujo de imágenes migraría hacia dentro y hacia afuera del cuerpo, lo que haría de las decisiones algo que ocurre a través de nosotros y no en nosotros.

Es importante notar que Virno, Massumi, Simondon, Damasio y Deleuze se refieren a la constitución del individuo o del yo, siempre de forma necesariamente colectiva y discontinua, pero esto no exime a los sujetos de sus responsabilidades, como quizá podría parecer a primera vista. Se trata solo de reconocer que no hay un control absoluto ni una condición de individualización soberana. Massumi llega a sugerir el término «dividualismo» que determinará especialmente las acciones de la microeconomía⁹. En esta instancia de lo micro los procesos de percepción se tornan cada vez más significativos, porque la política del dividualismo trabaja más con las intensidades que con la satisfacción, creando escalas de cruce de sensibilidades. Las elecciones nunca son completamente individuales, sino que se dan en redes. Massumi llega incluso a decir que el control del individuo «surfea en flujos».

No pretendo extenderme en el análisis de las hipótesis de estos autores, pero sí llamar la atención sobre un tema que subyace al debate: si existe una disponibilidad orgánica para todo aquello que no es lo mismo, si la propia noción de individuo se constituye a partir de una red de relaciones, ¿qué es lo que traba el flujo?

Los marcadores de territorios y los operadores de inmunización

Para comprender qué tipo de dispositivos actúan rompiendo la dinámica metaestable de la vida, recurro al filósofo italiano Giorgio Agamben, que en 2014 finalizó sus estudios sobre *Homo sacer* con el sexto volumen de la serie titulada *El uso de los cuerpos*¹⁰. En el prólogo sugiere que solamente cuando el pensamiento haya sido capaz de encontrar el elemento político escondido en la clandestinidad de la existencia singular –más allá de la división entre lo público y lo privado, política y biografía, *zoe* y *bios*– será posible perfilar el contorno de una forma de vida y de un uso común de los cuerpos. Solo así «la política podrá salir de su mudez y la biografía individual de su idiotez»¹¹. En los últimos veinte años, Agamben ha llamado la atención sobre los enunciados invisibles que actúan sobre la existencia singular y sus acciones políticas. Muchos autores se han dedicado a buscar estas zonas de oscuridad, sugiriendo diferentes diagnósticos. Según Agamben, una clave importante está en la noción de uso del cuerpo: no del propio, sino del cuerpo que es otro.

Tal y como explica Agamben, esta cuestión aparece al comienzo de la *Política* de Aristóteles, cuando analiza la figura del esclavo. El esclavo nunca se pertenece a sí mismo, no se lo capacita para producir nada, sino que solamente se lo usa en un sentido práctico, como se emplea la ropa o una cama. El esclavo no sólo es propiedad del dueño, sino también parte de él. El uso de su cuerpo lo torna indistinto de quien lo manipula, como un utensilio que se maneja diariamente. En lugar de utilizar el propio brazo, mano o pierna, el dueño usa al esclavo; puede hacerlo de diversas formas, incluso sexualmente. El uso de este cuerpo otro, es, en este sentido, siempre improductivo. El esclavo no produce una obra o cualquier otra cosa que pueda ser identificada: actúa, pero no es autor de nada. Lo que interesa es solamente su acción mientras ésta ocurre. Su vida es una vida desnuda (*zoe*), situada en una zona de indistinción que diluye lo que sería él mismo respecto a quien ejerce el poder. De este modo, el esclavo solo es incluido en el ámbito de la humanidad a través de su propia exclusión, sin vida propia, ni existencia política. En la Antigua Grecia, no había una separación categorizada entre sujeto y objeto, ya que esta dicotomía se formuló en la modernidad. Por

eso Agamben argumenta que no sería adecuado, en este contexto, proponer una relación entre dueño y esclavo como si se tratase de una entre sujeto y objeto. Sería más apropiado en cambio pensar en una mediación entre dos vidas, en función de que la vida de esclavo se diluye en la vida del dueño por no tener ninguna finalidad propia y por no ser siquiera considerado propiamente una persona, sino solo un ser viviente cualquiera.

Si volvemos a Damasio y Simondon, podemos notar que, cognitivamente, el organismo nunca debería ser visto como una unidad sustantiva, cuya identidad fuera dada a priori. El individuo se da en fases, de forma discontinua y descentrada y en todas ellas se reconoce una instancia colectiva no individual y una singularidad metaestable, más que una identidad establecida a priori. No obstante, la dinámica del uso del cuerpo a la que se refiere Agamben suscita otras preguntas. A veces hay una continuidad, una zona de indistinción entre el cuerpo de quien tiene poder y de quien no lo tiene. Esta conexión no produce nada, el uso del otro no se configura como una percepción de la diferencia capaz de generar un cambio: las individualidades son fásicas y cuentan con una preindividualidad de devenires, de modo que la relación de poder determina un uso de la vida del otro como utensilio indistinto de la suya propia. El esclavo ni siquiera puede ser reconocido como un objeto autónomo; representa una mediación accionada por el dueño que lo incluye en su vida, pero solamente para excluirlo. Así, lo que podría ser una diferencia movilizadora de nuevos modos de individuación o un pulso para narrativas proto y autobiográficas, se traduce en este caso como un mecanismo de incapacitación para la vida. En vez de seguir los mapas cartografiados por los marcadores somáticos y la generación de diversidad, se percibe una demarcación de territorios para defender la propia vida, inmunizándola de sus antígenos ajenos. Se trata de una tentativa de privatizar y estabilizar los procesos de normalización, eliminando todo lo que podría representar algún tipo de diferencia y exterioridad. En un sentido similar, otro filósofo italiano, Roberto Esposito, dirá que la inmunidad es uno de los principales paradigmas a los que nos enfrentamos hoy. En su libro *Immunitas*¹² el otro sería solo una pequeña dosis de veneno internalizada para inmunizarnos de lo colectivo, siguiendo la lógica de la vacuna que incluye para excluir.

¿Es posible desfasar la vida de estos dispositivos de poder a través del arte?

La diferencia que las experiencias artísticas proponen se basa en que la acción de los marcadores somáticos va más allá del accionamiento de movimientos: no se da como acción habitual e invisible, sino que se convierte en una acción primaria de creación capaz de desestabilizar la relación entre *el uno* y *el otro*, porque ni el uno ni el otro están dados a priori: son procesuales, metaestables, dinámicos y sistémicos.

No obstante, del mismo modo que la plasticidad orgánica puede ser interceptada por los dispositivos de poder, tal y como sucede en la relación entre dueño y esclavo, también hay cambios en los procesos de creación que, muchas veces, los subordinan a los dispositivos de poder generados por los contextos políticoeconómicos. Una cuestión que afecta hoy a los artistas en el mundo entero es la diferencia temporal entre las estrategias creativas de entretenimiento y los procesos de creación, como comenta Pascal Gielen¹³. El tiempo de la creación se ve comprometido, reduciéndose en ocasiones a mera exhibición. Además, me atrevo a decir que existe otro problema más: las estrategias creativas (las que no se constituyen como procesos de creación) lidian con lo mismo y no con aquello que podría desestabilizar los patrones vigentes (certezas, movimientos, narrativas y otros). Tal vez sea ésta la encrucijada con la que enfrentarse, no solamente en la práctica artística, sino también en todas las actividades que tratan con la producción de conocimiento. ¿Cómo seguir creyendo en los procesos de cambio y activándolos? Si los procesos inmunitarios perjudican las alianzas, por otro lado, hay una dimensión estética de la vida que insiste, produciendo una red de posibilidades. Tal vez podamos pensar lo mismo en relación con el arte. Está en vigor una producción artística macro, coherente con las expectativas del mercado y con todo aquello que ya es familiar y propenso a una buena recepción. Pero, simultáneamente, hay una microproducción artística, susceptible a las desestabilizaciones, al riesgo y a todo aquello que tiende a verse como fallo –ni uno ni otro, sino la negación de esta misma dicotomía–.

En este sentido resulta claro que las manifestaciones políticas que han establecido el enfrentamiento corporal en las calles no son similares a los procesos de creación artística. La diferencia está, justamente, en el modo de

comprender la alteridad. En el caso de las protestas, la dicotomía y las identidades dadas a priori son el punto de partida que cada vez termina generando la negación o la exclusión del otro, como si la única posibilidad de sobrevivir fuese adherirse a la lógica de la inmunización. No obstante, los procesos de creación artística (referentes a la microproducción) se alimentan de alteridad, en tanto que fortalecen su capacidad para desestabilizar las dicotomías y accionar la crisis sistémica que los constituye. No se trata de uno u otro, sino de explicitar la discontinuidad y alimentar la transindividualidad que no genera identidades estancadas.

La creación artística no tiene el compromiso de promover cambios sociales o políticos. Pero al dar visibilidad a los estados de crisis, explicita cuestiones no siempre evidentes en la vida cotidiana. Así, se establecen conexiones que pueden desestabilizar hábitos y creencias y abrir nuevas posibilidades. En este sentido, el estado de alteridad puede traducirse como un estado de creación. Dos ejemplos que evidencian esto son los nomadismos involuntarios y los estados de excepción. Ambos son absolutamente ambiguos: por un lado parecen inmovilizar todos los procesos, pero por el otro, como sugiere el filósofo brasileño Vladimir Safatle, justamente el cuerpo desamparado, que no tiene nada que perder, es de manera precisa el que puede actuar políticamente¹⁴. Para Safatle, así como para Butler y Athanasiou¹⁵, el desamparo crea vínculos por desposesión, al despojar al sujeto de los predicados que lo identifican. Un cuerpo político producido por el desamparo es un cuerpo en continua desposesión y desidentificación de sus determinaciones. Así es como el desamparo produce cuerpos erráticos capaces de generar cambios. En este sentido, la experiencia artística podría ser considerada un procedimiento de desamparo cognitivo que, al desidentificarse a sí misma y a los otros, se afirma en el ámbito de la vida común.

De cierta forma, esto fue lo que presenciamos entre las décadas de los sesenta y los setenta del siglo xx con tantas manifestaciones artísticas movilizadas por la necesidad de politizar la vida, de constituir comunidades y redes de resistencia. En Brasil, durante estas décadas surgieron las primeras experiencias que buscaban constituirse a partir de prácticas y no de la asunción de modelos a priori. La situación política de la época estaba marcada por el régimen militar, que no daba apoyo económico a las artes y mucho

menos a manifestaciones que pudieran ser consideradas vagamente subversivas. Así, el hecho de desidentificarse podía ser interpretado como una acción colectiva contra una situación extrema. Cambiar los hábitos alimenticios, las creencias religiosas, usar drogas o probar nuevas formas de entrenamiento constituían estrategias para generar otro cuerpo, listo para actuar (o decidido a no hacerlo) y transformarse.

Inmersos ahora en la segunda década del nuevo milenio, nos enfrentamos a muchos de los dispositivos de poder que he señalado a lo largo de este texto. Todavía no se puede decir que exista, de hecho, un mercado para las artes escénicas en Brasil, aunque se hayan creado algunos apoyos. De hecho, algunos de ellos se han revelado perversos, al funcionar de modo discontinuo, sin llegar a conformar una política cultural. Han impuesto plazos muy cortos para la creación y han exigido resultados cuantificables, alimentando así la competitividad y haciendo frágil la formación de comunidades. Tal vez los procesos que han podido escapar a esto hayan sido los que han alimentado una micropolítica de acciones, optando por exponerse a la extrañeza que moviliza y determina somáticamente la diferencia.

Microexperiencias de artistas brasileños

Merece la pena examinar algunos casos de trabajos de coreógrafos que se mueven en ambientes y contextos bastante distintos entre sí. En sus experiencias, la alteridad puede emerger vinculada a tensiones culturales, a encuentros imaginarios, a modos de actuar políticamente o a cuestionamientos de patrones cognitivos a partir de los movimientos del cuerpo.

Comienzo por el proyecto *Coreoverações* de Thiago Granato¹⁶ que se encuentra en proceso y que generará una trilogía de solos. El primero fue *Treasures in the Dark* (2015-2016), concebido en parte durante su residencia en *Les Recollets* de París, de enero a marzo de 2015. En esta obra-proceso Granato decidió ensayar encuentros imaginarios con los coreógrafos fallecidos Lennie Dale (uno de los pioneros del jazz en Brasil e integrante del grupo *Dzi Croquettes*) y Tatsumi Hijikata (creador de la danza *butoh* en Japón). La propuesta de Granato no fue recuperar literalmente gestos de jazz o de *butoh*, ni retomar sus coreografías. Su propuesta fue «conversar» con los artistas muertos, propo-

niendo un encuentro imaginario. El proceso parece haber disparado una exposición del cuerpo a una red de alteridades y metamorfosis que comenzaron a actuar de manera transductora entre movimientos, objetos, tiempos diversos, sonoridades e imágenes que resuenan en la escena entre luces y sombras. Al romper la relación entre yo y otro, su proceso de creación fue produciendo indeterminaciones, desestabilizando evidencias y apostando principalmente por discontinuidades y atravesamientos entre fragmentos y espectros. La propuesta no consistía en completar nada, ni en contar historias de nuevo o en apropiarse e internalizar algún entrenamiento específico, sino en avanzar en la experiencia de imaginar encuentros entre vivos y muertos, movimientos e imágenes.

El punto de partida para la elección de este encuentro entre Lennie Dale y Tatsumi Hijikata fue el jazz. En el caso de Lennie Dale, la elección era evidente. En Brasil, él fue considerado un pionero; cuando llegó al país en los años sesenta ya tenía experiencia en espectáculos musicales norteamericanos. Enseguida se quedó maravillado con el movimiento musical de la *bossa nova* y a los pocos años trabajó con grandes cantantes como Elis Regina y muchos otros artistas de la danza y el teatro. Pero lo que marcó políticamente su carrera en Brasil fue el grupo *Dzi Croquettes*, creado en 1972 por Wagner Ribeiro de Souza, Bayard Tonelli, Reginaldo de Ply y Benedictus Lacerda, del que comenzó a formar parte cuando uno de sus alumnos de jazz, Ciro Barcellos, lo presentó a sus integrantes. Inspirados en el *Bloco das Piranhas* que salía en el Carnaval de Río de Janeiro con todos los hombres vestidos de mujer, los *Dzi Croquettes* iniciaron sus actividades con un humor subversivo, en una época en que el país atravesaba una fase muy difícil, durante la dictadura militar. En realidad, más que una discusión de género, se trataba de una afirmación de singularidades y de la subversión de los parámetros opresores. En relación a Hijikata, es necesario decir que en Tokio también había gran interés por el jazz, especialmente en los primeros años del *butoh*, y una presencia significativa de músicos de jazz en general en Japón. Hijikata había visto a la coreógrafa Katherine Dunham, iniciada en los rituales de vudú haitiano de los años cincuenta y se interesó particularmente por los aspectos que hacían del jazz una especie de grito de libertad en relación con los enfrentamientos entre negros y blancos. Llegó a pintarse el torso de negro para una *performance*, simulando movimientos peristálticos y un cuerpo acéfalo.

Para Granato, la especificidad de estas diferentes versiones del jazz y sus acciones políticas no constituyeron de forma literal la materia principal de su solo. No obstante, su modo particular de atravesar estas propuestas denota, antes que nada, una cierta metodología de metamorfosis centrada en un movimiento que atraviesa y se constituye en el cuerpo y en los objetos con los que interactúa en escena. A mi modo de ver, esta apertura a la alteridad ocurre de forma más efectiva en el acto de compartir, que no se refiere tanto al intercambio entre los artistas en su «encuentro imaginario», sino sobre todo al modo de trabajar con las diferentes materialidades. En este caso, la no literalidad de las fuentes de investigación no constituye un punto débil, sino un estado de crisis de identidad propuesto por el artista, que se dedica a borrar los límites entre todos (Dale, Hijikata y Granato), constituyendo una comunidad electiva danzante.

Otro ejemplo importante es *La Bête* (2005 en Francia y 2015 en Brasil), concebido por Wagner Schwartz²⁷ a partir de sus estudios sobre la artista Lygia Clark. La propuesta de Schwartz ensaya otro tipo de alteridad, muy diferente de la propuesta por Granato. El procedimiento del solo *La Bête* es, aparentemente, simple. El bailarín se expone totalmente desnudo en la platea, donde manipula una réplica de plástico de la escultura *O Bicho* de Lygia Clark²⁸. Después de diez minutos aproximadamente, pregunta a los espectadores si alguien quiere probar. Cuando el primer voluntario sube al escenario y está a punto de alcanzar la escultura, descubre que es en el cuerpo del propio bailarín donde debe probar.

En consonancia con las obras de Lygia Clark, el bailarín no sugiere ningún modelo, cuestionamiento o imagen a priori, todo debe ser construido en relación con... Cada tarde es imprevisible y de hecho la experiencia terminó creando una gran polémica en la medida en que el público fue asumiendo relaciones de poder con el artista al manipularlo de diversas maneras (cristo crucificado, marioneta, muñeco, contorsionista y otros muchos). Durante las diversas representaciones, *La Bête* dejó de ser el cuerpo-escultura para convertirse en el cuerpo manipulado. Trabajar con la alteridad no es una novedad para Wagner Schwartz. Tal vez éste sea el tema implícito en toda su obra, que ha investigado de varias maneras, como por ejemplo, a partir de la mirada coreográfica extranjera (*Wagner Ribot Pina Miranda Xavier Le Schwartz Transobjeto*,

2004), de estados de reclusión (*Piranha*, 2012) y otras experiencias que han roto no solo con los paradigmas segmentarios de lo ajeno, sino también con la segmentación entre lenguajes (*Mal Segredo* 2014, *Placebo* 2008, *Cleópatra* 2007). En *Transobjeto* Schwartz revisita movimientos brasileños como el tropicalismo y la antropofagia¹⁹, los cuales proponían, cada cual a su modo, reflexiones sobre las posibilidades de la traducción como devoración y producción de subjetividad.

Para construir *Transobjeto*, la antropofagia se transformó en un procedimiento que se prueba sobre el cuerpo que danza, a partir de lo que el título original sugiere en la enumeración de los nombres de los artistas que forman parte de la red de pensamientos y referencias que se exponen en la coreografía: La Ribot, Pina Bausch, Carmen Miranda, Xavier Le Roy y el mismo Wagner Schwartz. En cierto modo, se trata de lo que el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro reconoce como un perspectivismo amerindio, a través del cual el cambio de perspectiva para abordar algo o alguien no resulta en multiculturalismo, sino en un multinaturalismo que no se enfrenta apenas con la diversidad de prácticas discursivas y vocabularios, sino con la diversidad de cuerpos y modos de vida. En este sentido, no se preservan movimientos «originales»; la versión antropofágica de Schwartz desterritorializa a todos los coreógrafos que le impactaron, instaurando una multiplicidad de gestos, hablas, imágenes y sonoridades.

En *La Bête*, el aspecto de la alteridad que se da a ver, en cierto modo invierte este procedimiento: dado que el control de la acción no está en manos del coreógrafo, sino del público, la actuación se transforma en testimonio de la imposibilidad de afectar al otro, al haberse establecido muchas veces la relación de un uso improductivo, como el que se explicita en la investigación de Agamben sobre el esclavo, comentada más arriba. El uso del cuerpo del bailarín por parte del público expone de manera brutal la fragilidad del estatuto de persona. En vez de antropofagizar al otro, se explicitan las líneas abisales. Lo que se da a ver es, ante todo, una relación de poder. Este es un tema que ya había aparecido en la obra de Schwartz en *Piranha* (2009-2010). Aunque partiera de una investigación sobre la reclusión, el modo en el que la investigación de movimiento fue (literalmente) profundizando en el cuerpo, suscitó un estado de crisis que no llevó a la escena al otro manipulador, como ocurriría más tarde en *La Bête*, sino que mostró huellas de situaciones de

riesgo en las que se pierde el control. En este caso, la alteridad se internaliza y pasa a actuar como un operador de desestabilización de la propia integridad del cuerpo invadido por la discontinuidad de movimientos (sonoros, corporales, de imagen) en forma de temblores, espasmos y otras reverberaciones.

Para finalizar, me gustaría mencionar un último ejemplo: el de la compañía de danza Lia Rodrigues²⁰. En 2003, esta compañía se mudó al *Morro de Timbau*²¹, donde comenzó a colaborar con las Redes de la Maré, una de las favelas más grandes de Río de Janeiro. En 2007 inició un proyecto en la comunidad de Nueva Holanda que concluyó con la creación del Centro de Artes de la Maré. Desde entonces, las coreografías concebidas en este centro (*Pororooca*, *Piracema* y *Pindorama*) han trabajado con un torbellino de alteridades. Sin embargo, lo que me parece más interesante es que la alteridad propuesta por Lia Rodrigues y sus bailarines no se posiciona de la forma más obvia, organizándose alrededor del yo y el otro y partiendo de criterios económicos o étnicos. El hecho de haber llevado su compañía a la favela de la Maré, no significa que transformara su proceso de creación artística en trabajo social; se trata en cambio de una lógica que internaliza el ambiente pero que no se desarrolla por vías pastorales ni colonialistas. Es la exposición al desamparo lo que más reverbera en sus coreografías, en el sentido comentado por Safatle de desidentificar a todos, despojándolos de sus categorías y dicotomías discursivas, como blanco o negro, educado o no educado, rico o pobre, entre otras.

Hay algunas obras en las cuales estos procesos son más explícitos, como *Aquilo do que somos feitos* (2000)²² y la trilogía *Pororooca* (2009), *Piracema* (2011) y *Pindorama* (2013). *Aquilo do que somos feitos* fue creado antes de mudarse a la Maré. No obstante, ya trata con una transformación del concepto de coreografía, aproximándolo a la noción de manifestación política. En las dos partes que componen esta experiencia coreográfica, lo que se manifiesta es el cuerpo de la forma más explícita que se pueda imaginar. No se trata sólo de presentar cuerpos desnudos en movimiento, sino, justamente, de mostrar aquello de lo que estamos hechos: identidades precarias y en proceso de deshacerse, acciones colectivas y discontinuidades, objetos, discursos, fragmentaciones corporales y todo tipo de ambigüedades. Lo que se explicita es un tipo de alteridad en estado de crisis que oscila entre lo que nos sostiene y lo que nos destruye.

Pororo²³ crea flujos de bailarines en escena que representan el tema que generó la coreografía: la confrontación entre corrientes opuestas, las dificultades de convivencia, el choque entre diferencias. En *Piracema*²⁴, la investigación continúa y, a diferencia de la confrontación que generó el proyecto anterior, la propuesta consiste en trabajar de otros modos con la alteridad. Para ello, se crearon once solos que buscaban nuevos modos de cohabitación. Lo que parece más motivador en estos trabajos es el modo en que se trata la relación con el entorno, en el caso de la favela. No se trata de normalizar o juzgar nada, sino de lidiar con la alteridad de la forma en la que se pronuncia con más fuerza: en el cuerpo colectivo.

*Pindorama*²⁵, pieza que cierra la trilogía creada en la Maré, presenta a una mujer en escena tratando de sobrevivir en medio de aguas violentas (un gran plástico sacudido por bailarines). Sola en un torbellino de olas cada vez más intensas, ella se enfrenta con lo que le impide controlar sus propios movimientos. Poco a poco todos acaban inmersos en el torbellino, incluyendo al público que se ubica muy cerca de la *performance*, aboliendo la distancia del escenario a la italiana. La forma de implicar al público para romper la dicotomía entre quien hace y quien mira no emplea los procedimientos más habituales de invitación al público, sino que parte del propio uso del espacio y de la intensidad de movimientos que involucran a todos.

Granato, Schwartz y Rodríguez han probado modos muy diversos de tratar la alteridad. Sin embargo, lo que aparece de modo recurrente en sus procesos de creación es la apertura radical en relación a aquello que crea tensión y confrontación, que poco a poco se va transformando en un estado de creación. Tanto en éstas, como en otras experiencias coreográficas que he presenciado en Brasil y en otros países (principalmente en el Japón), se simula el proceso de marcación somática desestabilizante explicado más arriba, que enseguida se transforma a partir de la generación de singularidades. En estos casos, la marcación somática de la diferencia acciona una crisis sistémica que se distingue precisamente por demostrar aptitud para la creación. Así, incluso en circunstancias precarias en las que prevalece el estado de desamparo, la crisis sistémica se presenta como una posibilidad y no como un camuflaje de diferencias o una toxina de la normalidad que busque infectar la generación de movimientos encarcelándolos en modelos dados a priori. Hay muchas hipóte-

sis que ya intentaron explicar por qué ocurre esto. Hace diez años, cuando escribí el libro *O corpo. Pistas para estudos indisciplinados* (2005), trabajé con la propuesta del neurólogo V. V. Ramachandran, quien consideraba que la principal función del arte es accionar el sistema límbico. Cinco años después, en el libro *O corpo em crise. Curto-circuito das representações*, propuse el arte como el accionador de metáforas corporales de estados de crisis y, en 2015, en *Leituras do corpo no Japao e suas diásporas cognitivas*, comencé a considerar la cuestión de la alteridad de manera no dicotómica, (o sea, más allá de los enfrentamientos entre yo y otro, u Oriente y Occidente), sino en red, a partir de lo que denominé «cadenas perceptivas», que, en vez de construir identidades, constituyen singularidades por medio de la acción de compartir. Sin embargo, durante la escritura de este ensayo, al analizar las obras de los artistas citados y de otros cuyos trabajos he seguido en los últimos años, se me ocurrió considerar la alteridad como un estado de creación. Tal vez porque el movimiento es realmente el principio de la vida. Tal vez porque la precariedad es, finalmente, aquello de lo que estamos hechos.

Christine Greiner es profesora en Comunicación y Artes de la Pontificia Universidade de São Paulo y da clases en el programa de Estudios de postgrado en Comunicación y Semiótica y en el curso de Artes del cuerpo. Es autora de los libros *Leituras do corpo no Japão* (2015), *Corpo em Crise* (2010) entre otros libros y artículos publicados en Brasil y en el extranjero. Ha sido profesora visitante en la Université Paris 8, en las universidades japonesas de Rikkyo y Kansai Gaidai. Los temas principales de su investigación son la cultura contemporánea japonesa, la comunicación, las artes y la filosofía del cuerpo. Desde 2003, dirige la colección LECTURAS DEL CUERPO en Annablume.

Notas

- 1 Cfr. Krauss, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londres: Thames & Hudson, 2000.
- 2 En su libro *Profanaciones*, Giorgio Agamben explica que el contradispositivo es el que recupera para el uso común aquello que fue apartado. En el cuerpo del artista se encuentran capacidades para concebir la alteridad de la misma forma en que lo hace el organismo, o sea, como generadora de diversidad y no de forma dicotómica, tal y como ocurre en las prácticas discursivas que tienden a segmentar y reducir las nociones de yo y otro.
- 3 Damásio, Antonio. *O mistério da consciência, do corpo e das emoções ao conhecimento de sim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- 4 Jean-Pierre Changeux decía que el córtex prefrontal, donde se procesa gran parte de estas operaciones, puede considerarse un «generador de diversidad», lo que en inglés sugiere el curioso acrónimo *God*.
- 5 Simondon, Gilbert. *L'individuation psychique et collective*. París: Aubier, 1989.
- 6 Virno, Paolo. *Gramática das Multidões, para uma análise das formas de vida contemporâneas*. Annablume, 2015.
- 7 Deleuze, Gilles. "L'immanence: une vie...", *Philosophie*, 47, 1995.
- 8 Massumi, Brian. *The power at the End of the Economy*. Durham: Duke University Press, 2014.
- 9 *Ibid.*, p. 15.
- 10 Agamben, Giorgio. *L'Usage du Corps, homo sacer IV*, 2. París: Seuil, 2015.
- 11 *Ibid.*, p. 22 (traducción mía).
- 12 Espósito, Roberto. *Immunitas. Protezione e negazione della vita*. Turín: Einaudi, 2002.
- 13 Gielen, Pascal. *Criatividade e outros fundamentalismos*. Annablume, 2015.
- 14 Saflate, Vladimir. *O circuito dos afetos, corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- 15 Butler, Judith; Athena, Athanasiou. *Dispossession: the Performative in the Political*. Cambridge: Polity Press, 2013.
- 16 Thiago Granato comenzó su carrera como creador en 2008. Antes había bailado con grandes coreógrafos brasileños como Lia Rodrigues, João Saldanha, Cristian Duarte o Thelma Bonavita, entre otros. En los últimos años ha participado en programas de residencia y cursos en Europa, especialmente en Alemania y Francia.

17 Wagner Schwartz inició su carrera en 2003 con la obra *Finita*. Su formación fue en literatura, y siempre se interesó por los procesos de creación que transitan entre diferentes lenguajes (cine, música, literatura, danza y *performance*). El tema del extranjero está siempre presente en sus obras, en las que sigue un procedimiento o metodología que él mismo llama «dramaturgia de la migración».

18 *Os Bichos* son obras construidas con placas de metal que comenzaron a ser creadas por Lygia Clark en la década de 1960.

19 Antropofagia se refiere aquí al movimiento cultural propuesto por el poeta brasileño Oswald de Andrade a comienzos de la década de 1920.

20 Lia Rodrigues fundó la compañía que lleva su nombre en 1990. En 1992 creó el Festival Panorama de Danza en Rio de Janeiro y lo dirigió hasta 2005. Durante todos estos años se presentó en todo Brasil y en varios países, transitando prácticamente por todos los continentes. En Francia participó en 1981 en la puesta en escena original de *May B*, coreografía emblemática de Maguy Marin. Desde entonces se ha presentado regularmente en París y en otras ciudades francesas, donde ha recibido un apoyo fundamental, como por ejemplo del teatro Jean Vilar Vitry sur Seine.

21 N. de la T. En general, los barrios más pobres de Brasil, llamados favelas, se encuentran en las partes elevadas de las ciudades, como pequeñas colinas, llamadas morros.

22 El coreógrafo Thiago Granato, citado anteriormente, participó en una de las puestas en escena de *Aquilo de que somos feitos*, («Aquello de lo que estamos hechos») cuando integró la compañía Lia Rodrigues.

23 *Pororoca* significa «tronar» y se refiere a un fenómeno natural que representa el encuentro de las aguas del mar con la desembocadura del río Amazonas y sus afluentes.

24 *Piracema* se refiere al arduo viaje de los cardúmenes hacia el lugar de desove.

25 *Pindorama* es una palabra de origen tupí y corresponde al nombre que los pueblos originarios daban a Brasil, antes del descubrimiento por parte de Pedro Álvares Cabral.

Bibliografia

- AGAMBEN, GIORGIO. *L'Usage du Corps. Homo sacer IV, 2*. París: Seuil, 2015. (Original: *L'uso dei corpi. Homo sacer IV, 2*, Vicenza: Neri Pozza, 2014.)
- AGAMBEN, GIORGIO. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2015. Edición en castellano: *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- BUTLER, JUDITH; ATHENA, ATHANASIOU. *Dispossession: the Performative in the Political*. Cambridge: Polity Press, 2013.
- CASTRO, EDUARDO VIVEIROS DE. *Metafísicas canibais*. São Paulo: N-1, 2015.
- CHANGEUX, JEAN-PIERRE. *L'Homme Neuronal*. París: Fayard, 1983.
- DAMÁSIO, ANTONIO. *O mistério da consciência, do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DELEUZE, GILLES. "L'immanence: une vie...", *Philosophie*, 47, 1995.
- ESPÓSITO, ROBERTO. *Immunitas. Protezione e negazione della vita*. Turín: Einaudi, 2002. (Edición en castellano: *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Madrid y Buenos Aires: Amorrortu, 2005).
- GIELEN, PASCAL. *Criatividade e outros fundamentalismos*. São Paulo: Annablume, 2015.
- GREINER, CHRISTINE. *O Corpo. Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- GREINER, CHRISTINE. *O Corpo em crise, novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.
- GREINER, CHRISTINE. *Leituras do corpo no Japão e suas diásporas cognitivas*. São Paulo: N-1, 2015.
- KRAUSS, ROSALIND. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londres: Thames & Hudson, 2000.
- MASSUMI, BRIAN. *The Power at the End of the Economy*. Durham: Duke University Press, 2014.
- NEGRI, ANTONIO; MICHAEL, HARTD. *Multidão, guerra e democracia na era do império*, trad. Clovis Marques. Record, 2004. (Edición en castellano: *Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio*, Barcelona: Debate, 2004).
- SAFLATE, VLADIMIR. *O circuito dos afetos, corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SIMONDON, GILBERT. *L'Individuation Psychique et Collective*. París: Aubier, 1989.

VIRNO, PAOLO. *Gramática das Multidões, para uma análise das formas de vida contemporâneas*. Annablume, 2015. (Edición en castellano: *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporâneas*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.)

Christine Greiner es profesora en Comunicación y Artes de la Pontificia Universidade de São Paulo. Los temas principales de su investigación son la cultura contemporánea japonesa, la comunicación, las artes y la filosofía del cuerpo. Es autora de *Leituras do corpo no Japão* (2015) y *Corpo em crise* (2010). Desde 2003, dirige la colección *Leituras do corpo* en la editorial Annablume.

Amanda Piña es coreógrafa y bailarina. Autora de *Self, You, We y Them*, seguido de *Socialmovement*. *TEATRO*, *Nature y WAR*. Es también cofundadora del Ministerio de Asuntos del Movimiento de Austria (BMFB). Tras la realización del proyecto *Endangered Human Movements* («Movimientos Humanos en Peligro de Extinción»), acaba de presentar su segunda etapa, *Dance and Resistance* estrenada en Bélgica en diciembre de 2015.

David Pérez es graduado en dirección y dramaturgia por el Institut del Teatre de Barcelona. Trabaja en diversos marcos de investigación que exploran espacios de liminalidad y proponen conexiones entre arte y esfera pública.

Fernando Quesada es profesor de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela de Arquitectura de Alcalá de Henares. Autor de *La caja mágica, cuerpo y escena* (2005), *Del cuerpo a la red. Cuatro ensayos sobre la descorporeización del espacio* (2013), *Arquitecturas del devenir. Aproximaciones a la performatividad del espacio* (2014) y editor de *Cuerpo y arquitectura* (2009). Es miembro del grupo ARTEA.

Paz Rojo está realizando estudios de doctorado en la Universidad de las Artes de Estocolmo, y prepara la tesis *The refusal to Choreograph and its Movement: the Subaltern Pathway*, investigación que incluye el laboratorio itinerante «Coreografía: un problema a practicar», en desarrollo desde 2010.

José A. Sánchez es catedrático de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, Director del grupo ARTEA, ha publicado *Brecht y el expresionismo* (1992), *Dramaturgias de la imagen* (1994 y 1999), *La escena moderna* (1999), *Cuerpos sobre blanco* (2003), *Prácticas de lo real* (2007; reedición en 2012 y edición inglesa en 2014) y *Ética y representación* (2015). Es fundador y director del Archivo Virtual de Artes Escénicas y codirector del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Amador Fernández-Savater es editor de Acuarela Libros y autor de *Filosofía y acción* (1999), coautor de *Red ciudadana tras el 11-M; cuando el sufrimiento no impide pensar ni actuar* (2008), *Con y contra el cine; en torno a Mayo del 68* (2008) y *Fuera de lugar. Conversaciones entre crisis y transformación* (2013).



[CdL#1] *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*
André Lepecki

[CdL#2] *Arquitecturas de la mirada*
Ana Buitrago (ed.)

[CdL#3] *Hacer historia.*
Reflexiones desde la práctica de la danza
Isabel de Naverán (ed.)

[CdL#4] *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*
Roberto Fratini

[CdL#5] *Ejercicios de ocupación*
Ixíar Rozas y Quim Pujol (eds.)

Componer el plural es un ejercicio; pero no es un ejercicio gramatical, sino un entrenamiento práctico, vital, corporal y político de configurar un nosotros. Implica disponer el cuerpo en una tensión entre dos fuerzas (reunir y diferenciar) y pensar y practicar el nosotros entre lo que nos une y los que nos separa, entre la confluencia y la dispersión, entre la cristalización y la disolución.

Los textos de este libro investigan algunos modos de componer el plural que han proliferado en los últimos años tanto en los movimientos ciudadanos recientes, como en una buena parte de las artes escénicas contemporáneas. En estos contextos se ha experimentado de manera intensa con lo que mueve nuestros cuerpos y lo que fomenta nuestra capacidad de acción; con las complejas dinámicas del nosotros, como los problemas en la toma horizontal de decisiones o el equilibrio entre la institución y el cambio; con la propuesta de estados de encuentro radicales y de apertura a la alteridad; en definitiva, con la necesidad de ensayar nuevas formas de democracia.

El libro mismo es el resultado de un intento de componer el plural: aquí se reúnen conversaciones y documentos, textos de teoría política, sociológica y de artes escénicas.



ISBN 978-84-343-1363-7



9 788434 313637