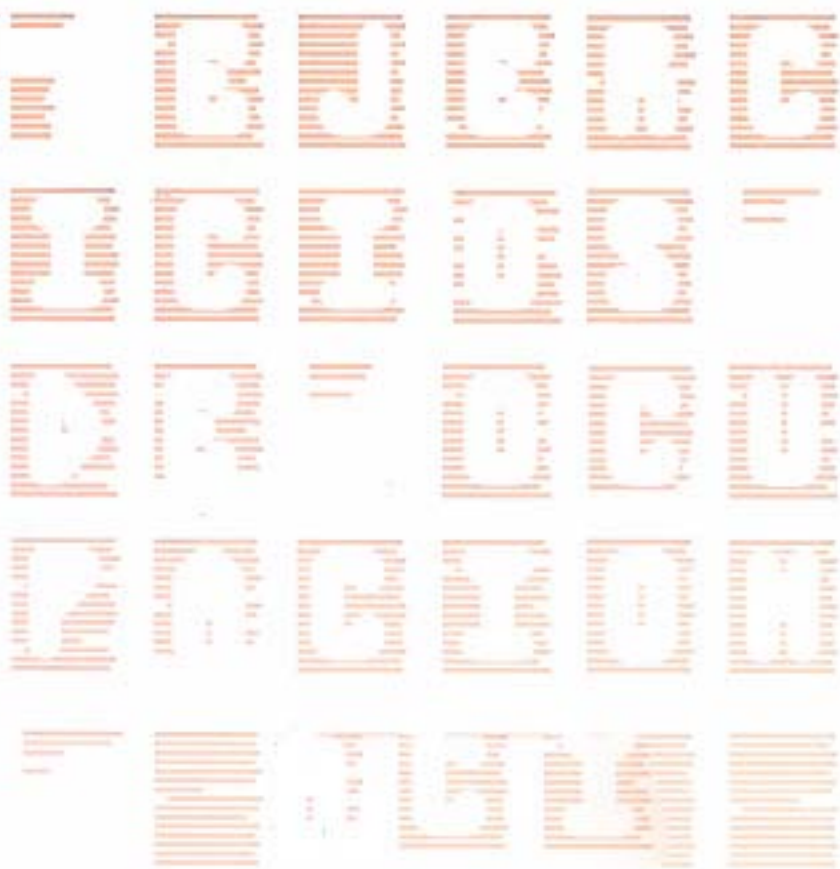


[CdL#5]: DANZA Y PENSAMIENTO

Ejercicios de ocupación

Afectos, vida y trabajo

Ixiar Rozas y Quim Pujol (eds.), Mary Zournazi, Brian Massumi, Eve Kosofsky Sedgwick, Bartolomé Ferrando, Ixiar Rozas, Paula Caspão, Bojana Kunst, Isabel de Naverán, Aimar Pérez Galí, Itziar Okariz, Idoia Zabaleta, Pedro G. Romero, Mireia Sallarès, Quim Pujol



Krisa Mascini es profesora de comunicación en la Universidad de Memphis. Su investigación se centra en la experiencia, teoría de los medios y del arte y filosofía política. Sus libros más recientes incluyen *Artists of Affect* (2015), *The Power at the End of the Screen* (Duke UP, 2015) y *What Animals Teach Us About Politics* (Duke UP, 2012).

Mary Zourouni es una artista, filósofa, diseñadora y dramaturga australiana. Estudió en la University of New South Wales en Australia. Es autora de varios libros como *Logic - Sex Philosophy in Chicago* (Knowledge, 2011), *My World is Blue* (2011) e *Una incógnita llamada lenguaje* (de Garama, 2012). También escribió para el canal francés de arte *Arts & Vidéo With Wenders*.

Doc Brundsky Seligwick (1937-2009) fue poeta, artista, crítica literaria y profesora universitaria. Sus escritos abordan un amplio espectro de cuestiones, como la personalidad digital, la escritura crítica y el pensamiento, el arte y el poder, el lenguaje, los territorios y la teoría aleatoria (ver todo en relación con los escritos de Susan Foucault y Melissa Klein).

Nardoumí Ferrando - Performer y poeta visual. Es profesora titular de performance y arte intermedia en la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Fundadora de la revista "Trazo Puro". Gained performance poetics en festivales y encuentros internacionales en todo el mundo. Expone su poesía visual y concreta en diversos mercados del España, Italia y Francia. Forma parte de los grupos "Gatos Vaca Uno", "Salir de Masca Múltiple" y "Basa".

Tejar Rojas - Escritora y dramaturga. Desde hace más de una década trabaja que se abra entre la voz, el cuerpo y el lenguaje. Sus textos, poemas, artículos y ensayos se han publicado en varios países e idiomas. Doctora en Bellas Artes (UNY, ONU), es profesora de educación artística (IME Universidad de Valladolid) e forma parte del equipo de *ARTAL* (Madrid, 2010).

Fauja Caspali es investigadora y artista italiana residente en París. Trabaja en el cruce de campos entre las prácticas colaborativas y el arte público. Doctora en filosofía experimental (Universidad Paris-10). Actualmente es investigadora postdoctoral de Estudios del Performance en la Universidad de Tubasa, y investigadora asociada del Instituto de Historia Contemporánea de la Nueva Universidad de Tubasa.

Kajana Sunat es filósofa, dramaturga y teórica de la performance. Su práctica se enmarca en Estudios Avanzados de Teatro de la Universidad de Ciencias (Alemania), donde dirige su programa internacional de posgrado en investigación y performance. Es miembro del comité editorial de las revistas *Heide, Aesthetics and Performance Research*. Ha publicado varios libros y sus artículos han aparecido en numerosos periódicos y publicaciones.

Isabel de Naveán se dedica a reflexionar sobre el arte contemporáneo y la conciencia experiencial. Publica ensayos, libros de arte y organiza programas críticos. Es integrante de la escena de arte y colaboración urbana en Lima. Ha publicado 2 libros (teoría del arte y de la educación de investigaciones ARTA, libro de los libros *Heide Historia, Reflexiones desde la práctica de la danza* (CUP, 2010, Barcelona) y *Teoría del arte* (CUP, 2011, Madrid).

Aisling Perry Call desarrolla su práctica como intérprete, coreógrafa, bailarina y pedagoga y activista, siempre tomando el cuerpo como lugar de reflexión, también como lugar en la Escuela Superior de Arte de Amsterdam, se ha graduado recientemente del Programa de Estudios Interdisciplinarios del Master de Arte Contemporáneo de Barcelona (2015).



CdL
CUERPO DE LETRA
DANZA Y
PENSAMIENTO
[45]

Ejercicios de ocupación

Afectos, vida y trabajo

QUIM PUJOL Y
IXIAR ROZAS (EDS.)
MARY ZOURNAZI
EVE KOSOFKY SEDGWICK
BARTOLOMÉ FERRANDO
PALILA CASPÃO
BOJANA KUNST
ISABEL DE NAVERÁN
AIMAR PÉREZ GALÍ
ITZIAR OKARIZ
IDOIA ZABALETA
PEDRO G. ROMERO
MIREIA SALLARÈS

Mercat de les Flors

Institut del Teatre

Edicions Polígrafa



Consejo Asesor de la colección CdL:

Mònica Arús, Francesc Casadesús, Jordi Roig, Mercè Saumell y José A. Sánchez

Edición y coordinación: Quim Pujol, Ixiar Rozas

Diseño: Roger Adam

Maquetación: Carlos J. Santos /Estudi Polígrafa

Corrección maqueta: Laia Martínez

@ de esta edición: Mercat de les Flors / Institut del Teatre / Ediciones Polígrafa,
Barcelona, 2015

@ edición y coordinación: Quim Pujol, Ixiar Rozas

@ de los textos y traducciones: los autores

@ de las fotos: los autores

Impresión y encuadernación: Gráficas Campás, Barcelona

ISBN: 978-84-343-1354-5

Depósito legal: B- 13237-2015

Impreso en la Unión Europea. Printed in EU.

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

A los autores y las autoras que han participado en este volumen.

A María José Belbel, editorial Ardora, Mary Zournazi, editores de Eve Kosofsky Sedgwick.

A los traductores y traductoras.

Y, sobre todo, a los cuerpos más cómplices, esos que nos ocupan y habitan.

ÍNDICE

1. Introducción. Ejercicios de ocupación. Quim Pujol,
Ixiar Rozas
p. 9

2. Navegar movimientos. Conversación de Mary
Zournazi con Brian Massumi
p. 21

3. La lectura en el pliegue cibernético. Una lectura
de Silvan Tomkins. Eve Kosofsky Sedgwick
(con Adam Frank)
p. 57

4. Arte y cotidianeidad II. Una intervención.
Bartolomé Ferrando
p. 95

5. Pulsión textual. Notas inacabadas o algunos injertos.
Ixiar Rozas
p. 107

6. Invertir inclinaciones. ¿Hay vida en el «hacer
teórico»? Paula Caspão
p. 125

7. Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: La
paradoja de la visibilidad. Bojana Kunst
p. 151

8. No tenemos tiempo, así que tenemos que pensar.
Isabel de Naverán
p. 173

9. La comunidad sudorosa. Aimar Pérez Galí
p. 217
10. La forma se produce desde el afecto. Conversación entre Itziar Okariz e Idoia Zabaleta
p. 237
11. Tres excursiones. Formulaciones en torno a los efectos y afectos de la danza y el baile. Pedro G. Romero
p. 251
12. Kao malo vode na dlanu (como un poco de agua en la palma de la mano). Mireia Sallarès
p. 267
13. Sin título. Quim Pujol y otros autores
p. 281

Ejercicios de ocupación

Introducción

Quim Pujol, Ixiar Rozas

I.

Este libro habla de encuentros vibrátiles

Uno de ellos se produce en un entorno rural del País Vasco, en febrero de 2010. Varias personas se reúnen para pensar y crear juntas. Ese día una ciclogénesis azota la costa del cantábrico y llega hasta los valles del interior. En el otro extremo del mundo un terremoto agrieta parte de Chile. Dos cuerpos pasean juntos por las calles de una ciudad de provincias. Caminan para ir y volver. Van a ver un espectáculo de danza posflamenco. Regresan de noche, hablan sobre la necesidad de una complicidad que no se limite a la amistad.

En Barcelona, un historiador de arte francés explica ante un público de doscientas personas la escena de *El acorazado Potemkin* en la que el pueblo llora la muerte de un marinero. Según el historiador, el dolor y la rabia por la muerte de uno de los suyos es lo que empuja los cuerpos de los ciudadanos a la revuelta.

Unos años antes dos mujeres se encuentran en un bar de otra ciudad de provincias, algo más turística. Una de ellas invita a la otra a que trabajen juntas en la adaptación de un texto para una pieza de danza. La pieza se presenta en varios lugares, también en una casa ocupada que fue demolida.

Una cantante que se crió en una familia judía ultraortodoxa se enfrenta al reto de hablar en inglés en un seminario. Delante de un centenar de personas, explica que cuando miras las letras de un libro, no lo haces solo en busca de sentido, sino que «bebes las letras con los ojos. En la tradición judía las letras no están separadas del sentido y el sentido no está separado de la existencia física ni del sonido».

Cinco mil cuerpos comparten el espacio frente al escenario justo antes de que actúe un famoso grupo de *techno*. Finalmente, en las enormes pantallas a ambos lados del escenario se lee «Hey boy», «Hey girl», «Superstar DJs», «Here we go!». Los asistentes saltan y gritan enloquecidos.

Otro de los encuentros se produce en un sueño. Dos mujeres caminan en un pueblo. Las calles están completamente cubiertas por unos plásticos negros, llenos de pinchos. Una de las mujeres pisa tomates descalza, camina radiante. El sueño termina ahí.

Algunos años antes, miles, miles de cuerpos, unos cien mil cuerpos llenan las calles de una ciudad. Todos avanzan en la misma dirección. A vista de pájaro, la red que conforman se va estirando y contrayendo. En uno de esos movimientos varias personas se tocan, hablan, se conocen. Arden algunas calles. En pocos meses una de esas personas será detenida y torturada.

Tiempo después, dos mujeres hablan sentadas, una enfrente de la otra. Es mediodía, luz tenue de primavera. Una cuenta la primera vez que sintió que su cuerpo estaba ocupado por otro. Comerse era comerlo.

II.

Este libro habla de encuentros vibrátiles e irregulares

De la percepción de la continuidad sensible del propio cuerpo en el cuerpo del otro.

De la comprensión erótica del otro.¹

El campo semántico y sonoro de esos momentos puede atravesar el canto de un mantra o abarcar varios de ellos.

Por ello, la organización de los textos que se reúnen en esta publicación se podría parecer a los ritmos de los *biya mantra*; al ritmo de varias personas

reunidas en torno a una mesa; a una pieza escénica con una dramaturgia organizada según los altos y bajos, los cambios de tonalidades; al movimiento de una manada de animales; a una secuencia de imágenes grabadas en una metrópoli; a muchos, muchos, cuerpos palpitando juntos. Hemos buscado que los materiales resuenen entre sí, tratando de escuchar de qué manera cada texto resuena en el otro, cómo lo ocupa y lo afecta.

Este libro habla de encuentros vibrátiles, irregulares, eróticos, para atravesar el campo experiencial y conceptual que se sitúa entre los afectos, la vida y el trabajo.

Ritmo.

Ascenso, cadencia, repetición, caída.

Cambio de tonalidad.

Estremecimiento del propio tiempo.

El cuerpo es nuestra condición de sensibilidad y experiencia. Signo, espacio y tiempo de inscripción. Yo me conozco a través de ti. Podemos pensar el cuerpo como el interfaz que procesa e interpreta el hecho artístico.

III.

Los ensayos que se han escrito sobre los afectos desde los años noventa resultan de interés para diversos campos de conocimiento y de investigación, en especial para las artes que utilizan el cuerpo como medio. Por este motivo, nos parece pertinente que este libro se publique en la colección *Cuerpo de Letra* vinculada a un teatro especializado en danza y artes del movimiento como el *Mercat de les Flors*.

Como explica Patricia Clough, en los noventa las limitaciones del posestructuralismo y la deconstrucción propiciaron un giro afectivo cuyo efecto más duradero ha sido poner el foco sobre la materia y, en particular, en el cuerpo.² A pesar de que este giro afectivo produjo una ola de nuevos escritos que han tenido y siguen teniendo una influencia notable en la teoría, la investigación en arte y las prácticas artísticas, muchos de estos textos no han sido traducidos aún al castellano. Esta compilación contribuye a paliar una carencia incluyendo precisamente textos de dos de las figuras más importantes de este giro afectivo: Brian Massumi y Eve Kosofsky Sedgwick.

Si bien en el caso de Massumi la entrevista con Mary Zournazi aparecía desde el principio como una buena introducción al pensamiento del filósofo en torno a los afectos, decidir qué texto de Sedgwick incluir nos resultó más complicado. Hasta el último momento nos debatimos entre «Shame in the cybernetic fold» y «Paranoid reading, reparative reading». Aunque encontremos este último aún más estimulante si cabe, finalmente nos decantamos por «Shame in the cybernetic fold», porque explica conceptos básicos que pueden arrojar luz y a su vez complejizar un ámbito en el que, como señalábamos, se han traducido muy pocos textos contemporáneos sobre los afectos.³ Se puede establecer, asimismo, un diálogo entre este texto de Sedgwick y los contenidos de la entrevista de Zournazi. En esta, Massumi diserta sobre los afectos desde la perspectiva posmoderna de la multiplicidad y la variabilidad infinita. Massumi escribe que:

[...] en toda situación se ponen en juego un cierto número de niveles de organización y tendencias, ya sea cooperando entre sí o con fines contrapuestos. El modo en que todos los elementos se interrelacionan es tan complejo que no tiene por qué resultar comprensible a primera vista. Siempre se da una especie de vaguedad en torno a la situación, una incertidumbre sobre hacia dónde se puede ir y lo que se podrá hacer una vez se salga de ese contexto en concreto.⁴

En cambio, Sedgwick habla de un sistema donde «[...] Es importante que la polivalencia de este sistema analógico se refiera a más de dos pero también a muchos valores o dimensiones finitos (como por ejemplo, en un mapa el norte, sur, este y oeste)». Si situamos a Massumi en la línea conceptual que intenta huir del pensamiento dual que aún predomina en la mentalidad occidental, Sedgwick aboga por un término medio que no quede encallado ni en la lógica de la dualidad («more than two»), pero que no se pierda tampoco en una infinita gama de matices («finitely many values»). Recuperamos aquí esta propuesta de la autora feminista americana porque creemos que tiene un gran potencial de desarrollo. Si Lawrence Grossberg ha criticado las «radically de-territorializing politics»⁵ que surgen a menudo de las reflexiones acerca del afecto, Sedgwick abre el camino a una posible re-territorialización de la teoría afectiva que la dote de agencia política sin caer en las constricciones de la mentalidad dualista.

A pesar que desde los noventa el entusiasmo por el enfoque afectivo ha disminuido debido a las limitaciones de esta aproximación –tal y como se comenta en algunos de los artículos aquí recogidos– nos parecía importante completar los textos de estos dos autores de referencia con otros más recientes que aportasen una actualización sobre la materia. Estos últimos están vinculados al arte ya sea desde el comisariado, la teoría, la práctica artística, la escritura, desde varios de estos campos vibracionales o desde todos a la vez.

Esta publicación está ligada a su vez a dos ecosistemas culturales y artísticos. Uno situado en una ciudad: Barcelona. Y el otro, en un entorno rural, valle del interior, cerca de una ciudad de provincias. Diversos en su *modus operandi*, ambos han influido en este volumen. Por un lado, el ciclo Secció Irregular⁶ del Mercat de les Flors, co-comisariado entre el 2011 y el 2015 por Quim Pujol. En este programa han presentado su trabajo, entre otros, Ixiar Rozas, coeditora de esta publicación, así como Bartomeu Ferrando, Itziar Okariz, Aimar Pérez Galí e Idoia Zabaleta. Por otro lado: Azala,⁷ espacio co-creado y co-dirigido por Idoia Zabaleta del que también forma parte Ixiar Rozas.

La frase *Ejercicios de ocupación* surgió precisamente en la conversación que Idoia Zabaleta e Itziar Okariz mantuvieron en Azala en abril del 2014. Nos pareció que recogía el ir y el venir, este extenderse y penetrar de los otros en nosotros y de nosotros en los demás. Imagen que busca sintetizar la diversidad de perspectivas y la complejidad en la comprensión de los afectos que presentan los textos de este libro.⁸

¿Por qué partimos de encuentros vibrátiles e irregulares para atravesar el campo experiencial y conceptual que se sitúa entre los afectos, la vida y el trabajo? Hablar de afectos implica hablar de la organización de la vida y de cómo esta tiende a confundirse con el trabajo, especialmente en el ámbito del arte y del trabajo cognitivo.

Resulta sintomático que esta idea surja una y otra vez ya sea cuando Massumi habla de la «subsunción de la vida bajo el capitalismo»; o cuando Romero escribe sobre la relación entre arte, amor y economía; o bien en las disquisiciones de Kunst sobre las características del trabajo artístico. En su artículo, la teórica de la *performance* eslovena muestra que el artista en la sociedad contemporánea se ha convertido en prototipo del trabajador flexible, porque su trabajo está conectado con la producción misma de vida.

En este sentido tampoco resulta casual el diálogo de De Naverán con el concepto de «vida activa» de Arendt, la aproximación de Pujol a las películas de George A. Romero, así como las referencias a la economía libidinal y la arbitrariedad del poder en el texto de Rozas. Si la problemática relación entre vida y trabajo aparece con tanta insistencia en un libro sobre los afectos es sin duda porque el capitalismo posfordista explota la dimensión afectiva de múltiples formas.

La precarización del trabajo provoca incertidumbre –que puede convertirse en miedo–, y el temor puede conducirnos a renunciar a derechos fundamentales para mitigar la incertidumbre y hacerla físicamente soportable. Entre los derechos a los que podemos renunciar se halla el derecho al tiempo libre y al descanso. Pero más allá de la organización del trabajo, podemos hablar de la hipersexualización en la publicidad, donde se intenta una y otra vez que la excitación sexual desencadene la compra de un producto. O de la normativización de un cuerpo casi imposible de lograr que tiene como objeto hacer sentir vergüenza a todos aquellos que difieran de este patrón y los empuja a una interminable lista de servicios de pago para intentar adaptarse al mismo. O de los ingentes beneficios de la industria farmacéutica con viágras, ansiolíticos, antidepresivos. O del uso de las emociones en la publicidad. Lo que ocurre en los cuerpos se ha convertido en uno de los motores del sistema económico.

Sin duda, debido a su componente social, los cuerpos están atravesados por los regímenes económico-políticos en los que se hallan inseridos. El hecho de que el capitalismo posfordista explote estas dinámicas con virtuosismo y hasta la extenuación, no puede llevarnos a un rechazo de los afectos en nuestras prácticas artísticas, teóricas, docentes y políticas. La alternativa no pasa por un hipotético proyecto político que ignore la vertiente afectiva, sino por una propuesta de futuro que la aborde de manera distinta. Si aún nos queda la posibilidad de experiencia, esta también debe estar atravesada y ocupada por procesos afectivos.

IV.

Encuentros vibrátiles. Comprensión erótica del otro. Yo me conozco a través de ti. ¿Cómo establecemos relaciones con el/la otro/a y con nuestro entorno a partir de los afectos?

Sedgwick escribe sobre la vergüenza tras la estela de Silvan Tomkins y la señala como un afecto capital para establecer relaciones con nuestro entorno. Okariz y Zabaleta también se refieren a la vergüenza en su conversación, además de atravesar elementos de su práctica artística relacionados con los afectos. Esta conversación nos hace de espejo y nos permite dar un paso más en la comprensión de lo que sucede en nuestros cuerpos cuando hacemos algo frente a un público o cuando ejercemos de público. Como sintetiza Okariz, «la forma se produce desde el afecto». Las formas que genera el afecto también atraviesan el texto de Pérez Galí cuando analiza la relación entre la danza y la generación de comunidades ligadas a modos específicos de organización social. En relación a la tensión entre afecto y forma, el texto de Mireia Sallarès también problematiza nuestra comprensión del amor. Junto a otros materiales que se recogen en este libro, implícitamente, abre la puerta a nuevas políticas afectivas.

Por otro lado, la vibratibilidad y la materia sonora de la voz como algo que escapa del lenguaje y del propio cuerpo para transitar por cuerpos ajenos atraviesan el texto de Rozas, en el que se aborda la relación entre la escritura y la voz, entre esta y los afectos. Paula Caspão desarrolla, por su parte, la relación entre afecto y lenguaje, poniendo de manifiesto hasta qué punto los pensamientos y los discursos que producimos derivan directamente de lo que sucede en nuestros organismos.

No en vano, el trabajo del arte también consiste en entender la relación entre lenguaje y mundo para agitarla, agrietarla, agujerearla. En este encuentro sucede que el lenguaje no son solo palabras, no es únicamente significado, tampoco algo inmaterial o abstracto. El lenguaje está lleno de ritmos, ascensos, descensos, caídas, lleno de contenido perceptivo, de capacidad intersensorial y sensual. El lenguaje es material porque está organizado por el cuerpo y, a su vez, este organiza el lenguaje. Hacemos lenguaje con nuestros cuerpos, un hacer sujeto a su ser cultural y relacional.

El texto de Bartolomé Ferrando adopta la forma de un poema y está escrito, precisamente, teniendo en cuenta la sonoridad y el ritmo del lenguaje. También los escritos de Paula Caspão e Ixiar Rozas se acercan en algunos momentos a la escritura poética. De una forma más velada, los textos de Pujol y De Naverán generan ritmo mediante el contraste y

el montaje de diferentes fragmentos, al igual que las prosas más torrenciales de Sedgwick y Romero atienden a las resonancias del lenguaje. En la conversación de Okariz y Zabaleta algunas palabras podrían mirarse y «bocalizarse» buscando su sonoridad.

V.

Ritmo, ascenso, caída.

Cambio de tonalidad.

El polo vibracional de los textos que aquí se reúnen también se podría parecer al encuentro de dos personas en un andén; a una sesión telepático-mágico-hipnótica; a una explicación poética de unas imágenes poéticas para un libro atravesado por imágenes poéticas.

¿Por qué resulta lo poético un elemento que, entre otros, entrelaza los materiales de un libro sobre los afectos publicado en la segunda década del año 2000?

Se propone aquí pensar lo poético más allá del género de la poesía y de la dramatización del viejo sujeto individual, de ese imaginario, para llevarlo a lo cotidiano. Algo así como una poética de lo cotidiano que nos permita observar o –si vamos más allá de lo visible– tener una sensación de que ahí se está produciendo algo y que ese algo también nos está hablando de la relación entre forma y fondo, entre forma y contenido, entre lenguaje y mundo.

Las ideas no recorren un mundo abstracto e inmaterial, sino que se lanzan al ámbito material y corporal de los seres humanos. En la medida en que la sociedad occidental establece una oposición entre cuerpo y lenguaje –mente–, se genera a menudo una falsa impresión de que los discursos se producen y evolucionan en un ámbito inmaterial. Sin embargo, hasta donde conocemos, no hay nada que escape de las leyes de la materia.

Incidir en la materialidad del lenguaje es dar importancia al hecho de que no puede existir nada separado del cuerpo. Por eso nos parece imprescindible recuperar la vertiente material del lenguaje y enfatizar en qué medida este afecta nuestros cuerpos. O en otras palabras, rescatar la vinculación entre el cuerpo, la voz y el lenguaje.

Recuperar la consciencia de cómo nuestros cuerpos son ocupados y son capaces de ocupar otros nos permite pensar formas de hacer y vivir que no reproduzcan la asimilación tautológica entre realidad y capitalismo. Y entre capitalismo y realidad.

Sin duda, a las editoras nos gustaría que este libro se pudiese leer y escuchar como un volumen de cuerpos que continúan unos en otros, de ritmos, de textos poéticos, anómalos y vibracionales.

Barcelona, Donostia, entre el 2014 y el 2015

Notas

1 «Una sublevación colectiva es antes que nada un fenómeno físico, afectivo, erótico [...]. Para mí, ética y estética están íntimamente relacionadas: la parálisis ética, la incapacidad de gobernar éticamente la vida individual y colectiva, proviene de una perturbación de la estesia, es decir, de la percepción de la continuidad sensible del propio cuerpo en el cuerpo del otro. De una comprensión erótica del otro. La virtualización del contacto produce un efecto de de-sensibilización emotiva, de soledad relacional, de fragilidad psicológica». Berardi, Franco (Bifo) (2014), en el diario.es, publicado el 31 de octubre de 2014 [Consulta: 15 enero 2015].

2 «El giro afectivo propuso un cambio substantivo en la medida en que devolvió a la teoría crítica y a la crítica cultural la materia corporal, que había sido tratada en términos de diversos constructivismos bajo la influencia del posestructuralismo y la deconstrucción. El giro afectivo señala al contrario el dinamismo inmanente a la materia corporal y a la materia en general –la capacidad de la materia para auto-organizarse de manera informativa–. En mi opinión, este aspecto constituye la contribución más provocadora y duradera del giro afectivo». Clough, Patricia T. (2010). «The affective Turn». En: Gregg, Melissa; Seigworth, Gregory J. (eds.). *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press, pp. 206-207.

3 Nos consuela saber que «Paranoid reading, reparative reading» se ha publicado recientemente junto a otros textos de Sedgwick en: Belbel, María José (ed.) (2014). *Conocimiento feminista y políticas de traducción II*. Donostia: Arteleku. Recomendamos su lectura junto con «Shame in the cybernetic fold» y «Melanie Klein and the Difference Affect Makes» –disponible en internet en castellano con traducción de la misma Belbel– para obtener una perspectiva amplia del pensamiento de Sedgwick acerca del afecto. Esperamos que sigan publicándose en castellano los ensayos de la autora americana que aún quedan por traducir.

4 Massumi, Brian; Zournazi, Mary (2002). «Navigating Movements». En: Zournazi, Mary (Ed.). *Hope: New philosophies for change*. Nueva York: Routledge, p. 211.

5 «A menudo termina produciendo una política radicalmente des-territorializante que nunca me ha atraído mucho». Grossberg, Lawrence (2010). «Affect's Future». En: Gregg, Melissa; Seigworth, Gregory J. (eds.). *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press, p. 315.

6 Este ciclo de arte experimental sigue la tradición de las vanguardias de considerar las disciplinas artísticas no como departamentos estancos, sino como tradiciones relacionadas que se mantienen vivas gracias a que incorporan constantemente saberes y métodos que en principio les eran ajenos. En este sentido, quizás hay un paralelismo simbólico entre la teoría afectiva y una forma de entender el arte que no radica en una esencia, sino en la tensión, fricción, complejización entre diferentes realidades.

7 Azala significa 'piel' en euskera, 'membrana porosa'. Situado en Lasierra (Araba), el espacio permite unas condiciones espaciotemporales adecuadas para el pensamiento y la creación. En los seminarios, laboratorios y residencias de Azala se encuentran artistas, investigadores y teóricos de diversos ámbitos. Ser y estar. Encuentros, procesos, ritmos, cadencias, complicidades. Espacio de convivencia en el que se transita de lo personal a lo colectivo, de la investigación al descanso, de la producción artística a la cocina, que permite una «ocupación» de los cuerpos. No es circunstancial, por tanto, la manera en la que Azala ha afectado a este volumen. Los editores de esta publicación han compartido proyectos y seminarios en el espacio. También han estado o están vinculados a Azala varios colaboradores de este volumen como Isabel de Naverán, Paula Caspão, Bojana Kunst, Itziar Okariz y Pedro G. Romero. A modo de genealogía, señalar que en sus inicios *L'animal a l'esquena* (Celrà, Girona) fue uno de los referentes de Azala.

8 N. de las Eds: Queremos hacer referencia aquí a Jo Labanyi cuando afirma que «La secuencia *affect, feeling, emotion* no corresponde a la relación entre las palabras en español *afecto, sentimiento, emoción*». Labanyi, Jo (2014). «Entrevista a Jo Labanyi». En: *Emocríticas. Red de trabajo sobre emociones con perspectiva de género y feminista*, publicada el 09 de noviembre de 2014 [Consulta: 16 noviembre 2014]. Si bien Labanyi se inclina por emplear *emoción* como término que englobe el afecto y el sentimiento, nosotros hemos optado por utilizar la palabra *paraguas afecto* para abarcar estas múltiples perspectivas por dos razones. En primer lugar, es así como se viene traduciendo el término anglosajón en el ámbito de la estética y la teoría en arte. Por otro lado, preservar la terminología anglosajona es una estrategia para mantener las implicaciones teóricas que derivan de esta diferenciación. Agradecemos a la antropóloga Mari Luz Esteban que haya compartido con nosotros la entrevista de Labanyi.

Navegar movimientos.

Conversación de Mary Zournazi con Brian Massumi

Traducción: Ana Buitrago García

Movimientos: esperanza, sentimientos, afecto

Me gustaría hablar sobre la esperanza y las dimensiones afectivas de nuestra experiencia, qué libertades son posibles en las nuevas y «virtualizadas» economías globales y políticas que enmarcan nuestras vidas. Pero para empezar, ¿qué piensas sobre el potencial de la esperanza para estos tiempos?

Desde mi punto de vista, un concepto como el de esperanza puede ser útil cuando *no* se vincula a una expectativa de éxito, cuando empieza a ser algo distinto del optimismo, porque cuando se intenta pensar en el futuro desde el momento presente, racionalmente no existe en verdad mucho margen para la esperanza. En términos generales es un asunto bastante pesimista, con desigualdades económicas que se incrementan año tras año, con niveles de salud y salubridad cada vez menores en muchas regiones, con los efectos globales del deterioro del medio ambiente que ya se perciben, con conflictos entre naciones y pueblos que al parecer solo se hacen más y más intratables, conduciendo a desplazamientos masivos de trabajadores y refugiados... Parece tan desastroso que creo que puede ser paralizador. Si la esperanza es lo opuesto al pesimismo, entonces hay poco que hacer. Pero por otro lado, si separamos la esperanza de conceptos como el optimismo y el pesimismo, de una proyección de deseos de éxito o incluso de cualquier tipo de cálculo racional de resultados, creo que entonces comienza a ser interesante, porque la ubica en el *presente*.

Sí, la idea de la esperanza en el presente es vital. De otro modo estaríamos siempre mirando hacia el futuro o hacia algún sueño utópico de una sociedad o vida mejores, lo cual solo puede hacer que nos sintamos decepcionados, y si consideramos el pesimismo como lo que emana naturalmente de esto, solo nos paralizaremos, tal y como has sugerido.

Sí, ya que en toda situación se ponen en juego un cierto número de niveles de organización y tendencias, ya sea cooperando entre sí o con fines contrapuestos. El modo en que todos los elementos se interrelacionan es tan complejo que no tiene por qué resultar comprensible a primera vista. Siempre se da una especie de vaguedad en torno a la situación, una incertidumbre sobre hacia dónde se puede ir y lo que se podrá hacer una vez se salga de ese contexto en concreto. Dicha incertidumbre en realidad puede empoderar, siempre y cuando uno sea consciente de que ofrece un margen de maniobrabilidad y se centre en ello, en lugar de en las proyecciones de éxito o fracaso. Aporta la sensación de que siempre hay una apertura por experimentar, probar y ver; lo cual otorga un sentido de potencial a la situación. La «condición de frontera» del presente, por tomar prestada una frase a la ciencia, jamás es una puerta cerrada, es un umbral abierto, un umbral de potencial. Solo se está en el presente de paso. Visto así no hay por qué sentirse encajonado, sean cuales sean los horrores de este presente o lo que racionalmente se pueda esperar que depare. Tal vez no se llegue al final del camino, pero al menos existe un siguiente paso. La pregunta sobre cuál es el siguiente paso a dar intimida mucho menos que la de cómo alcanzar una meta lejana en un futuro distante en el que todos nuestros problemas se resolverán finalmente. Eso es pensamiento utópico; para mí, es «desesperanzador».

¿Y cómo se unen en esta cuestión tus ideas sobre el «afecto» y la esperanza?

En mi propio trabajo uso el concepto de «afecto» como una manera de referirme a ese margen de maniobrabilidad, a ese «hacia dónde podemos tal vez ir y lo que tal vez podamos hacer» en cada situación presente. Supongo que «afecto» es la palabra que uso para «esperanza». Una de las razones por la que es un concepto tan relevante para mí, es porque explica por qué el centrarnos en el siguiente paso experimental, en lugar de en el gran

cuadro utópico, en realidad no significa conformarnos con menos; tampoco es exactamente ir a por más. Es más bien estar justo donde se está, más intensamente.

Para pasar desde el afecto a la intensidad se debe comprender el afecto como algo diferente de un simple sentimiento personal. Por afecto no entiendo «emoción» en un sentido corriente. El uso que hago de este concepto proviene principalmente de Spinoza, quien habla del cuerpo según su capacidad para *afectar* o *ser afectado*. No son dos capacidades diferentes, siempre van unidas. Cuando afectas algo, también te expones simultáneamente a ser afectado, y de un modo ligeramente diferente a cómo podrías haberlo sido un momento antes. Has llevado a cabo una transición, por leve que sea; te has adentrado en un umbral. El afecto es ese pasar por un umbral, mirado desde el punto de vista del cambio en la capacidad. Es crucial recordar que Spinoza se refiere a ello para hablar del *cuerpo*. Lo que un cuerpo es, dice, es lo que puede *hacer* conforme *avanza*. Se trata de una definición absolutamente pragmática. Un cuerpo se define por las capacidades que porta consigo en cada paso; lo que estas puedan ser exactamente cambia constantemente. La capacidad de un cuerpo de afectar y ser afectado, su carga de afecto, no es algo fijo.

Así que dependiendo de las circunstancias, sube o baja suavemente como la marea, o quizás rompe y se encresta como las olas, o a veces sencillamente toca fondo; puesto que todo esto está vinculado a los movimientos del cuerpo, no se puede reducir a la emoción. No es solo subjetivo, lo que no quiere decir que no haya nada subjetivo en ello. Spinoza dice que toda transición se acompaña de un *sentimiento* de cambio en la capacidad. El afecto y el sentimiento de transición no son dos cosas diferentes; son las dos caras de la misma moneda, al igual que el afectar y el ser afectado. Este es el primer sentido en el que el afecto versa sobre la intensidad; todo afecto es una *duplicación*. La experiencia de un cambio, un afectar-ser afectado, es redoblada por la experiencia de la experiencia. Lo que otorga a los movimientos del cuerpo una cierta profundidad que permanece en este a lo largo de todas sus transiciones, acumulándose en memoria, en hábito, en reflejo, en deseo, en *tendencia*. La emoción es la manera en que se registra personalmente la profundidad de esa experiencia en curso en un determinado momento.

¿La emoción sería entonces solo una expresión limitada de la «profundidad» de nuestra experiencia?

Bueno, una emoción es una expresión muy parcial del afecto. Se nutre únicamente de una selección limitada de recuerdos y solo activa ciertos reflejos o tendencias. Ningún estado emocional puede abarcar toda la profundidad y amplitud de nuestro experimentar el experimentar, todas las formas en que se multiplica nuestra experiencia. Lo mismo podría decirse del pensamiento consciente. Así que cuando sentimos una emoción en particular o tenemos un pensamiento en concreto ¿a dónde se han ido todos los demás recuerdos, hábitos y tendencias que podrían haber surgido en ese momento?; ¿y a dónde han ido las capacidades corporales de afectar y ser afectados de las que son inseparables? No hay modo posible de que se expresen todas en un momento dado; pero tampoco están totalmente ausentes, porque con toda seguridad una selección diferente de estas surgirá con el siguiente paso, están aún aquí, pero virtualmente, en potencia. Por tanto, el afecto en conjunto es la *co-presencia virtual* de potenciales.

Este es el segundo sentido en el que el afecto está relacionado con la intensidad. Existe algo parecido a una población o enjambre de modos potenciales de afectar o ser afectado que nos sigue según avanzamos por la vida, siempre tenemos la vaga sensación de que están ahí. A esa sensación vaga de potencial la llamamos nuestra «libertad» y la defendemos ferozmente. Pero no importa cuán seguros estemos de que el potencial está ahí, siempre parece estar justo fuera de alcance, o tal vez a la vuelta de la próxima esquina; porque no está *realmente* ahí, solo *virtualmente*. Pero tal vez si conseguimos tomar pequeñas medidas, medidas prácticas, experimentales, estratégicas para expandir nuestro registro emocional, o entrenar nuestro pensamiento, podremos acceder a una mayor parte de nuestro potencial en cada paso, tener más a nuestra disposición. Tener más potenciales disponibles intensifica nuestra vida. No estamos esclavizados por nuestras situaciones. Incluso aunque nunca *tengamos* nuestra libertad, estamos siempre experimentando un *grado* de libertad, o «margen de movimiento». Nuestro grado de libertad en cada momento está en correspondencia con la cuantía de «profundidad» experiencial propia a la que podemos acceder al ir hacia un siguiente paso; con cuán intensamente vivimos y nos movemos.

Una vez más todo se basa en la apertura de las situaciones y en cómo podemos vivir dicha apertura. Y hay que recordar que el modo en que lo vivimos siempre es completamente a través del cuerpo, *encarnado*, y esa manera de vivirlo nunca es totalmente personal, nunca está todo contenido en nuestras emociones y pensamientos conscientes. Esta es una manera de decir que no se trata solo de nosotros, aisladamente; en el afecto nunca estamos solos. Esto se debe a que los afectos según la definición de Spinoza son fundamentalmente modos de *conectar*, con otros y con otras situaciones; son el ángulo de ataque de nuestra participación en procesos más amplios que nosotros mismos. Con el afecto intensificado surge una sensación de integración en un ámbito más amplio de la vida, un sentido acentuado de pertenencia, con otras personas y otros lugares. Spinoza nos lleva bastante lejos, pero para mí su pensamiento necesita ser complementado con el trabajo de pensadores como Henri Bergson, que se basa en las intensidades de la experiencia y con el de William James que focaliza en sus conectividades.

No quisiera sumar una definición errónea, pero, cuando hablabas hace un momento de Spinoza y del modo en que entiendes el afecto ¿acaso no se trata de un sentido más primario de la capacidad de ser humanos, y de cómo sentimos las conexiones con el mundo y los otros? Que es casi natural en cierta medida...

Yo no diría que es primario, si esto quiere decir más «natural». No creo que la intensidad afectiva sea más natural que la capacidad de retirarnos y reflexionar sobre algo, o la capacidad de precisar algo con el lenguaje. Pero imagino que se puede considerar primario en el sentido de que es directo, no se necesita el concepto de «mediación» para hablar de ello. En la Teoría Cultural, con frecuencia se habla como si el cuerpo, por un lado, y nuestras emociones, pensamientos y el lenguaje que usamos para referirnos a ellos, por el otro, fuesen realidades totalmente diferentes, como si algo debiera colocarse entre ambos y ponerlos en contacto. Esta mediación es el modo en el que muchos teóricos intentan superar la vieja dualidad cartesiana entre cuerpo y mente, pero en realidad los deja en el mismo lugar y solo intenta construir un puente entre ellos. Pero si se define el afecto tal y como lo acabamos de hacer, en ese caso, obviamente, incluirá funciones muy elaboradas como el lenguaje. Hay un *afecto* asociado a cada funcionamiento

del cuerpo, ya sea mover tu pie para dar un paso o mover tus labios para articular una palabra. El afecto es sencillamente un movimiento del cuerpo observado desde el punto de vista de su potencial, de su capacidad de llegar a ser, o mejor dicho, *de llegar a hacer*.

Tal y como he dicho, la relación directa a la que me refiero no es necesariamente una presencia o posesión de uno mismo, que es como normalmente tendemos a concebir nuestra libertad. Si es directo, lo es en el sentido de que está directamente en transición; está en el cuerpo que pasa del momento presente y de la situación en la que se encuentra a la siguiente. Pero es también ese duplicarse del cuerpo en la situación, su duplicarse en lo que podría haber sido o hecho si hubiese logrado vivir esa transición con más intensidad. Un cuerpo no coincide consigo mismo, no está presente para sí mismo, ya está en movimiento hacia un *siguiente*, al mismo tiempo que se duplica sobre sí mismo, actualizando su pasado en el presente, mediante la memoria, el hábito, el reflejo, etcétera. Lo que significa que ni tan siquiera se puede decir que un cuerpo coincida alguna vez con su dimensión afectiva: selecciona, extrae y *actualiza* ciertos potenciales de ella. Puedes pensar en el afecto, en su sentido más amplio, como lo que queda del potencial después de cada una o todas las cosas que un cuerpo dice o hace; como un perpetuo resto corporal. Mirado desde un ángulo diferente este resto perpetuo es un exceso. Es como una reserva de potencial, o de novedad, o creatividad que se experimenta junto a cada producción real de significado del lenguaje o en cualquier realización de una función utilitaria; se experimenta vaga pero directamente, como *algo* más, un más por venir, una vida que rebosa conforme se recoge a sí misma para seguir adelante.

Lo que te viene inmediatamente a la cabeza es algo parecido a la ira. Es una experiencia física muy profunda, el calor del momento de intensidad. No parece conllevar una carga positiva en algunos aspectos, porque con frecuencia es una reacción contra algo...

Creo que las expresiones de afecto como la ira o la risa son quizás las más poderosas porque interrumpen la situación. Son negativas en ese sentido. Interrumpen el fluir del significado que se está produciendo: las interrelaciones e interacciones normalizadas que tienen lugar y las funciones que están cubriendo. Por ello son interrupciones de algo que no encaja. La ira, por

ejemplo, fuerza la situación hacia la atención, fuerza una pausa que se llena de una intensidad que con frecuencia es demasiado extrema como para ser expresada con palabras. La ira frecuentemente degenera en ruido y gestos inarticulados, lo que obliga a que la situación se reconforme entorno a dicha interrupción y a tratar con la intensidad de un modo u otro. En ese sentido aporta algo positivo: una reconfiguración.

Siempre se hace un cálculo o juicio instantáneo en relación a cómo se responde a un estallido de ira. Pero no es un juicio en el sentido de que se haya pasado por todas y cada una de las posibilidades y que se haya pensado detenida y explícitamente, no hay tiempo para este tipo de cosas. En su lugar se aplica un tipo de juicio que tiene lugar instantáneamente y pone a todo el cuerpo en situación. La respuesta a la ira es normalmente tan gestual como lo es el estallido de ira en sí. La sobrecarga de la situación es tal que, incluso aunque uno contenga el gesto, eso en sí ya es un gesto. Un estallido de ira arrastra una serie de resultados, todos ellos presentes a un mismo tiempo: podrían hacerse las paces o darse un desplazamiento hacia la violencia o podría darse una ruptura de las relaciones, todas las posibilidades están presentes, agolpadas en el momento presente. Todo ocurre, de nuevo, antes de que haya tiempo para mucha reflexión, si es que hay alguna. Así que se da un tipo de pensamiento que tiene lugar *en el cuerpo*, mediante una especie de valoración afectiva instantánea, una valoración de direcciones potenciales y consecuencias situacionales que no está separada de la representación física, inmediata, de nuestra propia implicación en la situación. El filósofo C. S. Peirce usaba un término para referirse al pensamiento que aún se expresa mediante sensaciones corporales, que sigue profundamente ligado a sensaciones que se despliegan conforme se adentra en la acción y que es previo a su articulación o reflexión consciente y en lenguaje moderado; lo denominaba «abducción».¹

Exacto, exacto. Es como una especie de captura...

Sí, podría decirse que esa sensación es el registro del afecto al que me refería antes, esa conciencia pasajera de estar en un umbral, y que el afecto es pensar corporalmente (consciente pero vagamente, en el sentido de que aún no es un pensamiento). Es un movimiento del pensamiento o un

movimiento pensante. Existen ciertas categorías lógicas, como la abducción, que podrían usarse para describir esto.

Pienso en la abducción como en una especie de robo del momento. Aunque también tiene un amplio espectro de significados; podría ser un robo o podría ser una fuerza extraña o posesión...

O podrías ser tú siendo arrastrado por la situación, capturado por ella, por su condición de acontecimiento, más que capturándola a ella. Pero este verse capturado por la situación no tiene por qué ser necesariamente una opresión. Podría ser...

Podría ser el tipo de libertad de la que estábamos hablando...

Exacto, podría estar acompañada de un sentimiento de vitalidad o vivacidad, una sensación de estar más vivos. Eso es mucho más apasionante que el llegar a conclusiones «correctas» o alcanzar resultados, aunque también pueda aportarlos. Tal vez te fuerce a encontrar un margen, un espacio de maniobra que desconocías poseer y en el que ni siquiera habrías podido pensar en adentrarte. Puede cambiarte, expandirte; en eso consiste estar vivos.

Así que me es difícil otorgarle al afecto connotaciones positivas o negativas. Eso sería juzgarlo desde fuera; sería adentrarse en una dirección moralizante. Spinoza establece una distinción entre moralidad y ética. Moverse en una dirección ética, desde el punto de vista de Spinoza, es no agregar valores positivos o negativos a las acciones basándonos en su caracterización o clasificación según un sistema de juicios establecido previamente. Significa evaluar a qué tipo de potencial tienen acceso y cuál expresan; el que una persona haga un chiste o se enfade cuando se encuentre en un aprieto, esa incertidumbre provoca un cambio afectivo en la situación. Esa carga afectiva y el cómo se desarrolla es un acto ético, ya que repercute en lo que la gente podría hacer o adónde podría ir a resultas de ello. Tiene consecuencias.

Entonces, ¿la ética es siempre situacional?

En este sentido la ética es absolutamente situacional. Es completamente pragmática. Y tiene lugar *entre* las personas, en los huecos sociales. No existen el bien o el mal intrínsecamente. El valor ético de una acción es lo que se pone

de manifiesto en la situación, para su transformación, cómo fuerza la apertura de la sociabilidad. La ética tiene que ver con el modo en que habitamos la incertidumbre, juntos. No consiste en juzgarnos los unos a los otros bien o mal. Para Nietzsche, al igual que para Spinoza, sigue existiendo una diferencia entre lo bueno y lo malo incluso aun cuando no la haya entre el bien y el mal. Básicamente, «lo bueno» se define afectivamente como lo que aporta un máximo de potencial y conexión con la situación. Se define en términos de devenir.

Navegaciones

Esto me lleva a pensar en tu idea con respecto a «el caminar como caída controlada». De algún modo cada paso que damos trabaja con la gravedad para que no caigamos, pero esto no es algo en lo que pensemos conscientemente, porque nuestro cuerpo ya está en movimiento y está impregnado tanto de restricción como de libertad. Lo encontré interesante porque, por otras vías, he estado intentando pensar sobre otra relación, la que hay entre percepción y lenguaje, y me da la impresión de que el «afecto» y esta noción de movimiento corporal pueden ofrecer una manera más integrada y esperanzadora de hablar sobre la experiencia y el lenguaje.

Me gusta esta noción del «caminar como caída controlada». Tiene algo de proverbio y Laurie Anderson, entre otros, lo ha usado. Transmite la sensación de que la libertad, o la capacidad de seguir adelante y transitar por la vida, no consiste necesariamente en escapar de las limitaciones. Siempre existen limitaciones. Cuando caminamos tratamos con las restricciones de la gravedad; también está la limitación del equilibrio y la necesidad de equilibrio. Pero al mismo tiempo, al caminar necesitas salir del equilibrio, debes lanzarte a una caída para luego frenarla y recuperar el equilibrio. Avanzas jugando con las limitaciones, no evitándolas. Se da una apertura del movimiento, aunque no haya ninguna restricción de la que escapar.

Ocurre algo parecido con el lenguaje. Lo veo como un juego entre restricción y margen de maniobra. Si piensas en el lenguaje de una manera tradicional, como una correspondencia entre la palabra y su significado establecido, por un lado, y como una percepción que le corresponde, por el otro, este empieza a coagularse. En ese caso, se usa sencillamente como

un sistema absolutamente convencional para señalar cosas que uno desea que otras personas reconozcan. Consiste en señalar aquello en lo que todo el mundo está de acuerdo que ya está ahí. No obstante, si piensas sobre esto, hay una sensación única para cada experiencia que encontramos y los detalles precisos de esta nunca llegan a agotarse mediante la expresión lingüística. En parte esto se debe a que no existen dos personas que en la misma situación tengan exactamente la misma experiencia; podrían debatir y discutir sobre los detalles eternamente. Y en parte se debe a que, sencillamente, había *demasiado ahí* entre ellos como para articularlo por completo; en especial si se piensa en todo lo que solo estaba ahí potencial o virtualmente. Pero hay usos del lenguaje que pueden traer a primer plano esa inadecuación entre el lenguaje y la experiencia, de modo que se pueda expresar ese «demasiado» de la situación, su carga, de una manera que realmente promueva *nuevas* experiencias.

El humor es un ejemplo excelente, al igual que la expresión poética, entendida en su sentido más amplio. Así que el lenguaje tiene dos caras: es una captura de la experiencia, la codifica y normaliza y la hace comunicable, al aportar un marco de referencias neutro. Pero al mismo tiempo puede expresar lo que yo denominaría «singularidades de la experiencia», los tipos de movimientos afectivos sobre los que hablábamos antes y que son totalmente específicos de la situación, pero de una manera abierta. Experimentar este potencial de cambio, experimentar la condición de acontecimiento y la singularidad de cada situación, incluso de las más convencionales, no consiste necesariamente en dominar el movimiento; consiste en navegar el movimiento. Tiene que ver con estar inmerso en la experiencia que ya está ocurriendo, tiene que ver con estar corporalmente en armonía con las oportunidades del movimiento, dejándose llevar por la corriente. Se parece más a surfear la situación o a ajustarla sutilmente, que a dirigirla o programarla. El paradigma del dominio afronta las experiencias como si de algún modo estuviésemos fuera de estas, observándolas, como si fuésemos sujetos incorpóreos que manejan un objeto. Pero nuestras experiencias no son objetos. Son nosotros, son de lo que estamos hechos. *Somos* nuestras situaciones, *somos* nuestro movernos a través de ellas. *Somos* nuestra *participación*, no una entidad abstracta que de algún modo lo mira todo desde fuera.

El movimiento en el lenguaje es importante y abre otra puerta o ventana a la percepción. Pero supongo que, como intelectuales, existe el problema de la codificación del lenguaje en el discurso crítico y la escritura teórica; donde ese lenguaje puede detener el movimiento y expresar todo en términos o con métodos específicos que eliminen el potencial de comprensión de la libertad o la experiencia...

Las prácticas «críticas» que buscan incrementar los potenciales de libertad y de movimiento son inadecuadas, ya que para poder criticar algo de manera definitiva hay que localizarlo. En cierto sentido es un empeño casi sádico en el que se separa algo, se le atribuyen determinadas características y entonces se le aplica un juicio definitivo; se objetualiza de un modo moralizante. Entiendo que usar un «método crítico» no es lo mismo que «ser crítico». Pero aun así creo que siempre existe ese tono moralizante de fondo en la crítica. Creo que es por eso por lo que pierde el contacto con otras dimensiones más móviles de la experiencia. No deja margen a otras prácticas que tal vez no estén tan relacionadas con el dominio y el juicio como con la conexión afectiva y la participación abductiva.

El no juicio es interesante, ¿no?, ya que de algún modo uno siempre parece estar ocupado intentando establecer juicios... No hacer juicios en el pensamiento crítico es algo muy difícil. Hay que ser muy valiente para moverse en esa dirección, porque de otro modo...

Bueno, requiere una predisposición a asumir riesgos, a cometer errores e incluso a parecer tonto. Una perspectiva crítica que intente llegar a un juicio definitivo sobre algo es siempre un fracaso en cierto sentido, ya que es algo que se hace a distancia del propio proceso que se está juzgando. Algo podría haber acontecido entretanto, o tal vez algo apenas perceptible pueda estar sucediendo lejos del centro del foco crítico. Estos desarrollos podrían ser relevantes más tarde. El proceso de localizar y diferenciar algo es asimismo una debilidad del juicio, porque no deja espacio para estas semillas de cambio, estas conexiones en el hacer que tal vez no estén activas o sean obvias en ese momento. En este sentido, la razón crítica, justamente por estar tan segura de sí misma, es una forma de pensamiento muy débil. Esto no quiere decir que

no deba usarse, pero creo que debería complementarse con otras prácticas de pensamiento, no deberíamos basarnos en ella exclusivamente. Es limitada si es la única o incluso la principal postura del intelectual.

Un buen ejemplo de esto es el movimiento antiglobalización. Es fácil encontrarle puntos débiles, en sus tácticas o en su análisis del capitalismo. Si uno espera a que aparezca un movimiento que se corresponda con su imagen particular de lo que sería un enfoque correcto, estaría esperando toda la vida; nada es jamás tan nítido. Por suerte la gente no esperó; se lanzó a ello directamente y comenzó a experimentar y trabajar en red, paso a paso. A resultas de ello se han establecido nuevas conexiones entre personas y movimientos que operan en diferentes regiones del mundo, a diferentes niveles políticos, desde los más arraigados localmente hasta las ONG más establecidas, usando diferentes estructuras organizativas. En un periodo muy breve de tiempo todo el discurso en torno a la globalización ha cambiado. En realidad, no solo el discurso que la rodea, sino el que se da dentro de las instituciones; hoy día es imposible que tenga lugar un encuentro internacional sin que figuren en su agenda cuestiones relacionadas con la pobreza y la salud. Está lejos de ser una solución, pero es un principio, está en marcha. Esa es la cuestión: seguir adelante.

Las restricciones de la libertad

La idea del «caminar controlado» es un buen ejemplo de lo que hablábamos en relación a las limitaciones sobre el yo y las libertades que son posibles. Pero también pienso en ello en relación al concepto de «sociedades de control» sobre el que también has escrito. Actualmente vivimos en sociedades de control, así que ¿cómo ofrecen el control y el poder en esta nueva era también la posibilidad de libertad?

En física existe un problema muy conocido que ejerció gran influencia sobre el desarrollo de la teoría del caos. Se conoce como «el problema de los tres cuerpos», donde encuentras proyecciones de trayectorias absolutamente deterministas con respecto a cuerpos sometidos a restricciones de leyes newtonianas. Por ejemplo, si tienes dos cuerpos que interactúan, mediante la gravedad por ejemplo, todo es calculable y predecible; si sabes dónde están en relación el uno al otro en un determinado momento, puedes proyectar un recorrido y calcular dónde estaban en cualquier momento del pasado, o en un tiempo futuro. Pero si

tienes tres cuerpos juntos, lo que ocurre es que se filtra un margen de imprevisibilidad. A partir de cierto momento no se pueden determinar los recorridos con precisión. Pueden volverse erráticos, acabando en lugares totalmente diferentes de los que uno esperaba. ¿Qué ha ocurrido? ¿Cómo puede el azar colarse en un sistema totalmente determinista? Y no es que los cuerpos hayan quebrantado de algún modo las leyes físicas; lo que tiene lugar es la interferencia o resonancia. En realidad no son cuerpos y recorridos separados que interactúan, son *campos*. La gravedad es un campo (un campo potencial de atracción, colisión u órbita) de movimientos potenciales centrípetos y centrífugos. Cuando se superponen tres campos, todos estos potenciales forman patrones de interferencia tan complejos que permiten que se cuele una dosis de indeterminación. No es solo que no poseamos un conocimiento tan detallado como para predecir, sino que la predicción exacta es imposible porque la indeterminación es *objetiva*. Así que, incluso en los sistemas más deterministas, se da un cierto grado objetivo de libertad. Algo en el agruparse de los movimientos, incluso bajo las leyes más estrictas, provoca que las restricciones se inviertan y se transformen en condiciones de libertad. Es un efecto relacional, un efecto de complejidad. El afecto es algo así como nuestro campo gravitacional humano, y lo que denominamos nuestra libertad son sus giros relacionales. La libertad no consiste en romper o escapar a las limitaciones, sino en darles la vuelta y transformarlas en grados de libertad. No se puede escapar a las limitaciones.

Nadie puede escapar a la gravedad. Las leyes son parte de lo que somos, son intrínsecas a nuestra identidad. Ningún humano puede, por ejemplo, escapar sin más al género. Las «leyes» culturales de género son parte de lo que nos hace ser quienes somos, son parte del proceso que nos produce como individuos. Sencillamente, uno no puede despojarse de la identidad de género. Pero quizás sí se puedan dar pasos para alentar giros en el género. Esto no puede ser un proyecto individual, implica ajustar los patrones de interferencia y resonancia entre individuos; es un proyecto relacional. No se actúa sobre uno mismo o sobre otros individuos aisladamente; se actúa sobre ellos conjuntamente, en su conjunción, en su campo de pertenencia. La idea es que existen maneras de afectar el grado de pertenencia en sí, el moverse juntos y el juntarse de los cuerpos *per se*. Lo que implicaría una evaluación del potencial colectivo, que sería ética en el sentido que mencionábamos anteriormente.

Sería un *cuidado de las conexiones de las cosas como tales*; una política de la *pertenencia* en lugar de una política de la identidad; una política de la emergencia correlacionada en lugar de una política basada en dominios de interés separados que se atraen unos a otros o colisionan de maneras predecibles. En los términos de Isabelle Stengers este tipo de política es una *ecología de las prácticas*. Es una política pragmática del «entre». Una política abductiva que ha de operar en el plano del afecto.

¿Y qué implica esta ecología política?

Para acercarse a esta ecología política hay que desprenderse de la idea como poder o restricción, como poder *sobre*. Siempre es un poder *para*. El verdadero poder de la ley es el poder de *formarnos*. El poder no solo nos fuerza a tomar ciertos caminos, sino que pone los caminos en nosotros, así que para cuando conseguimos aprender a seguir sus limitaciones nos estamos siguiendo a nosotros mismos. Los efectos del poder sobre nosotros son nuestra identidad; eso es lo que nos enseñó Michel Foucault. Si el poder solo viniera desde fuera, si fuese solo una relación extrínseca, sería sencillo, simplemente escaparías. En los años sesenta y setenta mucha gente lo veía así, incluido yo mismo. Sal de ahí, deja de seguir el camino marcado y predecible y cosas tales como el sexismo desaparecerán. Bueno, no fue así, es algo mucho más complejo. El poder surge con nosotros desde el campo del potencial; nos «informa», es intrínseco a nuestra formación, es parte de nuestra emergencia como individuos, y emerge con nosotros, lo materializamos al tiempo que nos in-forma. De modo que en cierto sentido es tan potenciador como lo que llamamos libertad, solo que lo que potencia está limitado a cierto número de caminos predecibles. Es la parte calculable del afecto, los pasos siguientes y resultados eventuales más probables. Como dice Foucault, el poder es productivo, y lo que produce no es tanto represión como *regularidades*. Lo que nos lleva a la «sociedad de control» y al capitalismo...

Te iba a preguntar justo sobre eso...

Está muy claro que el capitalismo ha pasado por una gran reconfiguración desde la Segunda Guerra Mundial y que ha sido muy difícil reflexionar sobre lo que eso ha supuesto. Desde mi punto de vista, la manera más útil de

pensar en ello proviene del movimiento marxista italiano pos-Autonomía, en especial del pensamiento de Antonio Negri, quien argumenta que las fuerzas del capitalismo han abandonado en general el control entendido como «poder sobre», lo que se corresponde con la primera expansión de poder «disciplinario» del vocabulario de Michel Foucault. El poder disciplinario comienza por encerrar cuerpos en instituciones jerárquicas (*top-down institutions*), prisiones, residencias, hospitales y escuelas, entre otras. Los encierra para buscar modos de producir una mayor regularidad de comportamiento; su función es la de manufacturar normalidad (buenos y saludables ciudadanos). Conforme el poder disciplinario descendente se asienta y expande, encuentra modos de seguir haciendo eso mismo sin el encierro. Las prisiones engendran casas de rehabilitación; los hospitales, clínicas de barrio y cuidados a domicilio; las instituciones educativas, industrias de aprendizaje autónomo y reestructuración de carreras. Comienza a operar en un campo abierto, a partir de cierto momento empieza a prestar más atención a los relevos entre los puntos de ese campo, a las transiciones entre instituciones que a las instituciones en sí; se filtra en los «entre». Desde ese momento comienza a actuar directamente sobre los tipos de efectos de interferencia y resonancia que acabo de mencionar. Comienza a actuar directamente sobre el movimiento y el impulso de los cuerpos, *produciendo* impulsos, cuanto más variados, e incluso erráticos, mejor. La normalidad comienza a perder su agarre, empiezan a aflojarse las regularidades. Este relajamiento de la normalidad es parte de la dinámica del capitalismo, no es una simple liberación, es la forma de poder propia del capitalismo. Ya no es un poder disciplinario institucional el que lo define todo, es el poder del capitalismo para generar variedad, ya que los mercados se saturan. Produce variedad y generarás un nicho de mercado, las tendencias afectivas más extrañas estarán bien, siempre y cuando paguen. El capitalismo comienza a intensificar o diversificar el afecto, pero únicamente para sacarle una plusvalía. Secuestra el afecto para intensificar el potencial de ganancia; literalmente valoriza el afecto. La lógica de producción de plusvalía del capitalismo comienza a ocupar el campo relacional que es también el dominio de la ecología política, el campo ético de resistencia a la identidad y a los caminos predecibles. Es muy inquietante y confuso, porque parece haberse dado cierta convergencia entre las dinámicas del poder capitalista y las dinámicas de resistencia.

Los flujos del capitalismo

Esto nos lleva a cuestionarnos cómo el capitalismo captura el potencial y se organiza. Hay dos cuestiones que quiero tratar. En primer lugar, en relación a la cuestión de la esperanza: las aspiraciones y esperanzas humanas están directamente relacionadas hoy con el capitalismo; lo natural o «el potencial de esperanza» está sometido y mayormente atado a un sistema monetario, a imperativos económicos o cuestiones de propiedad. En segundo lugar, la relación entre esperanza y miedo en el capitalismo. Creo que la esperanza y el miedo son parte de la misma ecuación...

Definitivamente creo que lo son. Ayudaría hablar un poco más sobre el cambio en el capitalismo y lo que esto supone, para luego volver a esta cuestión. Pensadores como Negri dicen que los productos del capitalismo se han hecho más intangibles, se han transformado y ahora están más centrados en la información y los servicios. Los objetos materiales y mercancías físicas que una vez fueron el motor de la economía, se vuelven cada vez más periféricos en términos de beneficio. Por ejemplo, el coste de los ordenadores sigue cayendo en picado, es difícil sacar beneficios de su fabricación ya que hay gran cantidad de versiones prácticamente idénticas de diferentes compañías, y todas son más o menos intercambiables.

¿Es esto producción en masa en cierto sentido o una noción diferente de producción en masa?

Es producción en masa pero conduce a un tipo de producción diferente, porque ¿qué pueden vender si no pueden obtener beneficio del objeto? Lo que pueden vender son servicios basados en el objeto y pueden vender el *derecho* a hacer las cosas que el objeto permite hacer. Por eso los derechos de propiedad son un asunto tan relevante. El producto capitalista es cada vez más una propiedad intelectual sobre la que se adquiere derecho de uso, no un objeto que se compra en su totalidad. Si compras un paquete de *software*, normalmente se supone que no debes hacer copias de este ni tan siquiera para uso propio: como por ejemplo, una para el portátil y otra para el ordenador de sobremesa. Si compras un libro, posees un objeto, lo puedes revender, prestar, reencuadernar o fotocopiar para tu uso propio. Si compras un paquete de *software*, no estás comprando tanto un objeto como un conjunto de funciones: compras

el derecho a usar esas funciones con todo tipo de obligaciones incorporadas. Fundamentalmente estás comprando el derecho a poder *hacer* cosas, maneras de afectar y ser afectado: capacidad de procesar textos, de capturar imágenes y procesarlas, capacidad de impresión, capacidad de cálculo... es simultáneamente algo altamente potenciador y a la vez muy controlado. Los productos más «innovadores» son cada vez más multifuncionales. «Convergencia» es la palabra de moda, cuando compras un producto informático, puedes hacer un montón de cosas diferentes con él, lo usas para extender tus capacidades afectivas. Se vuelve una fuerza motora de tu vida, una turbo inyección para tu vitalidad; te permite ir más lejos y abarcar más. Incluso el modo en que se venden los productos tradicionales está relacionado con ello: no compras simplemente un coche, te dicen los vendedores, compras un estilo de vida. Cuando consumes no solo obtienes algo para usar de un modo concreto, obtienes una vida. Todos los productos se hacen más intangibles, algo así como atmosféricos; y la mercadotecnia se aferra cada vez más al estilo o la marca...

¿Más carente de sentido?

Posiblemente, posiblemente pero no necesariamente, porque, si pensamos en el estilo o la marca, vemos que es un intento de expresar aquello a lo que nos referíamos antes como el sentido de la vitalidad o lo vívido. Es una venta de experiencia o formas de vida, y la gente se agrupa según lo que compra y lo que puede hacer por medio de lo que compra. Así, la posesión es cada vez menos importante en sí misma. El acumular por acumular, o sencillamente para indicar la capacidad de acumular, «la ostentación», pertenece a una fase anterior; lo que la está reemplazando es este *facilitar* la experiencia. Ahora bien, este posibilitar la experiencia ha de ser ofertado; las compañías trabajan duramente para generar fidelidad a la marca, los «programas de fidelidad» que incluyen recompensas como puntos regalo están por doquier. El producto se convierte en una parte de tu vida a largo plazo, te atraen hacia una *relación* con la compañía a través de los programas de fidelidad, las redes de servicios, las promesas de actualización y mejora, etc. El modo en que se usa el producto también se orienta cada vez más hacia la relación, los productos más seductores son los que generan posibilidades de conexión; «la conectividad» es otra palabra en boga. Cuando se compra un producto se

están comprando conexiones potenciales con otras cosas y en especial con otras personas. Por ejemplo, cuando una familia compra un ordenador para mantenerse en contacto por correo electrónico, o cuando uno compra un ordenador para trabajar y acaba participando en comunidades en línea. Lo que se vende cada vez más es la *experiencia*, la experiencia social. La corporación, la compañía capitalista, se ve obligada a crear redes sociales y nodos culturales que se agrupan en torno a un producto y el producto se usa, cada vez más frecuentemente, para crear redes sociales que irradian de este. El «trabajo en red» era el término de moda en los años ochenta, cuando este nuevo poder capitalista comenzaba a cobrar fuerza.

El propio *marketing* comienza a operar según estas líneas. Existe un nuevo tipo de mercadotecnia denominado publicidad viral, en la que compañías especializadas navegan por la red en busca de comunidades de interés que se hayan formado espontáneamente. Este tipo de *marketing* empezó en la industria musical, en torno a redes de fans de grupos musicales. Buscan un grupo de personas que tengan una fuerte vinculación afectiva con un grupo o un intérprete que sea fundamental para su visión de sí mismos y para lo que entienden por calidad de vida; trabajarán en red con ellos, les ofrecerán entradas o información desde dentro, o acceso especial, y a cambio los miembros del grupo acordarán realizar ciertas tareas de *marketing*. Así que la diferencia entre venta y consumo y entre vivir y comprar se hace cada vez más pequeña, hasta el punto de ser casi indistinguible. Tanto desde el lado de la producción como desde el consumo todo gira en torno a lo intangible, principalmente los productos culturales o productos de experiencia que invariablemente conllevan una dimensión colectiva.

Así que como consumidores somos parte de las nuevas redes de intercambio global y colectivo...

Los consumidores individuales están siendo inducidos hacia estos procesos colectivos, en lugar de diferenciarlos y tratarlos como agentes libres que supuestamente pueden hacer una elección de consumo informada como individuos racionales. Esto va un paso más allá de los nichos de mercado, es publicidad relacional; funciona por contagio en lugar de por persuasión, actúa sobre el afecto más que sobre la elección racional. Opera sobre el plano de nuestra

«sociabilidad indeterminada», al menos tanto como sobre el de nuestras identidades. Cada vez con mayor frecuencia, lo que propone es subirse a los movimientos que están en marcha en el campo social, en las revueltas sociales, las cuales canaliza hacia la obtención de beneficios. Gente como Negri habla de la «fábrica social», una especie de socialización del capitalismo, según la cual este consiste más bien en explorar y capturar, o producir y multiplicar potenciales de *hacer* y *ser* que en vender cosas. A la clase de trabajo dirigido a este fin lo denomina «trabajo inmaterial». Al final, nosotros somos el producto, se nos in-forma mediante fuerzas capitalistas de producción. Toda nuestra vida se transforma en una «herramienta capitalista»: nuestra vitalidad, nuestras capacidades afectivas, llegando al extremo de no poder distinguir nuestros potenciales de vida de las fuerzas capitalistas de producción. En algunos de mis ensayos lo he denominado «la subsunción de la vida» bajo el capitalismo.

Jeremy Rifkin es un crítico social que actualmente enseña en una de las escuelas de negocios más prestigiosa de los Estados Unidos (¡y habla de la captura de la resistencia!). Rifkin hace una descripción del capitalismo que es sorprendentemente parecida a la de Negri y se la imparte a la próxima generación de capitalistas. Se centra en lo que denomina funciones de *gatekeeping* (selección o filtrado), donde la figura del poder ya no es la porra del policía, sino el *código de barras* o el *número PIN*. Son mecanismos de control, pero no al viejo estilo del «poder sobre»; son el control tal y como lo entiende Gilles Deleuze, el cual se acerca más a un «mecanismo de chequeo». Todo se basa en los puntos de control: en la caja de la tienda de alimentación, el código de barras de lo que compras verifica que el objeto sale de la tienda; en el cajero automático, el número PIN de la tarjeta te da acceso a la cuenta. Los controles no te controlan, no te dicen dónde debes ir o lo que debes hacer en un momento dado. No te tratan con prepotencia, sencillamente acechan. Se quedan a la espera en puntos clave, te acercas a ellos y se activan con tu llegada. Eres libre de moverte, pero a cada pocos pasos hay un punto de control. Están por todas partes, tejidos en el paisaje social. Para seguir tu camino debes pasar el punto de control, lo que se controla es *el derecho de paso*, el acceso; es algo relacionado con la posibilidad de ir a lugares y hacer cosas. Cuando pasas un punto de control tienes que presentar algo para su detección y al hacerlo algo queda registrado: se carga algo a tu cuenta y tú

y tus alimentos podéis pasar; o alternativamente, algo no se registra y eso es lo que te permite pasar, por ejemplo en los controles de seguridad aeroportuarios o los lugares con videovigilancia. En ambos casos lo que se controla es el paso a través de umbrales.

La sociedad se convierte en un campo abierto compuesto de umbrales o portales, se vuelve un espacio de paso continuo. Ya no está rígidamente estructurado por recintos amurallados, se dan todo tipo de libertades, solo que en ciertos puntos clave a lo largo del camino, en ciertos umbrales clave, el poder se pone en acción. El ejercicio del poder pesa sobre el propio movimiento, no tanto sobre la persona en sí. En las viejas formaciones de poder disciplinario, se trataba siempre de juzgar qué tipo de persona se era y el poder se ejercía haciendo que uno encajase en un modelo, o de lo contrario...; si uno no era el ciudadano modelo, era juzgado culpable y encerrado como candidato a ser «reformado». Ese tipo de poder trata con grandes unidades: la persona como sujeto moral, lo correcto y lo incorrecto, el orden social; todo era interiorizado, si no se pensaba correctamente uno se metía en problemas. Ahora se te controla en el transitar y en lugar de ser juzgado inocente o culpable, se te registra como flujo. El proceso es mayormente automático y en realidad no importa lo que se piense o lo que uno sea en lo más hondo de sí; las máquinas realizan la detección y el «juicio». La comprobación solo concierne a un pequeño detalle, ¿tienes suficiente dinero en la cuenta? ¿No llevas una pistola? Es algo muy localizado, un ejercicio de poder *parcial*, un micropoder. Aunque este micropoder alimenta de abajo arriba (*bottom-up*) niveles más elevados.

Y este poder es aún más intangible porque no tiene origen «real»...

De algún modo el poder real comienza una vez se ha pasado, en la transmisión, ya que dejas un rastro, algo queda registrado. Esos registros se pueden reunir para crear un perfil de tu movimiento, o pueden compararse con las entradas de otras personas. Pueden procesarse en masa y sistematizarse, sintetizarse. Algo muy ventajoso para la vigilancia o la investigación criminal, pero aún más valioso para la mercadotecnia. En una economía fluida como esta, tan basada en intangibles, lo más valioso es la información sobre los hábitos y gustos de la gente. El sistema de puestos de control permite

recopilar información a cada paso que se da. Se suministra una transmisión continua que vuelve a uno en forma de publicidad que intenta introducir nuevos productos, nuevos lotes de potencial. Piensa en el funcionamiento de las *cookies* en internet: cada vez que activas un enlace estás registrando tus gustos y hábitos, que son procesados y se te devuelven en forma de anuncios desplegables que intentan que te dirijas a un enlace en particular y que con suerte compres algo. Es un bucle que se retroalimenta, y el objeto es modular tus movimientos en línea. No es exagerado decir que cada vez que activas un enlace estás haciendo el estudio de mercado de alguien, contribuyes a su capacidad de generar beneficios. Tus movimientos cotidianos y actividades de ocio se han convertido en una forma de trabajo productor de valor; generas una plusvalía por el mero hecho de continuar con tu vida diaria, se capitaliza la propia capacidad de movimiento. Deleuze y Guattari llaman a este tipo de capitalización del movimiento «plusvalía de flujo» y lo que caracteriza a la «sociedad de control» es que la economía y el funcionamiento del poder se añan en torno a la producción de dicha plusvalía de flujo. Los movimientos de la vida, el capital y el poder se transforman en una operación continua: comprobación, registro, transmisión, procesamiento, retroalimentación, compra, beneficio, una y otra vez.

Entonces ¿cómo operan las formas más «tradicionales» de poder? Quiero decir, que no desaparecen; se diría que acumulan más ímpetu.

Sí, esta situación no quiere decir que las funciones policiales y las otras viejas formas disciplinarias del poder estén finiquitadas; no desaparecen, lejos de ello, tienden a proliferar e incluso su aplicación se vuelve más vehemente, precisamente porque el territorio en el que se encuentran ya no está controlado en su totalidad por estas formas de poder. Así que se encuentran en situación de inseguridad estructural. Ya no hay aparatos de Estado organizados desde arriba (*top-down*), que puedan realmente reclamar un control efectivo sobre su territorio; la soberanía al viejo estilo es algo del pasado. Todas las fronteras se han vuelto porosas, y el capitalismo se alimenta de esa porosidad y la empuja más y más lejos, en eso consiste la globalización. Pero han de existir mecanismos que controlen esos movimientos, así que empiezan a proliferar las funciones de vigilancia, y conforme prolifera la vigilancia policial también lo hacen

las prisiones. En los Estados Unidos se están privatizando y a día de hoy son grandes negocios. Actualmente la vigilancia funciona cada vez más mediante los usos que describía hace un momento, a través del *gatekeeping* (selección o filtrado): detección, registro y retroalimentación. La acción policial, por ejemplo un arresto, surge de este bucle de movimiento-procesamiento como forma específica de retroalimentación: en lugar de cruzar el portal, la máquina detecta un arma; se dispara una respuesta policial y se detiene a alguien. El poder de la policía se vuelve una función de ese otro tipo de poder que denominábamos control o poder basado en el movimiento. Es una acción de contención local que surge del flujo y cuyo objetivo es protegerlo. El auge de la construcción de prisiones es fruto de la vigilancia policial, así que los beneficios obtenidos por dicha industria podrían considerarse un tipo de plusvalía de flujo. Es un círculo vicioso y todo el mundo lo sabe; es indiferente cuántas prisiones existan, no importa a cuánta gente encierren, la inseguridad general no disminuirá, esta va con el territorio, ya que para que el capitalismo continúe las cosas han de seguir fluyendo. Mercado libre y fluidez de mercados de trabajo es el nombre del juego. Así que no importa cuántos millones de dólares se inviertan en vigilancia y construcción de prisiones, pues la amenaza de que se cuele algo que no debería pasar seguirá ahí. El terrorismo es el ejemplo perfecto.

Sí, si pensamos sobre ello ahora (tras nuestra conversación inicial y en esta revisión posterior al 11 de septiembre) esto añade otra dimensión a dicha vigilancia.

Todos los terroristas implicados en el 11 de septiembre estaban en los Estados Unidos legalmente, habían pasado. ¿Cuántos más lo habrán conseguido? En esta fase del capitalismo surge la inseguridad territorial y con la inseguridad territorial surge el miedo, con el miedo surgen más puntos de control policial, más procesamiento, más control de abajo arriba (*bottom-up*); «control» como respuesta. Se convierte en una gran máquina de retroalimentación autopropulsada; se vuelve una especie de automatismo y todos quedamos registrados colectivamente como individuos según el modo en que alimentamos dicho automatismo por medio de nuestra participación, por el mero hecho de estar vivos y en movimiento. Socialmente el individuo en la actualidad es esto: un activador de los puestos de control y un coproductor de plusvalías de flujo. El poder actualmente se distribuye, se filtra hasta lo más local, hasta el puesto

de control más arbitrario. Los beneficios que se obtienen de ello no tienen necesariamente por qué filtrarse hasta abajo, pero el poder lo hace. Ya no hay distancia entre nosotros, nuestros movimientos y las operaciones del poder; o entre las operaciones del poder y las fuerzas del capitalismo. Una gran y continua operación. El poder del capital se ha vuelto *operacionalizado*. No es algo tan imponente como lo soberano, sencillamente es operacional; una nueva humildad del poder conforme se vuelve ubicuo.

En cualquier caso, la esperanza que puede surgir con la sensación de potencialización y posibilidad de la que hablábamos se duplica en inseguridad y miedo. El poder funciona cada vez más a través de la manipulación de esa dimensión afectiva en lugar de mediante el dictado de un comportamiento adecuado o normal desde las alturas. Así que el poder ya no es fundamentalmente normativo, tal y como lo era en sus formas disciplinarias, es *afectivo*. Los medios de comunicación juegan un papel muy importante en esto. La legitimación del poder político, del poder del Estado, ya no pasa por la razón de Estado y la correcta aplicación de los dictámenes gubernamentales; se lleva a cabo mediante canales afectivos. Por ejemplo, un presidente norteamericano puede desplegar tropas en el extranjero porque esto hace que la población se sienta mejor con su país o se sienta más segura, no porque dicho líder sea capaz de presentar argumentos bien elaborados que convencan a la población de que se trata de un uso justificado de la fuerza. Así que ya no existe la justificación política como parte de un marco moral suministrado por el Estado soberano y los medios de comunicación ya no median, se han convertido en mecanismos directos de control por su capacidad para modular la dimensión afectiva.

Todo esto se ha hecho dolorosamente patente tras los ataques al World Trade Center. Tras el suceso hubo que esperar semanas para oír el más leve análisis en los medios de los Estados Unidos; todo eran historias desgarradoras de interés humano sobre héroes caídos, o historias de miedo sobre terroristas que acechaban tras cada esquina. Lo que los medios generaron no fue información o análisis, fue una modulación del afecto, una recolección afectiva del mítico «hombre de la calle», seguida de una amplificación afectiva mediante su retrasmisión: otro bucle de retroalimentación. Esto cambia el modo en que la gente experimenta qué potenciales tiene de ir y hacer. Las constantes preocupaciones en torno a la seguridad se insinúan en nuestras

vidas a niveles tan básicos y frecuentes que apenas se es consciente de cómo cambian el tono de la vida cotidiana. «Instintivamente» uno comienza a limitar sus movimientos y el contacto con la gente. Resulta limitador de manera afectiva. Dicha limitación afectiva se expresa en términos emocionales—recuerda que establecíamos una diferenciación entre afecto y emoción, y decíamos que la emoción es la expresión del afecto en el gesto y el lenguaje, su expresión convencional o codificada—. Al mismo tiempo que los medios ayudan a producir esta limitación afectiva, también trabajan en cierto sentido para su superación. La limitación no puede llegar demasiado lejos ya que ralentizaría la dinámica del capitalismo. Uno de los principales temores tras el 11 de septiembre era que la economía entrase en recesión a causa de una crisis de confianza del consumidor, por lo que se hizo un llamamiento general a mantener el gasto, como acto de orgullo y patriotismo. De este modo los medios recolectan la inseguridad y el miedo y lo retroalimentan amplificándolo, pero en cierto sentido eso altera su naturaleza y lo transforma en orgullo y patriotismo, con el índice de compras como prueba de ello. Una conversión afectiva directa del miedo en confianza por medio de un bucle automático de imágenes, emitidas en tiempo real, a través de una cobertura continua y de la que se deriva beneficio. ¿Acaso alguien cree que Bush defiende una razón de Estado? Da igual, hay banderas que ondear y compras que realizar para sentirse mejor. Una vez que el bucle se pone en marcha hay que alimentarlo y solo se puede generar más orgullo y patriotismo generando más miedo e inseguridad que reconvertir. En ciertos momentos parecía como si los funcionarios del gobierno de los Estados Unidos estuviesen alentando conscientemente el miedo, como cuando difundían una y otra vez advertencias de ataques terroristas para luego desmentirlas y los medios las acogían con entusiasmo.

Sí.

El afecto es hoy en día mucho más relevante para entender el poder, incluso el poder del Estado en su sentido más estricto, que conceptos como el de ideología. La modulación directa del afecto ocupa el lugar de la ideología al viejo estilo. No es algo nuevo, no es que solo ocurriese en torno a los eventos del 11 de septiembre, sencillamente surgió entonces y se hizo imposible ignorarlo.

A principios de los años noventa edité un libro titulado *The Politics of Everyday Fear* («La política del miedo cotidiano») que trataba sobre estos mismos mecanismos pero relacionados con la experiencia de los ochenta, los años de Reagan. Este poder posideológico de los medios de comunicación está en circulación al menos desde que la televisión maduró como medio —que fue más o menos cuando *literalmente* tomó el poder con la elección de Reagan, un antiguo personaje televisivo, como jefe de Estado—. Desde entonces, las funciones de jefe de Estado y comandante en jefe del ejército se fundieron con el rol del personaje televisivo. El presidente norteamericano ya no es un hombre de Estado, tal y como lo fueron Woodrow Wilson o Franklin Delano Roosevelt, ahora es una personificación visible de ese bucle mediático afectivo. Es el rostro del afecto de masas.

Transiciones

Es verdaderamente importante entender el afecto «después de una sociedad de la ideología». La ideología sigue vigente, y de hecho sigue operando, si bien ya no abarca tanto como antes. Pero para comprender esto realmente hay que entender sus materializaciones, las cuales pasan por el afecto. Esta es una manera muy diferente de abordar lo político, ya que implica decir que existe una amplia gama de estructuras ideológicas disponibles. Además está esa cuestión sobre la que hablabas antes, los pasajes de transición por los que hay que pasar y de los que el capitalismo forma parte y los cuales manipula, pero que contienen en sí la posibilidad de la libertad. Me parece que expresar cómo se movilizan esas dimensiones afectivas es actualmente la principal preocupación ética...

Creo que la acción política alternativa no ha de luchar contra la idea de que el poder se haya vuelto afectivo, más bien ha de aprender a funcionar en ese mismo plano, confrontar la modulación afectiva con modulación afectiva. Esto requiere, en ciertos aspectos, un acercamiento performativo, teatral o estético a la política. Por ejemplo, no es posible que un grupo de desposeídos comunique adecuadamente sus necesidades y deseos a través de los medios de comunicación, sencillamente no ocurre. Era imposible para grupos de interés marginales, como el movimiento antiglobalización antes de las

manifestaciones de Seattle, hacer esto fácilmente mediante la argumentación convincente y la retrasmisión de su mensaje; el mensaje no llega, porque los medios de comunicación no funcionan a ese nivel de ponderación racional de opciones. Desgraciadamente el tipo de intervención teatral o performativa que resulta más fácil y obtiene resultados inmediatos es frecuentemente de tipo violento. Si no se hubiesen roto ventanas y volcado coches en Seattle, la mayoría de la gente no habría ni oído hablar del movimiento antiglobalización a día de hoy. Este estallido de rabia en realidad ayudó a crear redes de personas que trabajaban por todo el mundo intentando abordar las crecientes desigualdades que acompañan a la globalización; agitó lo suficiente la situación como para que la gente se diese cuenta. Es como si por un momento se hubiera lanzado todo por los aires y la gente hubiese aterrizado tras el *shock* en un orden ligeramente diferente y algunos estuviesen interconectados de maneras en las que antes no lo estaban. Pueblos desposeídos como los palestinos o la gente de Irian Jaya (hoy Papúa Occidental) no pueden defender sus causas de un modo efectivo a través de los medios, y es por esto por lo que se ven abocados a tácticas violentas de guerrilla o al terrorismo, por mera desesperación. Y estas son básicamente acciones teatrales o espectaculares, son performativas, porque no es que consigan mucho por sí mismas excepto llamar la atención de la gente, causando con ello un montón de sufrimiento: razón por la que frecuentemente son asimismo tan espectacularmente contraproducentes. Dichas acciones también funcionan mediante la amplificación del miedo y su reconversión en orgullo de grupo o determinación. La resolución es para un grupo excluyente y el miedo es para todos los demás. Es tan divisoria como la opresión a la que responde y alimenta precisamente los mecanismos del Estado dominante.

Los terroristas del 11 de septiembre convirtieron a Bush en presidente, crearon al Presidente Bush, alimentaron la gigantesca maquinaria militar y de vigilancia que puede construir ahora. Con anterioridad a Bin Laden y Al Qaeda, Bush no era un presidente, era una vergüenza. Bin Laden y Bush son compañeros afectivos, al igual que Bush padre y Sadam Huseín o Reagan y los líderes soviéticos. En cierto modo se encuentran en connivencia o simbiosis. Son como gemelos malvados que se nutren cada uno de las energías afectivas del otro; es una especie de política de vampiros.

Todo empieza a tener lugar entre estas dos personificaciones opuestas del afecto, lo que no deja ningún espacio para otro tipo de acción. Es raro que la protesta violenta tenga el poder positivo de organización que tuvo la de Seattle, pero de cualquier modo ya había perdido dicha fuerza cuando el movimiento antiglobalización llegó a Génova, y comenzó a morir gente. Se usó la violencia en exceso y poco estratégicamente, se hizo predecible, se convirtió en un freno, perdió su poder.

Para mí la cuestión política crucial es si existen formas de practicar una política que tenga en cuenta el modo afectivo en que el poder opera actualmente, pero que no se apoyen en la violencia y el endurecimiento de las divisiones entre las líneas de identidad que esta acarrea habitualmente. No estoy seguro de qué apariencia tendría este tipo de política, pero seguiría siendo performativa. En algún aspecto básico sería una política *estética*, ya que su objetivo sería el de expandir su ámbito de potencial afectivo, que es en lo que han consistido siempre las prácticas estéticas. Así es como me he referido anteriormente a la ética; a Felix Guattari le gustaba unir ambas con un guion para obtener unas «políticas ético-estéticas».

Para mí la relación sobre la que hablabas antes, entre esperanza y miedo en el dominio de lo político, es lo que la izquierda y la derecha movilizan. En algunos aspectos el problema del pensamiento más izquierdista o radical es que en realidad no llega a acceder a esas movilizaciones de diferentes tipos de afecto, ya sean esperanza, miedo, amor o lo que sea. La izquierda critica a la derecha y la derecha moviliza la esperanza y el miedo de forma más afectiva. La derecha puede capturar la imaginación de la población y generar sentimientos y tendencias nacionalistas, por lo que puede darse una ausencia real de esperanza para contrarrestar lo que ocurre en el día a día, y creo que la izquierda aún tiene que salvar unos cuantos obstáculos...

La izquierda tradicional quedó realmente atrás con la culturalización o socialización del capital y los nuevos modos de funcionamiento de los medios de comunicación. Creo que lo que resta de la izquierda en los Estados Unidos se ha quedado extremadamente aislada, ya que allí tiene menos posibilidades de abrirse paso en los medios de difusión que en países como Australia o Canadá. Así se da una sensación de desesperanza y aislamiento que termina por hacer

rígidas las respuestas de la gente; se la deja hundirse en sus propias certezas morales y se repliega en la rectitud y el juicio justo, lo que no es para nada afectivo. O mejor dicho, es anti-afectivo: restringe, castiga, disciplina; no es más que un triste vestigio del viejo régimen; los residuos del poder disciplinario. Me parece que la izquierda tiene que reaprender la resistencia y tomarse realmente en serio los cambios acontecidos recientemente en los modos de operar del capitalismo y el poder.

Conexiones: creencia, fe, alegría

En cierto sentido esta conversación me hace pensar en la relación entre «autonomía y conexión», sobre la que ya has escrito. Existen muchas formas de entender la autonomía, pero me da la sensación de que el rostro cambiante del capitalismo hace cada vez más difícil ser autónomo. Por ejemplo, las personas en paro tienen reacciones y sentimientos muy intensos con respecto a su categorización como parados. Y, según mi propia experiencia, se les atosiga con procesos burocráticos que tienden a restringir la autonomía y la libertad, tales como continuos controles, reuniones y formularios que rellenar. Estos procedimientos marcan cada paso que se da... Así que encontrar algún modo de ser asertivo con el desempleo, un modo que te permita crear otra vida, o incluso conseguir un trabajo, es cada vez más difícil y genera nuevas formas de alienación y «desconexión»...

Es aún más difícil tener la sensación de que encontrar trabajo te hace autónomo, porque hay un montón de mecanismos de control que recaen sobre ti cuando tienes un empleo. Todos los aspectos de tu vida implican estos mecanismos: tus horarios cotidianos, tu vestimenta y, en los Estados Unidos, incluso puede suponer que te hagan controles de drogas regularmente. Incluso cuando no estás en el trabajo, la inseguridad que conlleva el hecho de tenerlo y desear conservarlo en una economía volátil (en la que existe escasa estabilidad laboral y los tipos de trabajo que se ofertan cambian rápidamente), exige que uno esté continuamente pensando en su propia «comercialidad» y en cuál será el próximo trabajo. Así que el tiempo libre empieza a ser ocupado por el desarrollo personal o por el cuidado de uno mismo para mantenerse saludable, alerta y al máximo rendimiento. La diferencia entre tu vida laboral y tu vida fuera del trabajo se viene abajo, ya no existen distinciones entre las funciones públicas

y las privadas. Estar en el paro genera un conjunto totalmente diferente de restricciones y controles, pero esto no tiene por qué suponer necesariamente un desempoderamiento absoluto. Por ejemplo, una gran parte del trabajo creativo lo realizan personas que están en paro o subempleadas.

Sí, pero también la intensidad de esas experiencias es la que se categoriza de un modo específico: uno trabaja o no trabaja. Pero esto se vive de una manera que para nada es así, y no estoy pensando solo en mí y en mi experiencia del desempleo. El sentimiento de desesperación no tiene manera de expresarse en nuestras culturas, salvo a través del sentimiento de no estar haciendo lo correcto o de no ser parte de la sociedad. Es algo que tiene que ver con la relación con las mercancías, es cierto, porque de algún modo uno ya no está en posición de ponerse en venta o de consumir.

Indudablemente existe el imperativo de tener un trabajo y poder consumir y consumir mejor, de consumir experiencias que te informen e incrementen tu comerciabilidad en el mercado de trabajo. Ciertamente existe un imperativo de participar y si no te es posible se te estigmatiza, ya no pasarás más, no podrás superar los puntos de control más deseados.

Sí, como obtener una tarjeta de crédito, o sencillamente tener dinero en tu cuenta bancaria.

Pero lo que intentaba decir es que no existen ni la autonomía ni el control decisivo sobre la propia vida en un sentido absoluto, tengas o no un trabajo. Se dan diferentes conjuntos de restricciones, y tal y como decíamos antes, la libertad siempre surge de la restricción; es una conversión creativa de esta, no una forma utópica de huida de ella. Estés donde estés, siempre queda potencial, existen aperturas y las aperturas se encuentran en las zonas grises, en lo borroso, donde uno es susceptible al contagio afectivo o puede propagarlo. Nunca está totalmente en tu poder el decidir.

¿Es a esto a lo que te referías con autonomía y conexión?

Bueno, no existe algo así como la autonomía en el sentido de estar totalmente separado afectivamente. Cuando estás en paro eres estigmatizado como alguien separado, improductivo y que no es parte de la sociedad; pero

aún sigues conectado, porque estas en contacto con una amplia gama de servicios sociales y funciones de vigilancia que indican que continúas tanto o más en la sociedad; pero estás en la sociedad en una determinada relación de desigualdad y estancamiento. Es una ficción pensar que puede haber un lugar dentro de la sociedad que te permita mantenerte como entidad separada con absoluto control sobre tus decisiones; la idea de un agente libre que de algún modo se queda al margen de todo y elige, como si se tratase de una barra de bufet. Creo que puede haber otra noción de autonomía que esté más relacionada con cómo conectar con los otros y con otros movimientos, con cómo modular esas conexiones, multiplicarlas e intensificarlas. De modo que lo que uno es, afectivamente, no sea una categoría social: rico o pobre, empleado o desempleado; sino un conjunto de conexiones y movimientos potenciales que uno posee, siempre en un campo abierto de relaciones. Lo que se puede hacer, el potencial propio, se define por la conectividad de cada uno, por cómo uno está conectado y la intensidad de dicha conexión, no por la capacidad de separación y de decisión propia. La autonomía siempre es conectiva, no es estar separado, sino estar *dentro*, estar en una situación de pertenencia que te da cierto grado de libertad, o poder de transformación, poder de emergencia. Cuántos grados de libertad hay y a dónde pueden llevar más directamente, ciertamente varía según la clasificación social de cada uno: según seas hombre o mujer, niño o adulto, rico o pobre, empleado o parado, pero ninguna de estas condiciones son compartimentos que anulen totalmente el potencial de una persona. Sentir pena por quienes ocupan una categoría que no está valorada socialmente, o expresar indignación moral a favor de ellos, no es algo que necesariamente vaya a ayudar a largo plazo, ya que mantiene la categoría y sencillamente invierte su signo de valor, de negativo a positivo. Es una forma de piedad o de acercamiento moral. No es afectivamente pragmático, no desafía las divisiones basadas en la identidad.

Bueno, ese es el problema de la caridad. Cuando te apiadas de alguien eso no cambia en realidad la situación ni les aporta mucha esperanza. Pero la otra cara de la cuestión es de lo que hablabas antes, la idea del «cuidado de la pertenencia». Toda la atención está puesta en el propio interés y en la idea privatizada del individuo (aunque esto es algo que está cambiando a través de los nuevos ámbitos

del capitalismo y la economía), la valorización del individuo en oposición a luchas más colectivas. La intención de este proyecto ha sido intentar pensar en diferentes nociones del ser y de la vida colectiva. Tus ideas sobre autonomía y conexiones también contienen una comprensión o noción diferente del cuidado: de «la pertenencia» y de nuestras «relaciones» con nosotros mismos y los otros. Implican otra idea del ser que es anticapitalista y asimismo una noción diferente del cuidar...

Bueno, si uno piensa en su vida como en una colectividad autónoma o como en una autonomía conectiva, a cierto nivel seguirá teniendo sentido pensar en el interés propio. Obviamente un grupo desfavorecido ha de reivindicar sus intereses y pelear por ciertos derechos, ciertos derechos de pasaje y acceso, ciertos recursos; con frecuencia la propia supervivencia está en juego. Pero al mismo tiempo, si un grupo desfavorecido o de cualquier otro tipo se identifica totalmente con sus intereses, estará viviendo en la ficción de creerse una autonomía separada; carecerá del potencial que surge al asumir el riesgo de crear un *acontecimiento* a partir del modo en que uno se relaciona con los demás, orientándolo hacia el devenir-otro. Así, en cierto sentido, estaría limitando el propio potencial de cambio y la intensificación de su vida. Si se piensa en ello en términos de potencial e intensificación de experiencia, demasiado interés propio va *contra* el propio interés. Hay que equilibrar constantemente esos niveles. La acción política que solo opera de acuerdo a los intereses propios de grupos identificados que ocupan categorías sociales reconocibles, como hombre/mujer, empleado/parado, tiene una utilidad limitada. Desde mi punto de vista, si persigue la exclusión de otras formas de actividad política termina por crear una especie de rigidez, un endurecimiento de las arterias!

Lo que conduce a un ataque al corazón o a la muerte, ¿no?

Por lo que me parece que es necesaria una ecología de prácticas que dejen espacio para perseguir o defender derechos basados en la identificación con un cierto grupo social categorizado, que reivindique y defienda un interés propio, pero que no solo haga eso. Si uno piensa en el potencial de su propia vida como en algo que proviene de las maneras en que se puede conectar con otros y es puesto en cuestión por dicha conexión en formas que tal vez estén fuera del control directo de uno mismo, entonces, tal y como decías, habrá que emplear un tipo de lógica

diferente; habrá que pensar en ese *estar* en pertenencia directa. Hay un cierto número de prácticas que pueden definirse socialmente y reivindicar sus intereses, pero todas interactúan en un campo abierto. Si las tomas todas juntas se da un «entre» todas ellas que no es simplemente el conflicto cara a cara que se da entre pares, sino que serpentea entre todas ellas y las hace pertenecer al mismo ámbito social, una «socialidad» indeterminada o emergente. Así que lo que estoy sugiriendo es que existe un papel para la gente que se preocupa de la relación o la pertenencia, como tal, y que intenta dirigir la atención hacia esta y modularla, en lugar de denunciar o convertirse en defensora de identidades o posiciones particulares. Pero para hacer esto hay que renunciar hasta cierto punto a los intereses propios y esto te abre al riesgo. No hay que colocarse en una posición, sino en el medio, en una situación lo bastante indeterminada, lo bastante vaga; en los bordes, donde las cosas se encuentran y pasan unas a otras.

Esa es la ética, ¿no es así?

Sí, porque no se sabe cuál será el resultado, así que hay que tener cuidado, una intervención demasiado violenta puede tener efectos rebote que sean imprevisibles hasta el punto de hacer que todo se desmorone en lugar de reconfigurarse. Puede conducir a un gran sufrimiento. Creo que de algún modo se vuelve una ética del cuidado, el cuidado por la pertenencia, la cual ha de ser una ética no violenta que implique pensar en las acciones locales como moduladoras del estado global. Una intervención muy pequeña puede verse amplificada mediante la red de conexiones y generar efectos más amplios, el famoso efecto mariposa; uno nunca sabe. Así que demanda una gran cantidad de atención, cuidado y esfuerzo abductivo de comprensión con respecto a cómo se interrelacionan las cosas y a cómo una perturbación, un pequeño empujón o tirón, podría cambiar la situación.

Sí, y existe una relación entre esta ética, la esperanza y la idea de alegría. Si tomamos a Spinoza y Nietzsche en serio, una ética de la alegría y del cultivo de la alegría es una afirmación de la vida. Tal y como has dicho, incluso algo pequeño puede amplificarse y tener un efecto global, que afirme la vida. ¿Qué piensas sobre esta relación ética en la existencia cotidiana? Y en la práctica intelectual, que es de donde procedemos, ¿cuáles son las afirmaciones de la alegría y la esperanza?

Bueno, creo que la alegría no es lo mismo que la felicidad. Al igual que lo bueno

para Nietzsche no es lo opuesto al mal, la alegría para Spinoza (o la «gaya ciencia» según terminología nietzschiana) no es lo opuesto a la infelicidad; está en un eje diferente. La alegría puede ser muy perturbadora, puede incluso ser muy dolorosa. Creo que a lo que intentan llegar tanto Spinoza como Nietzsche es a la *alegría como afirmación*, a una asunción de sus potenciales por parte del cuerpo, a la asunción de una postura que intensifique sus fuerzas de existencia. El momento de la alegría es la co-presencia de esos potenciales, en el contexto de un devenir del cuerpo. Eso puede ser una experiencia sobrevenida, piensa por ejemplo en Antonin Artaud. Su práctica artística se basaba, en su totalidad, en la intensificación del potencial del cuerpo, en un intento por escapar o colocarse por debajo de las categorías del lenguaje y de la contención afectiva que implican dichas categorías, un intento de agrupar grandes potenciales de movimiento y significado en un único gesto, o en palabras que estallan y pierden su significado convencional, volviéndose algo así como un grito de posibilidades, un murmullo de devenires, un cuerpo que explota a través de una apertura de la expresión. Es liberador, pero al mismo tiempo la carga de ese potencial puede volverse insoportable y puede incluso destruir. Destruyó al propio Artaud, terminó loco, al igual que Nietzsche. Así que no se trata solo de una sencilla oposición entre felicidad e infelicidad o entre lo agradable y lo desagradable.

Aun así, creo que la práctica de la alegría implica alguna forma de creencia. No puede ser un escepticismo, nihilismo o cinismo total, que son todos mecanismos para mantenerse separado y estar en actitud de juicio o burla. Pero por otro lado no es una creencia en el sentido de un conjunto de principios o preceptos morales. Hay una frase de Deleuze que me gusta mucho en la que dice que lo que necesitamos es ser capaces de encontrar una manera de «creer en el mundo» de nuevo. No es para nada una afirmación teológica, o lo que es lo mismo, una afirmación anti-teológica. Es una afirmación ética. Lo que quiere decir es que tenemos que vivir nuestra inmersión en el mundo, experimentar realmente nuestra pertenencia a este mundo, que es lo mismo que nuestro pertenecernos unos a otros; y vivirlo tan intensamente juntos que no quede espacio como para dudar de su realidad. La idea es que la intensidad vivida se afirma a sí misma. No necesita un Dios, o juez o cabeza de Estado que le diga que tiene valor. Lo que quiere decir, creo, es que aceptes la integración, que vayas con ella, que la vivas a fondo, que esa es tu realidad, la única reali-

dad que tienes, y tu *participación* es la que lo hace real. Eso es lo que Deleuze dice que es la creencia, una creencia en el mundo. No es una creencia «sobre» estar en el mundo, es un estar en el mundo. Porque todo consiste en estar en este mundo, con todos sus defectos, y no en un mundo perfecto inalcanzable o en un mundo mejor del futuro. Es un tipo de creencia empírica. Ética, empírica (y creativa), porque tu participación en este mundo es parte de un devenir global. Así que consiste en encontrar alegría en ese proceso, lleve a donde lleve, y supongo que tiene que ver con tener una especie de fe en el mundo, que consiste sencillamente en la *esperanza* de que *continúe...*, es un deseo de más vida, o de más en la vida.

Brian Massumi es profesor de comunicación en la Universidad de Montreal. Está especializado en filosofía de la experiencia, teoría de los media y del arte, y filosofía política. Sus libros más recientes incluyen *Politics of Affect* (Polity, 2015), *The Power at the End of the Economy* (Duke UP, 2015) y *What Animals Teach Us about Politics* (Duke UP, 2014). Es coautor junto con Erin Manning de *Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience* (University of Minnesota Press, 2014). También junto con Erin Manning y el colectivo SenseLab, participa en la exploración colectiva de nuevas maneras de interactuar de forma colaborativa prácticas filosóficas y artísticas.

Mary Zournazi es una autora, filósofa, cineasta y dramaturga australiana. Enseña en la University of New South Wales, en Australia. Es autora de varios libros como *Hope: New Philosophies for Change* (Routledge, 2003), *Keywords to War* (2007) y más recientemente *Inventing Peace* (IB Tauris, 2013), escrito junto con el director de cine alemán Wim Wenders.

Esta conversación se publicó originalmente con el título «Navigating Movements: A Conversation with Brian Massumi» en Zournazi, Mary (ed.) (2002). *Hope: New Philosophies for Change*. Annandale, NSW: Pluto Press Australia. Routledge (Taylor & Francis Group) también publicó este libro en el año 2003. Disponible en: <<http://www.brianmassumi.com/interviews/NAVIGATING%20MOVEMENTS.pdf>> [Consulta: 27 abril 2015].

Notas

1 Según Peirce, la abducción es algo más que una suerte de silogismo; es una de las tres formas de razonamiento junto a la deducción y la inducción. La abducción es el proceso por el que se forma una hipótesis explicativa. Es la única operación lógica que introduce una idea nueva. (N. de la T.)

La vergüenza en el pliegue cibernético. Una lectura de Silvan Tomkins Eve Kosofsky Sedgwick (con Adam Frank)

Traducción: Maria José Belbel Bullejos

Hay varias cosas ya admitidas por la teoría:

O, por decirlo de un modo más correcto, aquí os presentamos algunas afirmaciones que en un sentido amplio conforman las normas heurísticas y los procedimientos que la teoría propone actualmente a la hora de presentar un relato sobre las culturas y las personas. No nos referimos a la teoría de los textos teóricos primarios, sino a los proyectos críticos y ampliamente aceptados de la «teoría aplicada», es decir, de la teoría entendida como un proyecto amplio que hoy en día abarca las humanidades y se extiende a la historia y a la antropología. La teoría después de Foucault y después de Greenblatt, después de Freud y de Lacan, después de Lévi-Strauss y Derrida, después del feminismo.

1. Se da por hecho que cuanto más distante se encuentre cualquier relato de una formulación de base biológica, mayor será su potencial para dar cabida a la diferencia (individual, histórica y transcultural), a lo contingente, al carácter performativo del mismo y a la posibilidad del cambio.
2. Se da por hecho que el habla humana ofrece el modo más productivo, si no el único modelo posible, de entender la representación.
3. Las relaciones bipolares, transitivas del sujeto con el objeto, del *self* con el otro y de lo activo con lo pasivo, y el sentido físico (de la vista), entendido

como aquel que se corresponde de un modo más ajustado con estas relaciones, son los tropos organizativos dominantes hasta el punto que se piensa que la tarea de dismantelarlos como tales es a la vez urgente e interminable. Este objetivo también se extiende a procesos como la subjetivación, la autorrealización, la objetualización y la fabricación del Otro; a la mirada; al núcleo de nuestra individualidad, bien sea considerada una teleología en desarrollo o una ilusión peligrosa que requiere una actitud de vigilante deconstrucción.

4. Del mismo modo, la confianza estructuralista en la simbolización a través de los opuestos binarios, definidos en una relación diacrítica mutua y sin que estén asociados con aquello que simbolizan más que de forma arbitraria, no solo ha sobrevivido al momento estructuralista, sino que, además, se ha difundido más ampliamente a través de una crítica incansable y profusa —una crítica que reproduce y populariza la *estructura*, pese a que hace más difícil de entender el *funcionamiento* de los binarismos anteriormente citados, además de otros tales como la presencia/la ausencia, la falta/la plenitud, la naturaleza/la cultura, la represión/la liberación y lo subversivo/lo hegemónico—.

Queremos hablar en este texto del psicólogo estadounidense Silvan Tomkins (1911-1991), una figura poco conocida hasta la fecha, que cuestiona implícitamente estas normas y procedimientos, y lo hace no desde la posición ventajosa del presente, sino desde (lo que pensamos que es) el momento inmediatamente anterior a que aquellos se instalaran *como* teoría. Tomkins también es una figura que quedaría descalificada por completo si se siguieran las normas y procedimientos mencionados anteriormente. De hecho, la lectura del trabajo de Tomkins sobre los afectos ha logrado implicarnos de manera peculiar en un doble sentido: responder a la atracción que proviene del gran interés que consideramos que tiene su obra, también requeriría describir continuamente, de forma gráfica, los mecanismos que tienden a descalificarla con mucha facilidad. Incluso un principiante en el estudio de la teoría podría hacer añicos, por ejemplo, un planteamiento psicológico que depende de la identificación de ocho afectos distintos (que a veces son nueve), fundamentales en el sistema biológico humano.

Con todo, nos resulta difícil darnos cuenta de que, por ejemplo, la riquísima fenomenología de las emociones de Tomkins tiene una relación accidental o marginal con su muy sospechoso cientifismo. En todo caso, parece que el cientifismo de Tomkins consideraría como propio de un cientifismo alternativo y bastante más vulgar una teoría que pensara que es muy fácil no tener en cuenta su propio cientifismo. En realidad, el cientifismo de la «teoría» se hace visible, desde esta perspectiva, como un producto diferente del muy particular momento tecnológico de Tomkins. El hecho de que uno de ellos hoy en día parezca que no tiene ni pies ni cabeza y el otro, en cambio, se considere de puro sentido común; o de que uno parezca muy anticuado y el otro más fresco que la tinta recién impresa, dice más sobre las dinámicas ligadas a la formación del consenso y a la transmisión interdisciplinar que sobre la exactitud transhistórica de la «teoría».

Conforme nos íbamos haciendo adictos a leer a Tomkins, experimentamos un conjunto de efectos sobre el afecto: su escritura nos excitaba a la vez que nos tranquilizaba y nos inspiraba a la vez que nos dejaba satisfechos. En una ocasión, uno de nosotros se quedó dormido mientras lo leía y después le explicó al otro: «me suelo cansar cuando estoy aprendiendo mucho». Hay numerosos ejemplos de la impetuosa generosidad de la escritura de este autor, y en una sección sobre las diferencias del afecto en las diferentes especies encontramos una buena muestra de ello: Tomkins consiguió domesticar a un gatito salvaje llamado Bambi, al que habían aterrorizado media docena de gatos mayores que él, con los que vivía en una granja. «Bambi era un gatito salvaje neurótico que se ponía ansioso y tenía gran pánico a todos los animales, incluido el hombre, que era incapaz de superar. Pude paliar su ansiedad y su estado salvaje abrazándole muy fuerte hasta que acabé con su respuesta miedosa. Después de que se le hubiera pasado el miedo, seguí abrazándolo muy fuerte para que se acostumbrara a que el contacto humano no le produjera dicho sentimiento. Repetí esta operación todos los días hasta que, al final, el miedo se le pasó» (*Affects I*, p. 61).¹

Este ejemplo describe bastante bien la manera de escribir de Tomkins: agarra una idea o una imagen potencialmente terrorífica y aterrorizadora, la sostiene durante los párrafos que hagan falta hasta que desaparezca la «respuesta miedosa», para seguir haciendo lo mismo hasta que esa idea o

imagen puedan aparecer en el texto sin que produzcan terror. Frases, oraciones y a veces párrafos enteros se repiten; sigue escribiendo páginas enteras con oraciones que sintácticamente se parecen unas a otras (desde un punto de vista epistémico, expresiones modales no causales del tipo: «es posible que...», «Si... puede...», «Bien por...»), oraciones que no ejemplifican principios de tipo general, sino que dan una muestra, una lista de aquello que pudiera ser posible. Esta rica escritura claustral nutre, pacífica, refuerza y pone de nuevo en circulación aquella idea. Bambi no es lo único salvaje que tiene miedo en este contexto.

En la etapa posdoctoral de Tomkins en la Universidad de Harvard, el psicólogo se sometió a una terapia psicoanalítica a lo largo de siete años; el estímulo directo que le llevó a ella fue un severo bloqueo con la lectura. Un severo bloqueo con la lectura: un síntoma del que no habíamos oído hablar nunca, pero que nada más oírlo nos dimos cuenta de que nos resonaba íntimamente. *Affect Imagery Consciousness* («Afecto Imágenes Conciencia») es una obra que afecta sobremanera porque presenta los rastros de un proceso verbal intensamente problematizado. Irving Alexander, que fue amigo de Tomkins durante muchas décadas, nos describió en una entrevista que Tomkins escribía seis o siete renglones de un tirón «como si fuera escritura automática» y que, a veces, con gran sorpresa por su parte, después de escribir una gran parte de un ensayo, se daba cuenta de que tenía en un cajón un montón de papeles que había escrito meses antes y en los que llegaba a la misma conclusión, pero desde un punto de partida diferente. Si la escritura de *Affect Imagery Consciousness*, una obra de una heterogeneidad sorprendente, a menudo contiene una multiplicidad de voces que se solapan para atenuar el pánico, ello se debe no tanto al objetivo de querer reducir el número de voces presentes en el texto, sino al de limitar el espacio en el que se solapan y, así, evitar que se extiendan a amplias secciones de la obra. La repetición estructural rara vez es exacta, como atestigua el uso de términos como «quizás» y «es posible», y las frases en que tales usos se alternan sin seguir un modelo determinado en un párrafo tienen un ritmo que nos recuerda a los párrafos de Gertrude Stein, otra escritora que también conoce el placer de hacer listas de palabras:

Si a ti te gusta que te miren y a mí me gusta mirarte, quizás podamos lograr una relación interpersonal placentera. Si a ti te gusta hablar y a mí me gusta escuchar lo que dices, es posible que esta experiencia sea mutuamente gratificante. Si a ti te gusta sentirte protegida y a mí poner los brazos alrededor tuyo, quizás los dos podamos disfrutar de un tipo especial de abrazo. Si a ti te gusta que te agarren y a mí me gusta sostenerte en mis brazos, es posible que podamos disfrutar de ese abrazo. Si a ti te gusta que te besen y a mí me gusta besarte, quizás podamos disfrutarlos mutuamente. Si te gusta que te succionen o que te muerdan y a mí me gusta succionarte y morderte, quizás podamos disfrutarlos mutuamente. Si a ti te gusta que te froten la piel y a mí me gusta frotártela, podemos disfrutarlos mutuamente. Si a ti te gusta que te abracen y a mí me gusta abrazarte, esto puede ser mutuamente gratificante. Si a ti te gusta que te dominen y a mí me gusta controlarte, quizás disfrutemos mutuamente. Si te gusta comunicar tus experiencias, ideas y aspiraciones y a mí me gusta que otras personas me cuenten sus experiencias, ideas y aspiraciones, quizás podamos disfrutarlos. Si a ti te gusta hablar sobre el pasado y a mí me gusta escuchar relatos del pasado, quizás podamos disfrutarlos. Si a ti te gusta especular y predecir el futuro y a mí me gusta que me lo cuenten, es posible que nos disfrutemos mutuamente. Si quieres ser como yo y yo deseo que tú me imites, podemos disfrutar el uno del otro (*Affects I*, p. 411-412).

Del mismo modo que los párrafos permiten al escritor y al lector *hacer*—aquí está hablando de disfrutar pero en otros lugares habla de enfadarse, de excitarse o de avergonzarse o de adentrarse en espacios y representar papeles ligados a capacidades afectivas así como perceptivas o relativas a la memoria—también le permiten al lector *no hacer*:

No es raro que dos personas, ambas muy sociables, sean incapaces de mantener una relación social sostenida en el tiempo a causa de sus diversos intereses en diferentes tipos de interacción personal. Así, tú puedes desear mucho contacto físico y una comunión silenciosa y yo, querer hablar. Tú quieres mirarme fijamente a los ojos pero yo solo consigo tener intimidad en un abrazo sexual en la oscuridad. Tú puedes desear que te den de comer y te cuiden y yo puedo querer exhibirme y que me miren. Tú puedes querer que te abracen y que te

imagen puedan aparecer en el texto sin que produzcan terror. Frases, oraciones y a veces párrafos enteros se repiten; sigue escribiendo páginas enteras con oraciones que sintácticamente se parecen unas a otras (desde un punto de vista epistémico, expresiones modales no causales del tipo: «es posible que...», «Si... puede...», «Bien por...»), oraciones que no ejemplifican principios de tipo general, sino que dan una muestra, una lista de aquello que pudiera ser posible. Esta rica escritura claustal nutre, pacífica, refuerza y pone de nuevo en circulación aquella idea. Bambi no es lo único salvaje que tiene miedo en este contexto.

En la etapa posdoctoral de Tomkins en la Universidad de Harvard, el psicólogo se sometió a una terapia psicoanalítica a lo largo de siete años; el estímulo directo que le llevó a ella fue un severo bloqueo con la lectura. Un severo bloqueo con la lectura: un síntoma del que no habíamos oído hablar nunca, pero que nada más oírlo nos dimos cuenta de que nos resonaba íntimamente. *Affect Imagery Consciousness* («Afecto Imágenes Conciencia») es una obra que afecta sobremedida porque presenta los rastros de un proceso verbal intensamente problematizado. Irving Alexander, que fue amigo de Tomkins durante muchas décadas, nos describió en una entrevista que Tomkins escribía seis o siete renglones de un tirón «como si fuera escritura automática» y que, a veces, con gran sorpresa por su parte, después de escribir una gran parte de un ensayo, se daba cuenta de que tenía en un cajón un montón de papeles que había escrito meses antes y en los que llegaba a la misma conclusión, pero desde un punto de partida diferente. Si la escritura de *Affect Imagery Consciousness*, una obra de una heterogeneidad sorprendente, a menudo contiene una multiplicidad de voces que se solapan para atenuar el pánico, ello se debe no tanto al objetivo de querer reducir el número de voces presentes en el texto, sino al de limitar el espacio en el que se solapan y, así, evitar que se extiendan a amplias secciones de la obra. La repetición estructural rara vez es exacta, como atestigua el uso de términos como «quizás» y «es posible», y las frases en que tales usos se alternan sin seguir un modelo determinado en un párrafo tienen un ritmo que nos recuerda a los párrafos de Gertrude Stein, otra escritora que también conoce el placer de hacer listas de palabras:

Si a ti te gusta que te miren y a mí me gusta mirarte, quizás podamos lograr una relación interpersonal placentera. Si a ti te gusta hablar y a mí me gusta escuchar lo que dices, es posible que esta experiencia sea mutuamente gratificante. Si a ti te gusta sentirte protegida y a mí poner los brazos alrededor tuyo, quizás los dos podamos disfrutar de un tipo especial de abrazo. Si a ti te gusta que te agarren y a mí me gusta sostenerte en mis brazos, es posible que podamos disfrutar de ese abrazo. Si a ti te gusta que te besen y a mí me gusta besarte, quizás podamos disfrutarnos mutuamente. Si te gusta que te succionen o que te muerdan y a mí me gusta succionarte y morderte, quizás podamos disfrutarnos mutuamente. Si a ti te gusta que te froten la piel y a mí me gusta frotártela, podemos disfrutarnos mutuamente. Si a ti te gusta que te abracen y a mí me gusta abrazarte, esto puede ser mutuamente gratificante. Si a ti te gusta que te dominen y a mí me gusta controlarte, quizás disfrutemos mutuamente. Si te gusta comunicar tus experiencias, ideas y aspiraciones y a mí me gusta que otras personas me cuenten sus experiencias, ideas y aspiraciones, quizás podamos disfrutarnos. Si a ti te gusta hablar sobre el pasado y a mí me gusta escuchar relatos del pasado, quizás podamos disfrutarnos. Si a ti te gusta especular y predecir el futuro y a mí me gusta que me lo cuenten, es posible que nos disfrutemos mutuamente. Si quieres ser como yo y yo deseo que tú me imites, podemos disfrutar el uno del otro (*Affects I*, p. 411-412).

Del mismo modo que los párrafos permiten al escritor y al lector *hacer* —aquí está hablando de disfrutar pero en otros lugares habla de enfadarse, de excitarse o de avergonzarse o de adentrarse en espacios y representar papeles ligados a capacidades afectivas así como perceptivas o relativas a la memoria— también le permiten al lector *no hacer*:

No es raro que dos personas, ambas muy sociables, sean incapaces de mantener una relación social sostenida en el tiempo a causa de sus diversos intereses en diferentes tipos de interacción personal. Así, tú puedes desear mucho contacto físico y una comunión silenciosa y yo, querer hablar. Tú quieres mirarme fijamente a los ojos pero yo solo consigo tener intimidad en un abrazo sexual en la oscuridad. Tú puedes desear que te den de comer y te cuiden y yo puedo querer exhibirme y que me miren. Tú puedes querer que te abracen y que te

frotan la piel y yo solo querer abrirme discutiendo sobre mi filosofía de la vida. Tú quieres abrirte mediante tus puntos de vista sobre la naturaleza del hombre, pero quizás yo solo pueda abrirme al comunicar mi pasión por el acero y la cinta perforada de un ordenador que piensa casi como un hombre. Es posible que tú quieras comunicarme tus sentimientos más personales sobre mí pero que yo solo pueda conseguir una intimidad social a través de una elogiosa opinión común sobre los méritos de algo impersonal, de una teoría en particular, por ejemplo, o de una rama del conocimiento o de una marca de automóvil (*Affects I*, pp. 413-414).

Conocimos la obra de Silvan Tomkins cuando estábamos buscando algunas ideas que pudiéramos utilizar en relación al tema de la vergüenza en un paisaje intelectual impregnado de *idées reçues* moralistas y sensibleras sobre una emoción que, sin embargo, es la más veleidosa de todas. Las formulaciones de Tomkins nos sorprendieron por su agudeza y atrevimiento, por su amplitud y por contener unas descripciones llenas de sensatez que, en un contexto intelectual desalentador como el que acabamos de señalar, nos parecieron casi surrealistas. Tomkins considera que la vergüenza, junto al interés, la sorpresa, la alegría, el enfado, la tristeza, el desprecio y, en posteriores escritos, el asco ('*dissmell*': «el reflejo físico que hacemos para evitar oler algo maloliente») conforman el conjunto básico de afectos. De hecho, él sitúa la vergüenza en el polo opuesto de una línea de los afectos que iría de la *vergüenza al interés*. Y sugiere que las pulsaciones de la catexis en torno a la vergüenza son las que facilitan o dificultan un funcionamiento tan básico como la capacidad de interesarse por el mundo: «Como el asco, (la vergüenza) funciona solamente después de que el interés o el disfrute se hayan activado, e inhibe el uno o el otro o los dos. El activador innato de la vergüenza es la reducción incompleta del interés o de la alegría. Por ello, poner una barrera a una mayor indagación que reduzca parcialmente el interés [...] activará el movimiento de bajar la cabeza y los ojos por la vergüenza que se está pasando y quitará las ganas de seguir indagando o dándose a conocer [...]. Tal barrera podría deberse a que, de repente, uno se ve observado por un desconocido, o a que uno desea mirar o estar en contacto con otra persona pero no puede porque la persona le resulta desconocida, o porque uno espera que le

resulte familiar y, de repente, se da cuenta de que es alguien desconocido, o uno comienza a sonreírle a alguien y se da cuenta de que le está sonriendo a un extraño» (*Affects II*, p. 123).

Tal y como comenté en la introducción de *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, nos gustaba el hincapié que hacía Tomkins en este relato sobre *lo extraño* en vez de sobre lo prohibido o desaprobado, y ello gracias a una intuición que nos resultó estimulante y que consistía en que el fenómeno de la vergüenza nos permitiría ofrecer nuevas formas de cortocircuitar unos hábitos de pensamiento que parecían muy difíciles de superar, y que Foucault había agrupado bajo el nombre de «la hipótesis represiva». A su vez, la «rareza» del relato de Tomkins resultaba muy agradable por la diferencia de su relato con el patetismo abrumador y casi escatológico que envuelve a la vergüenza en el discurso convencional, que es donde normalmente se habla de ella hoy en día: en los movimientos de autoayuda y de recuperación y en la psicología del *self*, cuya teoría respalda estos modelos.

En realidad, nuestro conocimiento de Tomkins se produjo a través del filtro de la psicología del *self* y de la psicología de las relaciones objetuales. Su obra se ha popularizado como si propusiera una especie de mito original (de la vergüenza del niño pequeño) para un relato genético acerca de la individuación y filiación del *self*. La teoría del afecto de Tomkins se originó mediante la detenida observación de un niño llevada a cabo en 1955 y en la que fue capaz de localizar expresiones tempranas de la vergüenza en un período (en torno a los siete meses) anterior a que el niño pudiera haber adquirido ningún concepto sobre la prohibición. Tal y como explica en el capítulo 1, muchos psicólogos del desarrollo respondieron a su descubrimiento, y ahora consideran la vergüenza como el afecto que mejor define el espacio en donde se desarrollará un sentido del *self*. En el contexto de un relato sobre el desarrollo de las relaciones objetuales, este enfoque de Tomkins es valioso en la medida en que es una forma, dentro de una multitud de formas que dicha psicología ofrece, que permite desplazar el hincapié freudiano en la represión y en el factor edípico. Lo que la oscurece, sin embargo, es hasta qué punto la propia obra de Tomkins permanece enormemente ajena a cualquier proyecto de relato del surgimiento de una esencia del *self*. Un lector que pase por la experiencia de leer los cuatro tomos

de *Affect Imagery Consciousness* percibirá la alquimia de lo contingente, tan íntimamente ligada a la identidad que tendrá la impresión de que Tomkins es el psicólogo que a una le gustaría leer cuando está leyendo a Proust. Tomkins supera tanto la fascinación proustiana por las tipologías de las personas como la certeza proustiana de que el mayor interés de tales tipologías reside en provocar la sorpresa y en rechazar la convención.

Como es normal en Tomkins, tales tendencias se iban plasmando en negociaciones costosas con disciplinas dispares y contrapuestas a la llamada psicología que se practicó desde los años cuarenta hasta más allá de los sesenta en los EE. UU.: con la psicología experimental, así como con la psicología clínica y la psicología aplicada. Aplicada, en este caso, como teoría de la personalidad. Durante los numerosos años que ejerció de profesor en la Universidad de Princeton, Tomkins trabajó también en el desarrollo de test de personalidad para el Educational Testing Service (Servicio de Pruebas Educativas), y escribió un libro sobre la interpretación del Thematic Apperception Test (Pruebas de Percepción Temática) —un libro que fue «muy bien recibido como un logro intelectual, pero del que tengo mis dudas de que alguien lo utilizara para aprender a interpretar una prueba TAT», señala Irving E. Alexander en su ensayo biográfico sobre Tomkins (en Alexander, *Silvan S. Tomkins: A Biographical Sketch*, p. 253)—. La presunción de que existe un núcleo de personalidad consolidado que parecería el componente implícito de tales disciplinas es algo que la obra de Tomkins cuestiona por completo, a su nivel más básico y más sofisticado, mediante otro giro disciplinario: la cibernética y la teoría de los sistemas, o, también de modo omnipresente, mediante la etología, la neuropsicología, la percepción y lo cognitivo, la psicología social, así como mediante una clarividente relectura de Freud. Paul Goodman y Gregory Bateson, otras fértiles y eruditas figuras, que al igual que Tomkins estuvieron marcadas por el periodo de la posguerra estadounidense, no contaron con un centro de gravedad tan amplio en las distintas ramas de la psicología y por lo tanto no pudieron ejercer la misma presión contra las teorías que afirman la psicología disciplinaria: la primera vez que se publicó la teoría del afecto de Tomkins se hizo en francés, en un volumen editado por una figura con la que se puede comparar a pesar de ser muy diferente, Jacques Lacan.

Pensamos que la psicología es completamente ajena a la presunción/prescripción del desarrollo de un núcleo del *self*. Y podríamos añadir que también se resiste enormemente a ella, aunque lo grandioso en este caso reside en que mantiene con ella una distancia cartográfica notable, no una lucha dialéctica. Incluso resulta aún más extraño, al tratarse de una obra de la psicología estadounidense del periodo de la guerra fría observar la ausencia total en la misma no solo de un sesgo homófobo, sino también de cualquier teleología heterosexista.² Esta capacidad esclarecedora tan silenciosa y escrupulosa de Tomkins resulta aún más convincente si observamos la variedad y heterogeneidad de las fuentes disciplinarias de las que el autor se nutre: la etología, la psicología social, el psicoanálisis, etc., son disciplinas que están estructuradas y basadas en supuestos heterosexistas, y cada una de ellas lo hace de forma diferente. De nuevo, sin embargo, el logro de Tomkins parece deberse no tanto a un proyecto antihomófobo organizado (relacionado con que tuviera algún interés marcadamente gay), sino más bien a que, sencillamente, encontró un punto de partida diferente.

La resistencia de Tomkins a la teleología heterosexista se fundamenta en los términos más básicos de su comprensión del afecto.³ Tal y como he señalado en la introducción de *ouching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, en primer lugar resulta inherente a la distinción que establece entre un sistema de afectos y un sistema de pulsiones que amplifica analógicamente y que, al contrario de las pulsiones (como por ejemplo respirar, comer), «cualquier afecto puede tender a cualquier "objeto". Esta es la fuerza básica de la complejidad de la conducta y la motivación humanas» (*Affects I*, p. 347). Además, en un explícito rechazo a los términos del conductismo, señala que el sistema de afectos «no tiene un único "rendimiento"» (*Affects III*, p. 66). Y añade que «la amplificación afectiva es indiferente a la diferencia entre los medios y los fines», al contrario que las pulsiones (*Affects III*, p. 67). «Se disfruta de disfrutar. Excitarse es excitante. Aterrorizarse, aterroriza y enfadarse, enfada. El afecto se justifica a sí mismo sin que tenga por qué haber, aunque quizás pueda haberlo, un referente ulterior» (*Affects III*, p. 404). Estos presupuestos son los que hacen de la teoría del afecto un instrumento tan útil para hacer frente a los supuestos teleológicos tan diversos que se encuentran subsumidos históricamente en las disciplinas de la psicología.

La fuerza de (lo que parece) el refinado y potente «puede» de la primera de estas proposiciones: «Cualquier afecto puede tener cualquier “objeto”», donde el «es posible» que surge a través de los cuatro volúmenes de Tomkins, locución de la que menos podemos prescindir entre las que emplea, procede por lo menos en parte de las complejísimas y muy explícitas capas de los modelos biológicos y mecánicos que forman parte de su concepción de las personas. Una de las primeras preguntas que se hizo fue «si sería posible diseñar una máquina completamente humanoide». Pero una lectura más profunda del pasaje al que nos referimos en la introducción, deja claro que para Tomkins el concepto de «máquina» era complejo:

Mientras continuaba con este razonamiento, me encontré con los primeros escritos de Wiener sobre la cibernética [...]. No era posible adentrarse en un proyecto de este tipo sin tener en cuenta el concepto de ensamblajes múltiples con diversos tipos de independencia, de dependencia, de interdependencia, y de control y transformación del uno por el otro. Fue esta concepción general la que hizo posible que, un día a finales de los años cuarenta, comprendiera el papel del mecanismo del afecto como un co-ensamblaje amplificador y separado. Por poco me caigo de la silla de la sorpresa y la excitación que me produjo el darme cuenta de pronto de que el pánico que uno experimenta al no poder respirar por quedarse sin aliento, no tiene nada que ver con la experiencia de la propia pulsión anóxica (ya que una pérdida gradual de oxígeno, incluso cuando conlleva a un fatal desenlace, no genera pánico). Una persona puede estar y con frecuencia está aterrorizada por cualquier cosa. A partir de ahí solo necesité un pequeño paso para darme cuenta de que la excitación no tiene nada que ver por sí misma con la sexualidad o con el hambre, y que la aparente urgencia propia del sistema de pulsiones se había tomado prestada de su co-ensamblaje con los afectos apropiados que hacían de amplificadores necesarios. El *ello* de Freud me pareció de repente un tigre de papel ya que la sexualidad, según él, era la más veleidosa de las pulsiones, y la vergüenza, la ansiedad, el aburrimiento o la rabia la podían neutralizar fácilmente («The Quest for Primary Motives: Biography and Autobiography of an Idea», *Journal of Personality and Social Psychology* 41, núm. 2, 1981, p. 306-329).

Observemos aquí una estructura analítica de lo más característica. Lo que parece ser una disminución del papel que se le asigna a la pulsión sexual, corresponde sin embargo a una multiplicación, una multiplicación concreta y finita resultante de diferentes posibilidades de relevancia sexual (que consisten en los afectos negativos específicos de la vergüenza, la ansiedad, el aburrimiento o la rabia). La sexualidad ya jamás volverá a ser una cuestión de *on/off* que equivaldría a *Expresa* o *Reprime*. La sexualidad como una pulsión continúa caracterizándose aquí mediante un modelo binario (potente/impotente). Y, a pesar de ello, su relación con la atención, con la motivación o con la acción sucede solo a través de un co-ensamblaje con un sistema de afectos, descrito como algo que conlleva un mayor número de posibilidades y una mayor diferencia cualitativa que la de *on/off*.

Discutimos este modelo siguiendo la costumbre de Tomkins de ir colocando capas digitales (*on/off*) junto a modelos de representación analógica (graduados y/o diferenciados de forma múltiple), y argüimos sobre el gran valor conceptual que tiene esta costumbre. Si parece que «riman» estructuralmente con la mencionada costumbre de ir superponiendo capas de modelos biológicos con modelos realizados por máquinas o por ordenadores, debemos, sin embargo, rechazar (como lo haría Tomkins y en realidad cualquier teórico de los sistemas) una homología subyacente que pudiera identificar la máquina o el ordenador con la representación digital, y el organismo biológico con la representación analógica. La tácita homología máquina es a digital como animal es a analógico (con el privilegio inherente que se concede a la máquina/digital) nos parece una potentísima hipótesis que estructura la teoría actual y que surge de un modo especialmente fuerte como un antibiologicismo reflexivo. Pero en realidad representa una mala ingeniería y una mala biología y conduce a una mala teoría. Incluso si partimos de la base de que las máquinas de información y los organismos vivos son clases totalmente diferentes, ciertamente tienen en común que cada una comparte una mezcla heterogénea de mecanismos de representación estructurados digitalmente y estructurados analógicamente. En realidad, la distinción entre digital y analógico no es en sí misma radical: la medida analógica puede ser utilizada, como en un termostato o en una neurona, para producir un cambio de *on/off*, mientras que los modelos o acumulaciones de cambios *on/off* pueden, como en el caso del modelo de activación neuronal del cerebro realizada por Donald Hebb en 1949, tener como resultado la formación de complejas estructuras analógicas.

Anthony Wilden aporta el siguiente principio, uno de los que serán claves para orientarnos en este tema, en un ensayo de 1970 titulado «Analog and Digital Communication: On Negation, Signification and Meaning» («Comunicación digital y analógica: sobre la negación, la significación y el sentido»):

La cuestión de lo analógico y lo digital es una cuestión de relación, no de entidades.

Cambiar de lo analógico a lo digital (o viceversa) es necesario para que la comunicación pueda cruzar ciertas fronteras. Una gran cantidad de comunicación –quizás toda ella– comporta sin duda un cambio constante de un sistema a otro.

El pensamiento digital es analítico y bivalente. El pensamiento analógico es dialéctico y polivalente.

Un sistema digital tiene un nivel de organización mayor y, por lo tanto, un tipo de lógica menor que un sistema analógico. El sistema analógico tiene mayor «libertad semiótica», pero está finalmente gobernado por las reglas de la relación analógica entre los sistemas, subsistemas y supra sistemas de la naturaleza (pp. 188-189).

La teoría del afecto de Tomkins, que refleja un momento intelectual cercano al de este ensayo de Wilden, parte de un conjunto de diferentes tipos de entrecruzamientos entre las formas de representación analógicas y digitales. Por ejemplo, algunos de los afectos que analiza se estructuran de la siguiente forma:

Para la diferencia en la activación de los afectos, tendría en cuenta tres variantes de un solo principio: la densidad de la activación neuronal. Por densidad me refiero a la frecuencia de la activación neuronal por unidad de tiempo. Mi teoría propone tres clases diferenciadas de activadores de afectos, cada uno de los cuales amplifica a su vez las fuentes que las activan. Se trata del aumento de la estimulación, el nivel de la estimulación y el descenso de la estimulación.

De este modo, cualquier estímulo que aparezca de forma relativamente repentina y un súbito aumento del porcentaje de activación neuronal activará de forma innata el sobresalto como respuesta. Como observamos en la Figura 1, si el porcentaje de la activación neuronal aumenta con mayor lentitud, se activa el miedo, y si lo hace con una lentitud aún mayor, es el

interés el que se activa de forma innata. Por el contrario, cualquier aumento sostenido en el nivel de la activación neuronal, como por ejemplo un ruido fuerte continuado, activaría de modo innato un grito de angustia. Si continuara sonando y lo hiciera de forma más fuerte, activaría de forma innata una respuesta de enfado. Finalmente, cualquier descenso repentino en la estimulación que redujera el porcentaje de la activación neuronal, si por ejemplo el ruido excesivo se redujera de repente, activaría de forma innata una sonrisa de alivio como recompensa («Quest», p. 317).

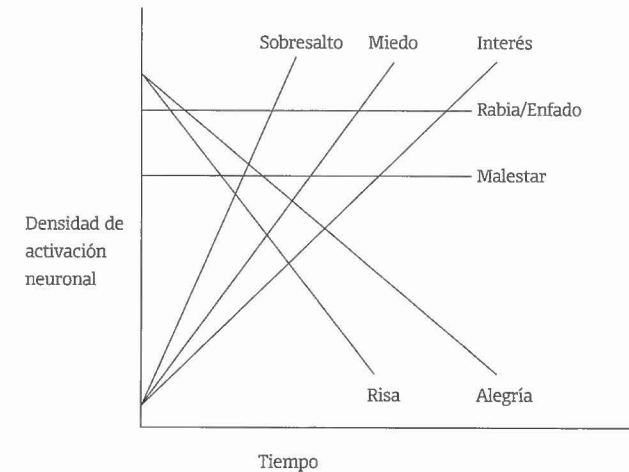


FIGURA 1. Representación gráfica de una teoría de activadores innatos de afectos. *Affect, Imagery, Consciousness* de Silvan Tomkins, vol. I. Derechos de autor C Inspringer Publishing Company, Inc., New York, 10012. Con permiso de la editorial.

¿Podríamos postergar el debate sobre el miedo, el malestar y el enfado que provoca en los lectores interesados por la teoría la densidad de la frecuencia que la palabra «innata» tiene en este pasaje? ¿O postergar la sonrisa condescendiente con la que los lectores científicos actuales señalarían el reduccionismo del concepto de «densidad de activación neuronal»? En todo caso, lo que nos interesa

señalar aquí es la manera en la que la comprensión de Hebb de la activación neuronal como un suceso específico de *on/off* (y por ello digital), propulsado por un estímulo cuantificable (y por ello analógico), se cuantifica, una vez más, de modo analógico en el gráfico de Tomkins sobre la dimensión del tiempo, pero de un modo que conduce a su vez a la «activación» del *on/off* (digital) de cualquiera de estos diversos afectos específicos. Esta parte de la teoría de Tomkins podría, de este modo, esquematizarse como analógica→digital→analógica→digital. Lo que le falta a este esquema (digitalizador), a pesar de todo, es que la teoría de Tomkins se ramifica (y en ese sentido es analógica) hacia una comprensión *polivalente* del afecto: si el *on/off* de la «activación neuronal» está indiferenciado cualitativamente, el *on/off* de la activación del afecto está muy diferenciado cualitativamente –por lo menos en el caso de siete afectos–. (La diferenciación cualitativa siempre es en algún sentido analógica porque, para empezar, en la medida en la que existen *diferentes* afectos, los mismos exigen representarse de forma necesariamente analógica mediante un mapa o un gráfico). Así, Tomkins escribe «que la ventaja general de la excitación afectiva en un espectro tan amplio de niveles y cambios de niveles de la activación neuronal consiste en permitir que la persona se preocupe de asuntos bastante diferentes *de forma bastante diferente*» («Quest», p. 318. Las cursivas son nuestras).

Y deberíamos añadir que «dichos asuntos bastante diferentes», no se deben entender nunca como que el autor se refiere a asuntos meramente *externos*. Aunque Tomkins ponga en este caso el ejemplo simplificado del «ruido alto» como forma de representar un estímulo, este tipo de ejemplos son poco frecuentes en sus textos, ya que Tomkins jamás presenta la densidad de la activación neuronal como una traducción casi directa de algún suceso externo que pudiera ser diferenciado como «estímulo» en el conjunto de su obra. Al contrario, refleja la compleja intercalación de lo *exógeno* y lo *endógeno*, lo interpretativo, perceptual y propioceptivo –las causas, efectos, retroalimentaciones, motivos, estados de larga duración tales como estados de ánimo y teorías, junto a acontecimientos físicos o verbales específicamente *transitorios*–. En oposición a los conductistas, Tomkins insiste en que los estímulos relevantes para el sistema de afectos incluyen sucesos tanto internos como externos y concluye que no existe una base, y por supuesto no una base que oponga lo interno a lo externo, para una distinción definitoria entre el estímulo

y la respuesta. A modo de ejemplo, Tomkins revela un experimento estímulo - respuesta que deshace la supuesta simplicidad de la experiencia del electrochoque, que se había considerado clásicamente el estímulo aversivo más evidente por excelencia. «Basta con escuchar las exclamaciones espontáneas que surgen de principio a fin en esta serie de experimentos», comenta, «para darse cuenta de la dificultad de evocar un solo afecto mediante el uso de lo que parece un estímulo apropiado». Con tan solo grabar lo que dice un sujeto en el momento en que le están aplicando electrochoques, obtendremos una *deconstrucción* carnavalesca en lugar de los «resultados» esperados. Entre el abanico de respuestas afectivas a un estímulo, que aparentemente siempre es idéntico a sí mismo, las personas dicen: «Es lo mismo que cuando papá me azotaba», «Hace cien años tú serías una especie de delincuente, ¿verdad?», «Si quieres un modelo que dé pánico, lo has conseguido», «No es justo», «Canalla, apágalo, me está volviendo loco», «Esto no me aporta gran cosa, espero que a ti, sí», «Este experimento es estúpido», «Así que eso es lo que se siente cuando te dan descargas», «Tengo miedo de que me den náuseas», «Me gusta la descarga», «Resulta interesante caer en las manos de un psicólogo», «¿Se supone que esto me tiene que volver prudente?», «De todos modos, nunca quise ser un soldado de caballería de primera fila», «Uf, me ha sobresaltado... pero no me ha dolido», «Parece un deporte sobre el que se ha hecho una apuesta», «La primera vez te da una especie de cabreo», «Dios mío, me estoy durmiendo».

Señalamos anteriormente que los lectores con mentalidad científica probablemente se mostrarían reacios al reduccionismo de la importante idea de «la densidad de la activación neuronal» de Tomkins. Aunque parece que la idea de activación neuronal *per se* se utiliza en este texto de modo inteligible, Tomkins continúa (con posterioridad a la publicación de *Affects Imagery Consciousness*) mostrando resistencia a la especificación de *dónde* o *en qué localizaciones neuronales* (supuestamente especializadas por su función) tiene lugar dicha activación. A pesar de que *Affects Imagery Consciousness* tiene un gran interés en la localización de los lugares del cerebro donde se producen funciones específicas, el importantísimo concepto de densidad de la activación neuronal continúa tratando el cerebro como una masa homogénea que ofrece, como mucho, únicamente el potencial de desarrollar especializaciones cualitativas localizadas.

Consideramos que esta comprensión del cerebro es importante para definir la (muy fructífera) relación histórica con lo que llamamos el momento específico del pliegue cibernético, la época comprendida, *grosso modo*, entre finales de los años cuarenta y mediados de los sesenta. Por «pliegue cibernético» nos referimos al momento en el que la comprensión del cerebro y otros procesos vitales por parte de los científicos viene marcada por el concepto, la posibilidad, la *inminencia* de ordenadores potentes, pero en el que la fuerza computacional real de los nuevos ordenadores todavía no estaba desarrollada. El pliegue cibernético, por tanto, es el momento de la teoría de los sistemas –y también, en un desarrollo directamente relacionado pero no idéntico al mismo, el momento estructuralista–. Uno de nuestros objetivos reside en describir el estructuralismo no como *esa cosa equivocada que ocurrió antes del posestructuralismo pero que afortunadamente condujo a él*, sino más bien como parte de una rica ecología intelectual, una Gestalt (teoría de los sistemas incluida) que le permitió pensar cosas más interesantes y de mayor diversidad que las que han sobrevivido a su pulcra trayectoria hacia el posestructuralismo.⁴ Creemos que la temprana noción cibernética del cerebro como un sistema homogéneo, diferenciable pero no diferenciado originalmente, es una característica y un emblema fructífero de muchas de las posibilidades de este momento intelectual que hasta la fecha no se habían llevado a cabo.⁵

El pliegue cibernético puede describirse como un pliegue entre los modos posmodernos y modernos de realizar hipótesis sobre el cerebro y la mente. La posibilidad de un poder computacional prácticamente ilimitado renovó el interés en conceptos tales como la retroalimentación, concepto que se había utilizado instrumentalmente en el diseño mecánico desde hacía más de un siglo, pero que si se hubiera entendido como una característica continuada de muchos sistemas, el biológico incluido, habría introducido un nivel de complejidad imposible de asimilar para los cálculos descriptivos o predictivos. Entre la época en la que era impensable llevar a cabo tales cálculos y la época en la que se realizaron normalmente, hubo un período en el que fue posible imaginarlos de formas muy variadas –pero aún podían imaginarse con una elegancia estructural, un interés en una economía conceptual de medios y de modelos, que no estaban destinados (y tampoco parecía que hiciera falta) a sobrevivir a la introducción de la tecnología real–. Las evocadoras listas que

constituyen un rasgo característico de la escritura de *Affects Imagery Consciousness* parecen llevar la marca de este momento de la imaginación tecnológica. Con unas diferenciaciones gramaticales mínimas y aparentemente no significativas, los temas de las listas apuntan la posibilidad de permutaciones infinitas y azarosas, algunas de ellas nimias, otras muy importantes. La sugerencia de un alcance ilimitado enfatiza la contingencia radical de los posibles resultados. Pero los temas de las listas, lejos de estar hechos al azar, están siempre elegidos con cuidado para abrirse y apuntar a nuevas perspectivas, para representar los nuevos *tipos* de posibles supuestos que conlleva cualquier generalización. Pueden leerse como si estuvieran deshaciendo o proponiendo un nuevo trabajo taxonómico. Las listas de Tomkins probablemente a lo que más se parecen es a las largas oraciones de Proust, en las que una especulación de los motivos de alguien se expresa en un conjunto de largas oraciones paralelas que comienzan «Bien porque... o porque... o porque...». Una sintaxis posmoderna que parece invalidar la posibilidad misma de entender el motivo al pluralizarlo como si fuera mecánico, infinito, parece que a la vez ofrece unas herramientas semánticas que no podemos dejar de usar, que ligan a uno de manera más imaginativa y profunda a las posibilidades concretas de una psicología individual. Las listas de Tomkins invocan la irresistible fuerza tecnológica que, al rebosar, evitaría enumerarlas. Al recurrir a ellas, sin embargo, también las anticipa y las desplaza momentáneamente. Y tampoco se simplifican los temas por el modo en que Tomkins solo repite en estos volúmenes de modo sistemático varios de sus ejemplos claves –una perseverancia que parecería indicar una capacidad de intercambio de *Affects Imagery Consciousness* entre unas partes y otras, como si se tratara de una máquina–, si no evocara con una mayor intensidad el patetismo del bloqueo en la lectura y cómo superarlo, la economía psíquica de lo que Tomkins llama «guiones ricos», «avaricia perceptual» y ocasionalmente una pobreza vergonzosa de recursos, que la obra de Tomkins nos ofrece nuevas y numerosas posibilidades de entender.

El epíteto «pliegue» parece aplicable al momento cibernético en parte porque la teoría de los sistemas, precisamente por su tropismo hacia la imagen de una ecología indiferenciada pero diferenciable, tiene como una de sus grandes fuerzas representacionales una habilidad para debatir sobre *cómo se diferencian las cosas*: cómo las diferencias cuantitativas se convierten

en cualitativas, cómo las representaciones analógicas y digitales se superponen o se intercalan mutuamente, lo que pone en cuestión las fronteras entre lo calculable y lo incalculable (que habría de evolucionar hacia la teoría del caos) y así sucesivamente. Donde la psicología cognitiva ha intentado convertir los procesos mentales en transparentes una y otra vez desde el punto de vista de lo cognitivo, donde el conductismo ha intentado hacer lo mismo desde el punto de vista del «resultado» conductual, donde el psicoanálisis se ha aprovechado de la elegancia conceptual de una simple barra (la represión) entre una simple y continua «conciencia» frente a un simple «inconsciente»; la teoría del afecto de Tomkins ofrece, por el contrario, una riqueza de lugares de una opacidad productiva. La revalorización de la retroalimentación en la teoría de los sistemas es también necesariamente la valoración del error y la ceguera como productores específicamente de estructura. Pensemos, por ejemplo, en el Perceptrón de Frank Rosenblatt, diseñado en ese momento temprano para enseñarse a sí mismo cómo aprender precisamente a través de un proceso de prueba y error. Sus principios teóricos se declararon obsoletos al emerger ordenadores mucho más potentes, para resurgir hace poco tiempo con el nombre de conexionismo y procesamiento distribuido en paralelo. Como escribe Tomkins:

[...] una máquina casi humana verdaderamente formidable requeriría con toda probabilidad ser un infante relativamente indefenso, que tendría que recorrer después un proceso de capacitación a lo largo de la niñez y la adolescencia. Es decir, que requeriría un tiempo para aprender a aprender por el método de cometer errores y corregirlos. Esto es bastante claro y es una de las razones de las limitaciones de los autómatas actuales. Sus autores no están capacitados temperamentalmente para crear y nutrir mecanismos que comienzan con la indefensión, la confusión y el error. El diseñador del autómata es como un padre sobreprotector y excesivamente exigente que está demasiado contento con la precocidad de sus creaciones. Tan pronto como ha podido traducir un logro humano al acero, la cinta perforada y la electricidad, se entusiasma con el logro del hijo de su cerebro. Tal precocidad garantiza esencialmente un bajo nivel de capacidad de aprendizaje de su autómata (*Affects I*, p. 116).

Tomkins subraya que la introducción de la opacidad y el error solo a nivel cognitivo no sería suficiente ni siquiera para una potente capacidad cognitiva. Y escribe sobre el sistema de afecto: «hemos hecho hincapié en la ambigüedad y la ceguera de este sistema motivacional primario para acentuar lo que consideramos que es el precio necesario que debe pagar cualquier sistema que quiera emplear sus principales energías en un océano de riesgos, aprender mediante la equivocación. El logro del poder y la precisión cognitivos necesita de un sistema motivacional que sea más plástico y más audaz. Los pasos cognitivos están limitados por los motivos que los urgen. El error cognitivo, que es fundamental para el aprendizaje cognitivo, solo puede hacerlo alguien capaz de cometer un error motivacional, por ejemplo, equivocarse sobre los propios deseos, sus causas y sus resultados» (*Affects I*, p. 114).⁶ De esto modo, la ineficacia del ajuste entre el sistema de afecto y el sistema cognitivo —y entre cualquiera de los dos y el sistema de pulsiones— posibilita el aprendizaje, el desarrollo, la continuidad, la diferenciación. La libertad, el juego, la permisibilidad y el significado mismo derivan de la riqueza de las posibilidades no evidentes para equivocarse sobre un objeto —lo que implica, equivocarse sobre uno mismo—.

Pero volvamos a la Figura 1. Es importante que la polivalencia de este sistema analógico se refiera a *más de dos* pero también a *muchos* valores o dimensiones finitos (como, por ejemplo, en un mapa, el norte, sur, este y oeste) aunque, como en toda representación analógica, pueda haber una infinita gradación a lo largo de dimensiones finitas especificadas. Un rasgo suficientemente común y banal de muchísimas representaciones. Con todo, nos parece que para que una teoría del afecto se estructure de esta forma debe de haber *polivalentes finitos* ($n > 2$) que se encuentran realmente en el centro de la resistencia a la que se opone, o en la luz que puede arrojar sobre las actuales maneras convencionales de pensar la «teoría». La resistencia existe porque parece que hay una fuerte ligazón entre las especificaciones «polivalentes finitos ($n > 2$)» y ese término que da lugar al fin de la discusión: innato (aunque en la obra de Tomkins esta ligazón resulta estar bastante atenuada, quizás, precisamente por las capas que se superponen y la mutua y constante perturbación de los modelos biológicos y mecánicos). De alguna manera, es difícil mantener el concepto de que se trata de ocho o de trece (de cualquier modo nunca infinitos) *diferentes tipos de* —algo importante si no se tiene un

modelo biológico en algún lugar cercano—. Esta ligazón bien puede tratarse de un desarrollo histórico: como si algún impulso de la modernidad (¿al que quizás podríamos llamar monoteísmo? ¿O la Reforma? ¿O la racionalización capitalista?) hubiera desplazado de tal forma el espacio existente entre el 2 y el infinito que deberá necesitar la fricción inercial de un biologicismo para poder incluso sugerir la posibilidad de volver a habitar dicho espacio. No tenemos ningún interés en minimizar la continua historia del racismo, el sexismo, la homofobia u otros tipos de biologicismos abusivos, o la urgencia de tener que evidenciar aquellos que han constituido el gravamen de tantos proyectos críticos. A la vez, nos da miedo que con la instalación de un antibiologicismo automático, como la baza inmutable de la «teoría», se pierda el acceso a un completo espacio del pensamiento, el espacio analógico de los polivalentes finitos ($n > 2$). El acceso a este espacio es importante porque, entre otras cosas, permite una visión política de la diferencia que puede plantear una resistencia tanto a la homogenización binaria como a la trivialización infinita.⁷

Quizás pueda servirnos de ejemplo sobre cómo el afecto se analiza en las recientes convenciones de la teoría el analizar una investigación realizada en 1992 por Ann Cvetkovich y titulada *Mixed Feelings: Feminism, Mass Culture and Victorian Sensationalism* («Sentimientos encontrados: feminismo, cultura de masas y sensacionalismo victoriano»). Elegimos este ejemplo no porque el libro sea poco inteligente y poco útil (todo lo contrario), sino porque sus logros parecen depender de una relación especialmente clara y explícita con varias corrientes teóricas actuales (el psicoanálisis, el marxismo, el pensamiento de Foucault) presentes en dicho estudio.⁸ Lo único que es muy poco corriente en este texto es que basa su argumentación en una teoría del afecto que constituye el núcleo del libro. La teoría central, cuyo objetivo es «una política del afecto que no resida en una concepción esencialista del mismo» (p. 25) se especifica, sin embargo, de forma muy somera:

Como la sexualidad, el afecto debería entenderse como algo que está construido discursivamente (p. 30).

No solo doy por hecho que la unión entre acontecimientos sensoriales y sensaciones corporales es construida y no natural, sino que también doy por hecho que la aparente naturalidad de las sensaciones corporales o afectivas

es en sí misma una construcción. Como la sexualidad y otros procesos físicos, el afecto no es una entidad prediscursiva, un hecho que se oculta con frecuencia al plantear que la construcción de los afectos y las sensaciones corporales son algo natural... Además, si las respuestas afectivas no son tan naturales como parecen ser, entonces la construcción del afecto como algo natural bien podría ser parte del aparato discursivo que realiza el trabajo de lo que Foucault ha descrito como el régimen disciplinario del cuerpo. La potencia disciplinaria radica precisamente en que funciona como si fuera natural en vez de impuesta (pp. 24-25).

Aunque Cvetkovich lleva a cabo esta investigación bajo el supuesto de «teorizar el afecto» (como indica el título de uno de los primeros capítulos del libro), no queda muy claro por qué su poco desarrollada afirmación de que el afecto «está construido discursivamente» en lugar de ser «natural» debería reivindicar el estatus de teoría. A no ser que precisamente dicha afirmación se entienda hoy en día como que *cualquier cosa* se constituye en teoría. En vez de resumir o abordar una teoría real sobre el afecto, estas proposiciones, por el contrario, «teorizan el afecto» en el sentido de que lo pastorean y lo llevan hasta el corral donde se da por hecho que está contenido el corpus de la Teoría. La marca que lleva ese corpus es indeleble: la «teoría» se ha convertido prácticamente en intercambiable con la siguiente afirmación (que por mucho que se diga, se considera que no se dice lo suficiente): *no es natural*. Una extraordinaria afirmación que aquí se presenta como evidente: «el valor (¡el valor!) de una teoría, como el valor del análisis histórico, reside en su habilidad para cuestionar los presupuestos sobre la “naturaleza”» (pp. 43-44).

Tal y como se ha sugerido en la introducción, se podría esperar que este antibiologicismo reflexivo fuera de la mano de diversas maneras de argumentación que se sitúan en una supuesta relación paradójica con los mencionados principios de la obra de Cvetkovich:

1. Las desaprobaciones foucaultianas de la «hipótesis represiva» se transformarán virtual e instantáneamente en unas alegorías muy moralistas y binarizadas de lo subversivo frente a lo hegemónico, de la resistencia frente al poder. «Si el afecto está históricamente construido este puede convertirse —como señala Foucault en relación a la sexualidad bajo la norma de la hipótesis represiva— no en un mecanismo para la liberación

del *self*, sino en un mecanismo para la contención y la disciplina del *self*» (p. 31). «Si el afecto puede ser un lugar de resistencia, también es [...] un mecanismo del poder» (p. 40). «La afirmación de Foucault de que la resistencia no es exterior al poder significa que estos dominios pueden ser a la vez vehículos de resistencia y vehículos de imposición del poder» (p. 41).

2. Una desaprobación nominal sobre la cuestión de la verdad esencial se convierte en asidero para frecuentes apelaciones y escrutinios detectivescos sobre afirmaciones de una supuesta verdad hechas por otros –afirmaciones parafraseadas y presentadas en los términos más absolutos–. Uno de los términos centrales de la argumentación de Cvetkovitch es «garantizado». Por ejemplo: «la ligazón entre la transformación personal y la social no están en absoluto garantizadas» (p. 1). «No hace falta defender la novela victoriana para garantizar la posibilidad de la transformación social» (p. 41). «No se puede considerar que el afecto [...] garantice las tendencias subversivas de un texto» (p. 34). Las opciones ontológicas se reducen a garantizar frente a no garantizar, incluso si dejamos de lado su resonancia extrañamente consumista, esta tosca manera de relacionarse con la verdad significa que el acento epistemológico del argumento de Cvetkovitch, en vez de hacerse más liviano, se convierte en más persistente. De modo característico, por ejemplo, llega a la conclusión, después de mucho trabajo deductivo, de que el debate de Fredric Jameson sobre la cultura de masas «es sospechosamente esencialista en su concepción del afecto» (p. 29). La sospecha reside en el ojo del lector, no en el texto leído, pero es un desarrollo común y corriente, la extraña metamorfosis del antiesencialismo que se convierte en un detective privado ontológico.
3. Quizás lo más extraño para «una teoría del afecto» es que en ella no haya sentimientos. El *afecto* se trata como una categoría unitaria, con una historia unitaria y una política unitaria. No hay sitio teórico para ninguna diferencia entre estar, pongamos por caso, divertido, asqueado, avergonzado o enfadado. Mediante una analogía con la teoría de la sexualidad de Foucault, Cvetkovitch se refiere a una moderna «historia de la construcción del afecto que tiene sentido, que resulta evidente [...] en las novelas del siglo dieciocho sobre la sentimentalidad y la sensibilidad y en el hincapié que hace la poesía romántica en los sentimientos» (pp. 30-31), pero obvia-

mente no en sentimientos específicos. Lo sublime, por poner otro ejemplo, se describe como «la versión que tiene la alta cultura del afecto» (p. 35) (¿de cualquier afecto?). Y lo que da a entender Cvetkovitch a lo largo de su texto es que los géneros literarios se diferencian entre sí, no en relación con los *tipos* de afecto que puedan evocar o generar, sino de un modo más simple, por la presencia o ausencia de una sustancia reificada llamada Afecto.

Es probable que la ausencia de afectos diferentes en esta «teoría del afecto» no sea fruto de un descuido, sino que, por el contrario, constituya una decisión teórica: como si lo que se presenta no pudiera finalmente ser teoría si dejara un hueco definicional para las diferencias cualitativas entre los afectos. ¿Acaso no (nos imaginamos la perplejidad de cualquier seminario de posgrado bien encarrilado)..., acaso no se correría el riesgo de caer en el esencialismo si los afectos se entendieran como cualitativamente diferentes unos de otros? Por supuesto que sí. De hecho, si no nos equivocamos al lanzar la hipótesis de que el conjunto del pensamiento *del polivalente finito* ($n > 2$) analógicamente estructurado se puede obtener hoy en día únicamente desde algún tipo de relación con modelos biológicos, y de que los conceptos de *lo esencial*, *lo natural* y *lo biológico* están ya ligados teóricamente en la actualidad a través de procesos históricos,⁹ entonces tiene muchísimo sentido que una «teoría» estructurada en primer lugar sobre un antinaturalismo y antiesencialismo hipervigilante necesite sacrificar estrictamente las diferencias entre, en este caso, los diferentes afectos. La higiene del antiesencialismo actual parece depender de una rigurosa adhesión al modelo digital (erróneamente identificado con la máquina), a la representación *on/off*. En la medida en la que se «teoriza» sobre ellos, los afectos *deben* convertirse en el Afecto.

Y, nos sentimos obligados a repetir que, en este momento histórico, cualquier apelación a diferencias cualitativas, concebidas analógicamente, según el esquema *finito polivalente* ($n > 2$), corre el riesgo de reproducir un esencialismo de carácter biológico.

Pero dicho riesgo ni siquiera va a ser desplazado por la más concienzuda práctica de digitalización. El esencialismo que se adhiere a los modelos digitales se estructura de modo diferente del esencialismo de lo analógico. Pero por ello, en este momento, es precisamente más peligroso –precisamente

porque bajo las convenciones actuales de la «teoría», no se reconocen como esencialismo—. La esencia se desplaza en estas convenciones, de la posibilidad analógica de *las diferencias finitamente polivalentes* a algún lugar anterior donde un fluir indiferenciado de materia o energía originaria se modifica en un *on/off* (infinitamente). Ver el último como metafóricamente menos «esencialista» que el primero refleja, a nuestro entender, únicamente otorgar un privilegio —tal y como se viene haciendo— a los modelos digitales, a los que se equipara de forma equivocada con la máquina, sobre los modelos analógicos, a los que se equipara de forma equivocada, con lo biológico.

Por ejemplo, aunque Cvetkovich no hace alusión a la comprensión científica del afecto que tácitamente sustenta su argumento, su «teoría del afecto» es muy congruente con una particular teoría de la emoción que ha llegado a ser ampliamente aceptada con la expansión de la psicología cognitiva. El uso de esta teoría sin necesidad de citar su procedencia parece testificar que se ha convertido en un consenso de «sentido común» de la teoría actual. También se da la casualidad que representa (aunque aún tenga un cierto nivel de contestación) el sentido común actual de la ciencia cognitiva, como queda reflejado en la reproducción completamente acrítica que ofrece la edición de 1987 del *Oxford Companion to the Mind*:

La más importante contribución (al estudio de la emoción) [...] fue la que realizó Stanley Schachter. [...] Él postulaba que solo era necesario un estado de excitación visceral para experimentar la emoción: por ejemplo, que diferentes experiencias emocionales se producen por el mismo antecedente visceral. A continuación, Schachter dio por hecho que dado un estado de excitación visceral, una persona describiría sus sentimientos en términos de las cogniciones (los pensamientos, las experiencias anteriores, las señales medioambientales) con las que contaba en aquel momento. [...] La excitación visceral se veía como una condición necesaria para la experiencia emocional, pero la cualidad de la emoción dependía de las evaluaciones perceptuales y cognitivas del mundo exterior y de los estados internos. [...] El saber común sugeriría que cualquier divergencia, cualquier interrupción de las expectativas o de las acciones deseadas, produce una excitación visceral indiferenciada (automática). La *cualidad* esencial de la emoción subsiguiente dependerá de la evaluación cognitiva en curso (es decir del análisis, de la valora-

ción) del actual estado de la cuestión. [...] (Las emociones) no son necesariamente restos de nuestro pasado anterior al *Homo sapiens*, sino que son características importantes de un ser humano activo, inquisitivo e inteligente. La novedad, la divergencia y la interrupción generan respuestas viscerales, mientras que nuestro sistema cognitivo interpreta el mundo como susceptible de amenazarnos, de producirnos miedo, alegría o entusiasmo. El mundo humano está lleno de emociones, no porque seamos animales en el fondo, sino porque está lleno de señales que nos entusiasman o amenazan, y lleno de acontecimientos y de personas que producen divergencias e interrupciones (Gregory, p. 219-220).

Resulta fácil de ver lo que hace que esta teoría del afecto alcance un fácil consenso con la «teoría». Las «divergencias y las interrupciones» de un flujo de «excitación» indiferenciado recuerdan una reafirmación mecánica parecida al código morse, no existe ningún peligro de que se pueda uno topar con la falacia de que una representación pudiera llevar incorporada cualquier relación no arbitraria con la cosa representada. Además, el espacio para la construcción discursiva del afecto parece garantizado por las anotaciones de que (como «en el fondo no somos animales») el mismo material de nuestra excitación es infinitamente maleable por una facultad cognitiva totalmente culturizada.

Si algo podemos anticipar es que este relato parecerá tan familiar a los lectores de teoría crítica que resultaría útil recordar que el mismo conlleva (por no decir algo peor) una fuerza contraintuitiva. Así que llegados a este punto, convendría que los lectores se preguntaran: ¿cuánto tiempo tardas al despertarte por la noche por a) un ruido fuerte y repentino o b) por una excitación sexual gradual, en «analizar» y «valorar» cognitivamente «el presente estado de la cuestión» lo suficientemente bien como para asignar una apropiada *cualidad esencial* a tus emociones? Es decir, ¿cuánto tiempo tiene que pasar desde el momento de la interrupción del sueño al momento («subsiguiente») para que te des cuenta de si lo que estás experimentando es terror o un estado placentero?

No, nosotros tampoco tardamos mucho en darnos cuenta.

Pero independientemente de que este relato cognitivo de la emoción sea *verdad*, lo que queremos resaltar es que este relato no es en absoluto *menos esencialista* que los de Tomkins que localizan en el cuerpo algún rasgo impor-

tante de la diferencia entre las diversas emociones. «Una excitación visceral indiferenciada» en absoluto está *menos basada biológicamente* que una excitación diferenciada, por mucho empeño antidarwinista que le ponga el *Oxford Companion of the Mind* al disociar al *Homo sapiens* de «nuestro pasado anterior al mismo». La biología que aquí se utiliza es, sin embargo, diferente: está muchísimo más imbuida de la separación dualista cartesiana entre el cuerpo y la mente. De hecho, «una excitación visceral indiferenciada» sugiere una esencia corporal recalcitrante marcadamente homogénea, monótona, peculiarmente carente de articulación con las estructuras o procesos relacionados con la información, la retroalimentación y la representación. A todos ellos, por el contrario, se les atribuye una «cognición» diferente, descorporeizada y temporalmente autónoma. Y a pesar de su intención anticonductista, tal relato deriva implícitamente de una separación estrictamente conductista entre el estímulo y la respuesta, incluso cuando defiende que la separación conceptual es de sentido común humanista.

Resulta muy plausible observar una variedad de lenguajes teóricos del siglo veinte como intentos, congruentes con este, de desintoxicarse de los excesos del cuerpo, del pensamiento y del sentimiento mediante la reducción de los múltiples riesgos esencialistas de la representación analógica a la única certeza declaradamente esencialista de uno u otro cambio de *on/off*. No queremos minimizar la importancia, productividad o incluso lo que podría ser la sutileza increíble de un pensamiento estructurado de este modo. Pero aun así se asemeja a un escáner o a una copiadora capaz de reproducir una obra de arte en 256.000 tonos de gris. Por muy infinitesimalmente sutil que sea dicha capacidad para diferenciar tales matices, hay conocimientos importantísimos que simplemente no puede transmitir a no ser que esté equipada para hacer frente a la posibilidad sumamente reductora de que el rojo es diferente del amarillo, que es diferente a su vez del azul.

El antibiologicismo de la teoría actual da por hecho, como hemos señalado, que la distancia de cualquier teoría de una base biológica (o por una deducción equivocada, analógica) es la única que puede hacer justicia a «la diferencia (individual, histórica y transcultural), a la contingencia, a la fuerza performativa y a la posibilidad del cambio». Pero no hay necesidad alguna de creer que los modelos necesariamente analógicos de la paleta de color o la

tabla periódica de elementos dificultan un conocimiento sobre la diferencia, la contingencia, la fuerza performativa o la posibilidad del cambio. En realidad, hemos estado dando razones que quizás sean absolutamente cruciales para acceder a ciertas modalidades claves de la diferencia. No hay necesidad de elegir entre el esencialismo y el no esencialismo, a la hora de evaluar modelos teóricos. Caso de que tengamos que hacer una elección, esta debería ser entre esencialismos residuales que se han estructurado de modo diferente. ¿Pero por qué tendríamos que limitar nuestras opciones a elegir un modelo digital? Un repertorio de riesgos, un círculo cromático de diferentes riesgos, una tabla periódica de elementos del sistema de afectos capaz de combinarse de modo infinito, una masa hojaldrada de lo analógico y lo digital compleja y de muchas capas: estos son los modelos de la obra de Tomkins que nos encanta utilizar.

Si, tal y como describe Tomkins, parpadear, bajar los ojos, ladear la cabeza son posturas que adoptamos cuando sentimos vergüenza, también son propias de la lectura: de leer mapas, revistas, novelas, tebeos y gruesos volúmenes sobre psicología, incluso carteles y señales de tráfico. Nosotros (las personas para las que la lectura ha constituido o constituye una manera importante de interactuar con el mundo) sabemos del poder generador de protección que tiene esta postura, el tipo de piel que una completa atención textual puede tejer sobre un cuerpo lector: podemos dejar de ser conscientes de que estamos en una ruidosa estación de autobuses o en un ruidoso avión, negarnos a contemplar un suceso insoportable que está ocurriendo ante nuestra vista, no prestar atención a un monólogo aburrido que está teniendo lugar en una clase. Y ninguno de estos ejemplos abarca por completo una cierta idea perniciosa que afirma que la lectura es una forma de escapismo. ¿Escaparse de qué? Ostensiblemente la respuesta suele ser «del mundo real», de la «responsabilidad» de «actuar» o de «representar» en este mundo. A pesar de que esta postura lectora deja traslucir, por lo menos, una actitud tan extrovertida como introvertida, tan pública como privada: todo lo que un lector necesita hacer para transformar esta experiencia del «mundo interior» en una representación audible es empezar a leer en voz alta. Incluso es posible que no haga falta esto. Freud habla de la fascinación que a veces experimentamos ante la visión de un niño completamente imbuido por un juego de «narcisismo primario», como si algo relacionado con esa ocupación intensa y sostenida *fuera* sencillamente teatral, un trance fascinante. Una capa

de piel exterior reluciente como pegada al calor alrededor de un cuerpo-y-libro o en un entorno de cuerpo-y-juego/trabajo delinea la conjunción o la composición de forma clara y transparente, creando figuras que no son escapistas ni indiferentes sino figuras que transmiten atención e interés.

¿Cómo moviliza el afecto de la vergüenza un proyecto como el que aquí presentamos? Es llamativo que en la escritura de Tomkins la vergüenza es el afecto por excelencia de la teoría. La noción de teoría surge por primera vez en el volumen II de *Affects Imagery Consciousness*, en la sección «Production of a Total Affect-Shame Bind by Apparently Innocuous and Well-intentional Parental Action» («Producción de una ligazón completa de Afecto y Vergüenza mediante una acción parental bien intencionada y aparentemente inocua»), una viñeta que trata de «nuestro héroe», «un niño destinado a que el conjunto de sus afectos estén ligados a la vergüenza» (*Affects II*, p. 228). Tomkins somete a hipótesis un conjunto de escenas atroces en las que el niño se muestra avergonzado cuando expresa excitación, malestar, enfado, miedo, desprecio e incluso vergüenza. Por medio de una comprensión, un resumen, el nombrar y ordenar de forma cada vez más hábil, nuestro héroe elabora estas escenas en una teoría de la vergüenza. Cognitivo y afectivo (para Tomkins, estos mecanismos conllevan muchos tipos de transformaciones interdependientes),¹⁰ una teoría del afecto tiene dos componentes: «En primer lugar, incluye un examen de toda la información recibida que es relevante para este afecto en particular, en este caso la vergüenza y el desprecio. Esta es la antena cognitiva de la vergüenza. En segundo lugar, incluye un conjunto de estrategias para lidiar con una variedad de situaciones de vergüenza y desprecio, que hagan posible evitar la vergüenza y, si no es posible, atenuar sus efectos» (*Affects II*, p. 319-320). Cuanto más fuerte sea la teoría de la vergüenza, más costosa resultará para la persona que la experimenta («Una teoría del afecto debe de ser eficaz para ser débil»),¹¹ y sus antenas harán posible evidenciar con mayor facilidad «los aspectos que tienen que ver con la vergüenza en una situación dada [...] en relación con otros aspectos de la misma situación» (*Affects II*, p. 231); es decir, cuando con más frecuencia el teórico cometa un error al reconocer la vergüenza o la vea, la imagine o la atrape.

¿Pero por qué utiliza aquí el ejemplo de la vergüenza? ¿Por qué el concepto de la «teoría del afecto», que se pensó para que fuera bastante general en su definición de «un potente resumen simplificado de un conjunto mayor

de experiencias sobre el afecto» (*Affects II*, p. 230), se desarrolló primero en diversos capítulos acerca de la humillación? En la sección titulada «Shame from Shame Theory» («La vergüenza desde la teoría de la vergüenza») que sigue directamente a la viñeta anterior, Tomkins hace un listado de varias alternativas teóricas posibles, cada una de las cuales podría provocar tristeza, miedo o alegría en la misma situación, pero el estatus ejemplificador de la vergüenza nos hace creer que, según Tomkins, no solo la vergüenza, sino también la teoría provienen de la teoría de la vergüenza. Una razón por lo que esto podría ser verdad sería que tanto la vergüenza como la teoría son parcialmente análogas a un cierto nivel de digitalización. Wilden escribe: «Una Gestalt se forma por la decisión de digitalizar una diferencia específica, para así formar una *distinción* entre figura y fondo. Hay, en efecto, una decisión que puede ser neuronal, o consciente, o inconsciente, o habitual, o aprendida, o novedosa —para introducir un límite o marco particular dentro de un continuo analógico—» (p. 174).

Para que cualquier teoría sea teoría —para especificar por lo menos parcial o temporalmente un campo de acción— es necesario que tenga o que produzca relaciones entre fondo y figura, función a la que Tomkins denomina «la antena cognitiva» de una teoría. La vergüenza, junto al asco ('*dis-smell*') y el desprecio, son diferentes de los otros seis afectos que figuran en la representación gráfica que hace Tomkins de una teoría de activadores innatos del afecto (Figura 1) y de hecho no está incluida en este gráfico. Mientras que cada una de las otras —el sobresalto, el miedo, el interés, el enfado, la tristeza y la alegría— se activan mediante una cierta «frecuencia de activación neuronal por unidad de tiempo» representada por una línea recta algo inclinada (positiva, negativa o ninguna), la vergüenza, como el desprecio o el asco, se activa mediante el establecimiento de un límite, línea o barrera, la «introducción» de un límite o marco particular en un continuo analógico. Es decir, la vergüenza presupone una Gestalt, igual que hace falta un pato como señuelo para atraer la atención o (poder disfrutar) de un conejo.

Sin afecto positivo no puede haber vergüenza: solo un panorama que nos ofrece disfrutar o que capta nuestro interés puede producirnos rubor. De la misma manera, solo algo que pensamos que iba a deleitarnos o a complacernos nos puede asquear. Ambos afectos producen conocimientos corporales. El

asco, como cuando escupimos una comida que sabe mal, conoce la diferencia entre lo interior y lo exterior al cuerpo y lo que dejaríamos entrar o no en él. La vergüenza, como una precaria hiperreflexividad de la superficie del cuerpo, puede volverlo a uno del revés, o viceversa. Wilden comenta: «para que un sistema se abra a un entorno [...] el sistema debe ser capaz de diferenciarse de dicho entorno para que pueda de este modo captar mensajes del mismo» (p. 174). La vergüenza es uno de esos afectos cuyos mecanismos digitalizados funcionan para «señalar (al sistema) como algo diferente». Es posible que sea junto al desprecio y al asco un desencadenante para la individuación de los sistemas de representación, de la conciencia, de los cuerpos, de las teorías, de los egos —una individuación que no tiene necesariamente por qué decidir una identidad, sino una imagen, una distinción o una marca de puntuación—. Y, a diferencia del desprecio o el asco, la vergüenza se caracteriza por su fracaso en renunciar para siempre a su objeto de catexis y por su relación con el deseo de placer al igual que por la necesidad de evitar el dolor.

¿Qué significa enamorarse de un escritor? ¿Qué quiere decir, en realidad —o quizás deberíamos preguntarnos qué otra cosa podría significar que catexizar de una forma similar con un momento teórico que no es el propio—? Nuestro trabajo editorial sobre Tomkins representa solo una parte de un proyecto cuyas dimensiones van cambiando conforme vamos avanzando. Algo tiene que ver con el discurso del amante propio del crítico literario: queremos difundir entre nuestros lectores nodos de recepción para lo que consideramos que es un conjunto de tonalidades y cambios muy interesantes y poco conocidos. Igual que cuando alguien se enamora quiere a su vez exhibirse delante de otros como *siendo amado*, también estábamos deseando hacer algo que ni siquiera hemos sido capaces de comenzar a hacer aquí: mostrar de qué modo tan perfecto Tomkins *nos* entiende. Desvelar un texto cargado de reflexiones despatologizadoras y sin necesidad de que se refieran siempre a una finalidad sobre «lo depresivo», sobre la claustrofilia, la transferencia del profesor/a: sobre la rica vida de las teorías de cada día y a qué alto precio las teorías se convierten en la Teoría.

Hemos sido muy conscientes de nuestro deseo de diferir un cierto momento de rendición de cuentas, no solo porque queremos proteger a Tomkins, sino también por considerar que si un diferir tal fuera posible, los términos de dicha rendición de cuentas podrían alterarse enormemente. Hemos diferido,

especialmente, la confrontación frente a cualquier perspectiva transcultural y la hipótesis de Tomkins de que hay una tabla de elementos afectiva. Que comprende nueve componentes, infinitamente recombinables, pero enraizada en el cuerpo humano de nueve formas características e irreductibles. A algún nivel, ni siquiera nos hemos pedido a nosotros mismos dejar claro si creemos o no que tales hipótesis sean verdaderas. Hemos pensado que primero había tanto que aprender al observar el sistema nervioso automático, en vez de rechazarlo de forma convencional según los términos de la Teoría actual. La higiene moralista mediante la que, hoy en día, cualquier lector se cree con el derecho incuestionable a tener una postura paternalista con respecto al pensamiento de cualquier momento del pasado (quizás, *especialmente*, del pasado reciente) está globalmente disponible para cualquiera que domine realizar dos o tres preguntas de esas que quitan prestigio. Qué provisionales, en cambio, qué difíciles de reconstruir y qué exorbitantemente especializadas para utilizarlas, son las herramientas que para cualquier caso que se presente nos permitieran preguntar: ¿qué fue posible pensar o hacer en un determinado momento del pasado que hoy en día ya no es posible? ¿Y cómo pueden encontrarse esas posibilidades, desplegarse, permitir que se muevan y que respiren y que busquen nuevas voces y usos, en una ecología disciplinaria tan diferente a la que existió solo hace unas décadas?

Vemos a Tomkins, como a Freud, como una figura excesivamente disciplinaria en la psicología, un escritor de energías heterogéneas cuyas aportaciones más extraordinarias se entremezclan con elementos de autoignorancia, se rodean de contradicciones, y se encuentran inextricablemente marcadas por la ciencia especulativa de su época. Por tanto, él es, como Freud, una figura a través de cuya obra hace falta desbrozar una gran cantidad de senderos interpretativos con frecuencia muy diferentes, que compiten y que a menudo entran en conflicto. La historia de las lecturas de Freud ha sido una de las más importantes aventuras intelectuales del siglo veinte. Y sigue siendo interesantísimo el presentar la obra de Tomkins, una obra que nosotros consideramos vigorosa y fructífera, a los lectores con capacidades para adentrarse en ella.

Eve Kosofsky Sedgwick (1950-2009) fue poeta, artista, crítica literaria y profesora universitaria. Se la conoce como una de las fundadoras de los estudios *queer* gracias a su influyente ensayo *Epistemología del armario*. Su trabajo dialoga con textos y conceptos de Michel Foucault, Judith Butler, el feminismo, el psicoanálisis y el deconstructivismo. Sus escritos abordan un amplio espectro de cuestiones, como la performatividad *queer*, la escritura crítica experimental, Marcel Proust, el budismo, los textiles o la teoría afectiva (sobre todo en relación con los escritos de Silvan Tompkins y Melanie Klein).

Texto publicado originalmente en Kosofsky Sedgwick, Eve (2003). *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham y Londres: Duke University Press.

Notas

- 1 La obra de Tompkins *Affects Imagery Consciousness* a la que se refieren las citas aparecerá en adelante como *Affects*.
- 2 Un ejemplo explícito, algo poco frecuente:

La boca que succiona no puede llorar. Si se combina la boca con la sexualidad producirá un interés oral en succionar, morder o tragarse partes del cuerpo del otro o el cuerpo entero y un interés en ser succionado, mordido o tragado e incorporado al otro. No cabe duda de que dichos deseos son comunes y corrientes... No están, como Freud creía, necesariamente restringidos al juego sexual previo ni subordinados a las formas posteriores de la comunión sexual propias de los adultos. Muchos adultos normales prefieren utilizar la interpenetración genital como una forma de realzar el deseo oral de incorporar al otro o un deseo claustral anterior al mismo. La relación sexual, como veremos, se presta a servir de vehículo para las diferentes inversiones que realizamos en el afecto social. Está claro que es una de las maneras principales mediante las que una persona adulta vuelve a experimentar sentirse físicamente cercana a otra persona, a que se la abraza y apoye, a que se le estimule la piel, a aferrarse a alguien, a sentirse envuelta en alguien y también a envolver a alguien, a unirse trascendiendo durante ese momento la distancia y la distinción entre una persona y la otra... A Freud, los modos de comunión anteriores a la interpenetración genital le parecían básicamente infantiles. Solo le parecía aceptable su presencia en la genitalidad adulta en la medida en que se restringieran al juego sexual previo y estuvieran subordinados a un reconocimiento adulto y a una atención hacia el objeto amoroso independiente del *self*. En esta teoría queda implícito un juicio de valor oculto sobre la inutilidad, dependencia, ceguera y codicia de la comunión previa a la separación del objeto amoroso, y como tal, a que tuviera una superación en el desarrollo posterior y a que el desarrollo fuera perverso en caso de no tenerlo (Tompkins, *Affects I*, pp. 420-421).

- 3 Fundados en los afectos pero apenas garantizados por ellos: resulta aleccionador ver con qué facilidad y comodidad, la teleología heterosexista, ausente en el pensamiento de Tompkins, se instala incluso en una obra que se basa de forma explícita en la suya; nos referimos a *Shame and Pride* («La vergüenza y el orgullo»)

de Donald L. Nathanson, dedicada a Tomkins, y en la que encontramos unos pasajes como los dos que vamos a citar, que serían completamente inconcebibles en la obra de Tomkins:

Al igual que la mayoría de las formas de la vida se dividen en grupos por su género, los individuos maduros tienden a formar parejas debido a sus diferencias sexuales. La fuerza que crea la atracción es inherente al sistema que nos hace diferentes por nuestro género, es la fuerza que crea la atracción... El sexo se refiere a la apasionada atracción entre opuestos, al proceso activo que comienza en la cópula del varón y la hembra, que los une en la relación sexual y que tiene como resultado la procreación y el mantenimiento de la especie (p. 260).

Hay adultos cuyas vidas interiores son un vivo reflejo de la cara que grita en un cuadro de Edvard Munch, al infierno que reproduce el *Guernica* de Picasso, a la agitación que produce pesadillas de *Age of Anxiety* («La edad de la ansiedad») de Leonard Bernstein. Estos son los hombres torturados que buscaban solaz en las saunas que servían de burdeles homosexuales, pero tuvieron una muerte horrible por causa del sida (p. 426).

- 4 En relación con ello, ver el análisis de Vicent Descombes, que considera que el estructuralismo pierde sus rasgos específicos más definitorios casi en el mismo momento en que se conecta con los estudios literarios *Modern French Philosophy*, 1980, Cambridge University Press, pp. 85-87.
- 5 Un estudio útil de esta época lo encontramos en la obra *The Cybernetics Group* («El grupo cibernético») de Heims.
- 6 Los ordenadores diseñados según estos protocolos «serían mucho más interesantes que nuestros ordenadores actuales, pero también tendrían sus desventajas. No podrían funcionar tal y como estaban programados por su diseñador durante largos períodos de tiempo mientras otros ordenadores les estuvieran enviando mensajes, mientras estuvieran asustados por las graves alternancias de sus fuentes de electricidad, mientras se deprimieran al intentar solucionar estos problemas irresolubles o mientras se sintieran omnipotentes debido a una confianza falsa y arrogante. Por decirlo en pocas palabras, ellos no representarían a la inteligencia sin cuerpo de un cerebro auxiliar, sino a una inteligencia mecánica íntimamente unida a las propios y complejos fines de un autómata».
- 7 Benedict Anderson, por poner un ejemplo, describía en 1965 la compleja

autonomía entre los sistemas de significados polivalentes y bivalentes (múltiples y binarios) de la cultura javanesa. Él describía la «auténtica legitimación existente entre tipos psicológicos y sociales que diferían ampliamente» debido a una «rica variedad de modelos específicos» en la omnipresente, antigua y popular mitología *wayang* y analizaba los mecanismos mediante los que dicha gama de modelos *múltiples* y *finitos* podían convertirse en una cadena de binarismos bajo la presión del monoteísmo, del nacionalismo, del urbanismo comercial y de las estructuras del cine que compiten con este.

El debate que ponemos en circulación en este capítulo sobre los espacios vacíos del pensamiento contemporáneo entre el 2 y el infinito trata en parte de seguir elaborando cuestiones presentes en el Axioma 1 de *La epistemología del armario* de Sedgwick: «las personas son diferentes unas de otras».

- 8 Se nos ha preguntado por qué hemos utilizado solo el primer libro de una autora como nuestro único ejemplo para articular este argumento en vez de citar (y, por supuesto, las citas pueden ser legión e incluir a Sedgwick) a otros teóricos de supuesto mayor rango en estas convenciones de la teoría y que también han sido más directamente responsables a la hora de su divulgación. Lo hemos hecho por dos razones. Primero porque imaginamos este capítulo como una estrategia de Gestalt consistente en involucrar a nuestros lectores en una repentina reorganización perceptiva y una identificación inesperada —en primer lugar, privada— relacionada con algunas prácticas críticas que pudieran dejar de resultar familiares si utilizáramos este método. Si hubiéramos utilizado a un conjunto de teóricos sobre los que muchos lectores ya tuvieran una opinión formada, nuestra estrategia no habría tenido ninguna posibilidad de éxito. En segundo lugar, sin embargo, merece la pena analizar el libro de Cvetkovich —entre otros muchos que se podrían analizar— precisamente *por tratarse de* un primer libro, que tiene su origen en una tesis doctoral y que, por ello, es un rito de transición cuyas convenciones son las que mejor pueden teatralizar la economía de lo transmisible (entre las generaciones de académicos así como entre la transmisión de diversas disciplinas) que es de lo que aquí estamos hablando.
- 9 Queremos resaltar que se realiza a través de un proceso *histórico*. En Platón, por ejemplo, lo esencial, lo biológico y lo natural en absoluto se consideran equivalentes. Agradecemos este comentario a Timothy Gould. Un importante análisis sobre estos términos lo podemos encontrar en el texto «Sexual Orientation and the Politics of

Biology» («Orientación sexual y políticas de la biología») de Janet Halley (en *Stanford Law Review* 46, núm. 3, 1994, pp. 503-568).

10 «La diferencia que hemos establecido entre la mitad cognitiva y la mitad motivacional debe ser considerada como una distinción frágil entre la transformación y la amplificación, entendiendo esta última como una clase de transformación especializada. Los elementos cognitivos unidos a los afectos se convierten en elementos más apremiantes y más potentes. Los afectos unidos a los elementos cognitivos se convierten en elementos más inteligentes y mejor informados [...] La amplificación sin la transformación sería ciega y la transformación sin la amplificación sería débil» (Tomkins, *Affects IV*, p. 7).

11 Tomkins piensa que la medida de la fuerza de una teoría consiste en el tamaño y la topología del dominio que organiza y los métodos de que se vale para determinar dicho dominio, no en su capacidad para evitar el afecto negativo o encontrar el afecto positivo. Suele poner como ejemplo de una teoría débil la que nos permite a muchos de nosotros cruzar la calle sin miedo, un conjunto de actos que se pueden resumir en la frase «antes de cruzar mira a tu izquierda y a tu derecha», que le permiten a una persona actuar como si estuviera asustada para evitar, de este modo, la experiencia real del miedo –«el afecto actuando en la distancia» (*Affects II*, p. 320)–. Lo que es débil en esta teoría es su dominio restrictivo, que quizás incluye lo aprendido inicialmente, tan solo el cruzar una calle donde uno aprendió la norma de pequeño, que luego se expandió analógicamente para incluir cruzar otras calles o pasajes similares y posteriormente llegó a incluir montar en bicicleta o conducir un vehículo. Vamos a considerar un caso en el que esta teoría débil se convierte en fuerte: «Si una persona no encuentra las normas mediante las que pueda cruzar la calle sin sentir ansiedad (por causa de, por ejemplo, una serie de accidentes desafortunados), sus estrategias para evitar esta ansiedad se harán cada vez más difusas. Bajo estas condiciones la persona podría verse forzada, en primer lugar, a evitar todas las calles que tengan mucho tráfico y, a continuación, a salir solo por la noche cuando haya poco tráfico, hasta finalmente, encerrarse en casa, y si pensara que un coche pudiera chocar con la misma casa, se vería impelido a buscar un refugio más profundo» (*Affects II*, p. 324).

Una teoría fuerte no tiene más éxito que una teoría débil a la hora de «prevenir la experiencia del afecto negativo», en este ejemplo, el miedo. En dicho caso más bien sucede lo contrario. Tanto la antena cognitiva de la teoría como las estrategias preventivas han cambiado. Esta persona ha aprendido a asimilar

muchas más cosas como si fueran calles: este fuerte teórico del miedo siempre está dispuesto a llevar más allá los límites de su teoría.

«Las distinciones digitales introducen HUECOS en continuos [...] mientras que las diferencias analógicas [...] LLENAN continuos», escribe Wilden (p. 186), y esto nos ayuda a especificar una diferencia entre las teorías fuertes y débiles. El dominio de una teoría débil puede pensarse como bolsas de terreno en los que cada uno se encuentra en una relación analógica con otros y se expande solo mediante una analogía con su textura. El dominio de una teoría fuerte es más digital: mucho más organizado y expandible mediante analogías a las que le faltan ciertas cualidades. Si una teoría débil encuentra un terreno diferente al que antes ha atravesado –si no puede entender que este terreno es notablemente parecido o suficientemente similar a uno o más de uno en su dominio– levantará las manos, se encogerá de hombros, se quedará inerte: «Lo analógico no posee la sintaxis que necesitaría para decir “No” o algo equivalente a “no”, se puede RECHAZAR o REHUSAR en lo analógico, pero no se puede NEGAR o DECIR QUE NO» (Wilden, p. 163). Una teoría fuerte siempre tiene algo que decir sobre cualquier cosa porque siempre puede decir «No»

Arte y cotidianeidad II

Una intervención

Bartolomé Ferrando

una voz que habla
una voz que habla al lado de otra voz que habla
una voz que habla al lado de otra voz que habla en el intersticio, en el hueco,
en la fisura desprendida de la primera voz, de la segunda voz

y así dos voces
dos hablas
que son solo una sola

voz con la voz del otro que no es sino sí mismo
voz junto a la voz del otro que no es sino sí mismo
una voz que entinta a la segunda voz y se expone tejida a esta
aunque con un emplazamiento asimétrico
desplazada y descarnada de este instante
pero que arrastra, a su vez, los gestos, palabras y pensamientos de otro
tiempo y de otro espacio

una voz que habla al lado de otra voz que habla
de forma entrecortada
en la alternancia y convivencia del cuerpo con la máquina
que gestualiza y piensa junto a otra voz
que gestualiza y piensa muñones de discurso, fragmentos de discurso

voces-anzuelo, diríamos, desprovistas de cebo y de hilo
que percuten el aire y se deshojan
en un diálogo abierto
en el interior de una acción que las reúne y aglutina
arrastrando y llevando consigo la distancia entre ellas, su diferencia
allí donde un ojo abierto nos muestra una parte del discurso, encaramado a
otros dos que recorren el camino de la segunda voz

estas palabras son una propuesta fermentativa
estas palabras son una propuesta diastásica
estas palabras quieren ser una propuesta diastásico-artística
estas palabras quieren ser una propuesta de fermentación artística del hecho
común

estas palabras son un alegato contra la lógica de la sintaxis
estas palabras son un alegato contra la lógica de nuestra sintaxis
estas palabras son un alegato contra la lógica de nuestra sintaxis mental
estas palabras son un alegato contra la lógica de nuestra sintaxis verbal
estas palabras son un alegato contra la lógica de nuestra sintaxis gestual
estas palabras son un alegato contra la lógica de nuestra sintaxis objetual

tenemos pensamientos arborescentes
tenemos pensamientos que bailan en la cabeza

tenemos pensamientos transparentes, líquidos.
tenemos pensamientos que tiritan, que tienen una mala postura, que están
enredados en forma de ovillo, que piensan y me piensan, tal y como yo
pienso en ellos.

nuestras palabras son altas y bajas, gordas y delgadas
nuestras palabras se mueven, se rozan, se empujan

tenemos pensamientos que tienen agujeros, y otros que están trenzados,
hilados, rotos, cosidos, pegados
tenemos pensamientos redondos, angulares, punzantes, blandos, elásticos

nuestras palabras tienen ojos y miran, en su vuelo, nuestro modo de
pronunciarlas
nuestras palabras están habitadas de otras palabras, por otras palabras

nuestras palabras escriben un libro en las páginas del aire
nuestras palabras se aburren de tener que ser siempre palabras

tenemos pensamientos que acarician sus propias palabras
tenemos pensamientos que devoran a otros pensamientos

nuestras palabras aparecen, desaparecen y vuelven a aparecer por otra parte
nuestras palabras son a veces más pesadas que el aire

exteriorizamos gestos que escriben en el espacio
exteriorizamos gestos que esculpen el espacio

nuestras palabras se cambian de vestido, según las circunstancias sociales en
las que se encuentren

nuestras palabras crecen y decrecen según su propio ritmo de existencia

nuestras palabras se desgastan e inutilizan como los neumáticos de los
coches

nuestras palabras tienen polvo, en ocasiones, como las cosas

exteriorizamos gestos que disponen de muchas manos que hablan, dicen,
vociferan, sugieren y comentan

exteriorizamos gestos que tienen forma redonda, cuadrada, curva, en línea
recta y en zigzag

nuestras palabras disponen de un esqueleto gaseoso
nuestras palabras penetran en los lugares más recónditos, sin que nosotros lo
sepamos

exteriorizamos gestos que imitan a otros gestos
exteriorizamos gestos semejantes a los revelados por el agua, el viento o el fuego

utilizamos objetos fijos y objetos que cambian continuamente de lugar
utilizamos objetos que colorean el espacio

exteriorizamos gestos que todavía no han acabado de germinar
exteriorizamos gestos que evocan otros, registrados años atrás

utilizamos objetos que tienen diferencias evidentes
utilizamos objetos cuyas diferencias existen, pero se mantienen escondidas o semiocultas

exteriorizamos gestos nuevos, desconocidos, principiantes, inexpertos
exteriorizamos gestos que nunca habiéramos pensado que fuéramos capaces de producir

utilizamos objetos que crecen y aumentan, que no varían de tamaño, o que decrecen y disminuyen
utilizamos a veces partes de un objeto, y otras el objeto en su totalidad

utilizamos objetos que se llevan bien entre ellos, pero también otros enfrentados entre sí, opuestos el uno al otro
utilizamos objetos silenciosos, pero también otros que chirrían, gruñen, silban, patean, murmuran, roncan o causan un estrépito enorme

pensamientos, palabras, gestos y objetos, disponen de una particular vitalidad que les es propia
pensamientos, palabras, gestos y acciones, disponen de una particular energía que les es propia

la energía del sujeto se manifiesta en relación directa al grado de conciencia que este tiene de sí mismo
las manifestaciones de energía son capaces de provocar alteraciones en todo sistema ordenado

el arte es una cuestión de energía
el arte es una cuestión de energía

el arte es una cuestión de energía como los acentos agudos y graves
el arte es una cuestión de energía como lo son los estornudos, las toses, las risas, los eructos, las lágrimas

el arte es una cuestión de energía como el color de los objetos, el apelmazamiento de las cosas, los saltos de alegría, la descomposición de los cuerpos, las contradicciones, los desacuerdos y las desobediencias
el arte es una cuestión de energía como las mañanas, los mediodías, las tardes y las noches, el amor y el odio, la afirmación y la negación, el miedo y el no miedo, la voz y el silencio

la recepción de una obra artística está subordinada a la movilización de energía usada en su construcción

la recepción de una obra artística está subordinada a la movilización de energía usada en su construcción

nosotros somos los emisores y a la vez receptores de nuestros propios actos cotidianos

nosotros somos los emisores y a la vez receptores de nuestros propios actos artísticos cotidianos, entre los que se encuentran los actos de beberse una copa, sentarse en una silla, en una butaca o en un sofá, aplaudir, encender el fuego, atravesar el umbral de una puerta, caminar, bostezar, cambiar una cosa de sitio, cortar un trozo de pan o leer un periódico, un anuncio, un recibo o una hoja de instrucciones

nuestros actos y manifestaciones, cargados y provistos de energía movilizada, nos provocan y disponen a una mayor conciencia de nuestros propios actos
nuestros actos y manifestaciones, cargados y provistos de energía movilizada, nos provocan y disponen a una mayor conciencia de nuestros propios actos

la energía de nuestros actos se convierte en metáfora del pensamiento de nuestros propios actos

la energía de nuestras acciones como encender el fuego, beberse una copa, cambiar una cosa de sitio, bostezar o leer un periódico, se convierte en metáfora del pensamiento de nuestras propias acciones

todo ejercicio racional que se carga de energía se vuelve parcialmente irracional
todo ejercicio irracional que se carga de energía se vuelve parcialmente racional

el símbolo de la energía es la sensibilidad

el símbolo de nuestra propia energía es nuestra propia sensibilidad

nuestros actos cotidianos, como caminar o bostezar, provistos de energía, provocan la movilización energética de nuestros nuevos actos como cortar un trozo de pan, sentarse en un sofá, beberse una copa o leer un anuncio nuestros nuevos actos cotidianos, provistos de energía, provocan sucesivas movilizaciones energéticas ininterrumpidas, procesuales

un objeto, un gesto, un pensamiento o una palabra, quedarán transformados por la movilización de nuestra propia energía

una palabra alta o baja, un pensamiento arborescente, un gesto desconocido o un objeto móvil o estático, quedarán transformados por la movilización de nuestra propia energía

precisamos del intervalo, a fin de evitar el embotamiento de nuestra sensibilidad
precisamos del intervalo, a fin de evitar el embotamiento de nuestra sensibilidad

precisamos del intervalo para llevar a cabo una recepción creativa de los hechos y de las cosas

precisamos del intervalo para llevar a cabo una recepción creativa de los hechos y de las cosas

proponemos un ejercicio de observación del intervalo de los objetos que nos rodean y de los que nos hemos rodeado, al intervenir sobre ellos, como por ejemplo, la observación del espacio existente entre una máquina de escribir y un lápiz; la observación del espacio que se crea cuando entreabrimos una puerta; las alternancias y variantes de iluminación objetual que se producen al encender una luz en una habitación cualquiera; la reducción interválica procesual que se origina entre el acto de coger un vaso de agua y beberse, o la percepción de las variantes y diferencias interválicas generadas al caminar sobre un suelo de baldosas, de tierra o de asfalto.

proponemos un ejercicio de percepción de los intervalos que creamos entre dos o más gestos, como por ejemplo la apreciación de la distancia temporal que se produce entre un gesto de impaciencia y otro de enfado; entre un gesto de alegría y otro de cansancio o entre un gesto de deseo y otro de aburrimiento

proponemos un ejercicio de audición de los intervalos que generamos al hablar. A la distancia temporal producida entre la dicción de una palabra.....y la emisión de otra

proponemos un ejercicio de descubrimiento del intervalo que hace su aparición entre dos pensamientos distintos, como por ejemplo el que se crea entre un pensamiento aéreo y otro líquido; entre un pensamiento elástico y otro rígido; entre un pensamiento sabroso y otro soso; entre un pensamiento joven y otro viejo o entre un pensamiento cálido y otro frío

la observación o percepción de un fragmento o de un detalle de un objeto o de un gesto, amplía la recepción interválica

la audición o reflexión de un fragmento o de un detalle de una palabra o de un pensamiento, amplía la recepción interválica

y así, la observación aislada del cordón de un zapato, de un tapón de botella o de la página de un libro, de un cabello, de un trozo de espejo o de una tuerca, provoca la ampliación de nuestra recepción interválica

y así, la audición aislada de las consonantes de un grupo de palabras, provoca la ampliación de nuestra recepción interválica

nuestras palabras se mueven, se rozan, se empujan
tenemos pensamientos redondos, angulares, punzantes, blandos, elásticos

un detalle o fragmento, en muchas ocasiones, es más relevante que la totalidad del objeto o del hecho

un detalle o fragmento, en muchas ocasiones, puede provocarnos mayor sorpresa que la totalidad del objeto o del hecho

de hecho, nos parece más sugerente un trozo de cáscara de huevo, que la totalidad de la cáscara o el huevo entero.

nos parece más sugerente la ceniza o la colilla de un cigarrillo que el mismo cigarrillo antes de ser consumido.

nos parece más sugerente un trozo de vidrio que la totalidad del recipiente o del objeto traslúcido.

nos parecen más sugerentes las manecillas de un reloj que el mismo reloj en su conjunto



la percepción fragmentaria nos sitúa, de nuevo, en la experiencia de lo discontinuo

la percepción fragmentaria nos ubica, de nuevo, en la experiencia de lo discontinuo, en nuestra experiencia

toda percepción fragmentaria nos abre un territorio plural de conexiones e intercambios

toda observación fragmentaria nos abre un territorio plural de cruces e interrelaciones novedosas

es nuevo todo aquello que, hasta su descubrimiento, nos era desconocido
el hallazgo de un fragmento objetual nos abre un territorio plural de cruces e interrelaciones novedosas

no es lo mismo un bote de conserva que la tapa de un bote de conserva
la tapa de un bote de conserva puede conectarse y relacionarse con la letra o, con la parte superior o inferior de un sombrero de copa, con el ombligo, con la boca de una guitarra o con la cabeza de un clavo

la captación de un detalle gestual nos abre un territorio plural de conexiones novedosas

la percepción de un detalle de una palabra o de un pensamiento nos abre un territorio plural de conexiones novedosas

la palabra clavo, fragmentada y recompuesta, nos daría conjunciones y articulaciones como va, vola, clo, alo, oca, vc, lo, lvo, clo
si pensáramos en el objeto clavo y consideráramos, por ejemplo, sus características de dureza, podríamos relacionarlo con un cristal, un diente o una piedra.

si pensáramos en otra persona que tuviera, por ejemplo, un carácter flexible, podríamos crear relaciones y conexiones entre esta y una uña, una manguera o una rama de árbol

al hablar, pensar, gestualizar o intervenir en algo, nos adentramos siempre en parajes de lo desconocido

la función del arte no es otra cosa más que el descubrimiento de los paisajes de lo desconocido

la creatividad está en estrecha relación con la conciencia del sujeto
la creatividad está en estrecha relación con la conciencia del sujeto

la creatividad es la capacidad del sujeto de ampliar y acrecentar la intuición y el razonamiento que este tiene de sí mismo

la creatividad es la capacidad del sujeto de ampliar y acrecentar la intuición y el razonamiento que este tiene de sí mismo

la creatividad ampliada escapa al ejercicio tentacular del poder

una práctica cualquiera se vuelve creativa, cuando el sujeto es capaz de provocar un cambio en el significado impuesto por la norma
nuestro pensamiento se vuelve creativo, cuando somos capaces de provocar un cambio en el significado impuesto por la norma

proponemos cubrir los agujeros de un pensamiento perforado o hueco.
proponemos agujerear y taladrar un pensamiento hilado, articulado y hermético

nuestro lenguaje hablado se vuelve creativo, cuando somos capaces de provocar un cambio en el significado impuesto por la norma
y así, cuando fuéramos a pronunciar la palabra esponja, por ejemplo, podríamos articular las palabras estonja, eslonja, esonja, aponja o libonja, que no tienen significado alguno, pero que podrían evocar, lejanamente, algún otro objeto o situación

la función del arte no es otra cosa más que el descubrimiento de los paisajes de lo desconocido

la función del arte no es otra cosa más que el descubrimiento de los paisajes de lo desconocido

nuestra gestualidad se vuelve creativa, cuando somos capaces de provocar un cambio en el uso o en el significado impuesto por la norma
nuestra relación con el entorno objetual se vuelve creativa, cuando somos capaces de provocar un cambio en el uso o en el significado impuesto por la norma.

de este modo, podríamos utilizar un abrelatas para abrir una puerta, usar una puerta a modo de mesa o de estantería o hacer uso de estas como si se tratara de un sofá o de una cama

en toda práctica creativa interviene tanto el ejercicio intuitivo como el racional
el arte, en sentido estricto, es la creatividad

el arte, en sentido estricto, es la creatividad, no el producto de la misma
el arte, en sentido estricto, es la creatividad verbal, mental y gestual, pero no su producto

el arte es un ejercicio de descubrimiento y de encuentro

lo cotidiano es, precisamente, lo más difícil de descubrir
la función del arte no es otra cosa más que el descubrimiento de los paisajes de lo desconocido

lo cotidiano es, precisamente, lo más difícil de descubrir
lo cotidiano, que es lo que somos y hacemos cada día, es lo más difícil de descubrir

lo cotidiano, sin embargo, carece de límites y sobrepasa la periferia de aquello que denominamos cotidiano

lo cotidiano se nos escapa por su carácter neutro
lo cotidiano se nos escapa por su carácter neutro, por su anonimato
lo cotidiano se nos escapa por su carácter neutro, por su anonimato, por la ausencia de rasgos distintivos

toda aportación energética es capaz de provocar diferencias en la indiferencia cotidiana

toda aportación y contribución interválica, espacial o temporal, es capaz de provocar diferencias en la indiferencia cotidiana
toda percepción parcial o fragmentaria de un objeto, de un gesto, de una palabra o de un pensamiento, es capaz de provocar diferencias en la indiferencia cotidiana

utilizamos objetos silenciosos, pero también otros que chirrían, gruñen, silban, patean, murmuran, roncan o causan un estrépito enorme

nuestras palabras se desgastan e inutilizan como los neumáticos de los coches
la creatividad, entendida como proceso, está en estrecha relación con la conciencia del sujeto
el arte, en sentido estricto, está en estrecha relación con la conciencia del sujeto

cada pensamiento tiene su propio ritmo
tenemos pensamientos arborescentes, que tiritan, que tienen una mala postura, que están enredados en forma de ovillo, que bailan en la cabeza

cada palabra posee su propio ritmo, su propia cadencia
nuestras palabras se mueven, se rozan, se empujan, arañan, vuelan, se cambian de vestido, se arrastran, se acurrucan, se mecen, se marean, se atascan

cada gesto contiene su propio ritmo, su propia cadencia, su personal manera de hacer
exteriorizamos gestos germinativos, imitativos, viejos, gestos en ruinas, opacos, quebrados, silvestres, desnudos, y en carne viva

cada objeto contiene su propio ritmo, su propia cadencia, su personal manera de hacer, su personal manera de transcurrir en el tiempo, su propia lógica

utilizamos objetos que crecen, que se consumen, que descansan, que sonrían, que sudan, que se transforman, que se enredan, que eructan

proponemos un ejercicio de percepción de los intervalos de las palabras y de los gestos
proponemos un ejercicio de percepción de los intervalos de los pensamientos y de los objetos

lo cotidiano carece de límites
lo cotidiano carece de límites. Sobrepasa la periferia de aquello que denominamos cotidiano

lo que nosotros denominamos cotidiano consta y está compuesto de estructuras no flexibles
lo cotidiano, sin embargo, dispone y consta de estructuras flexibles, dúctiles, alterables, transformables

nuestras palabras, pensamientos gestos y acciones contienen territorios flexibles, dúctiles, alterables, transformables
nuestros pensamientos, acciones, gestos y palabras, contienen territorios alterables, dúctiles, flexibles, transformables

nuestros gestos, acciones, pensamientos y palabras contienen territorios transformables, flexibles, alterables, dúctiles
nuestras acciones, palabras, pensamientos y gestos contienen territorios dúctiles, transformables, alterables, flexibles

Bartolomé Ferrando (Valencia, 1951). *Performer* y poeta visual. Estudió música y filología hispánica. Es profesor titular de *performance* y arte intermedia en la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Fundador de la revista *Texto Poético*. Como *performer* participa en festivales y encuentros celebrados en Europa, Canadá, México, Japón, Corea, los EE. UU., Argentina y Chile. Expone su poesía visual y concreta en diversas ciudades de España, Italia y Francia. Forma parte de los grupos Flatus Vocis Trío, Taller de Música Mundana y Rojo, dedicados al desarrollo de prácticas creativas situadas a medio camino entre la música, la poesía y el arte de acción. Además de *Texto Poético* publica el ensayo *Hacia una poesía del hacer*, los libros *La mirada móvil* y *El arte intermedia*, diversas grabaciones en MC, LP y CD y varios vídeos de *performance*.

Texto correspondiente a una conferencia-acción llevada a cabo en el Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, con motivo de la celebración del Encuentro titulado «Arte de acción» en el año 1994, que fue publicado posteriormente en la revista *Arte, proyectos e ideas*, núm. 3, UPV, Valencia, 1994, así como en el libro: Ferrando, Bartolomé (2012). *Arte y cotidianeidad. Hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Árdora.

Pulsión textual

Notas inacabadas o algunos injertos

Ixiar Rozas

Injerto

Estas notas siguen a otras y seguirán a otras más. Siguen a unas notas que han sido escritas para ser leídas en voz alta, hacia fuera. Y siguen a otras notas que han sido escritas para ser leídas en voz baja, hacia dentro. Notas a modo de resonancias, ecos, injertos, organismos, en las que una deja de saber qué vino antes y qué vendrá después. Quieren pensar la relación entre el texto y la voz, entre un texto y sus voces, para explorar cuál puede ser el campo gravitacional de esta voz –que llamaré textual– y los afectos. Campo gravitacional: campo de fuerzas en torno a un cuerpo, a la materia o a un objeto. Cuerpos, materias, objetos y voces textuales atravesados por campos de fuerzas.

Al decir un texto y sus voces no me refiero a las voces de otras autoras que atraviesan un escrito. Se puede pensar que el hipertexto es algo reciente, un invento de la tecnología, sin embargo la convivencia de otras autoras y voces dentro de un escrito es tan antigua como la propia escritura. Tratar de hacer visibles los hilos rojos y los injertos que están atravesando esto que escribo ahora supondría un juego de espejos. Texto eco, texto injerto, ecos de tejidos y organismos. Una tarea ardua, desmedida, en primer lugar para mí y seguramente para ti, que tal vez estás leyendo esto ahora, en voz baja o en voz alta.

Al decir un texto y sus voces no hablo sobre lo que dicen los personajes de una obra literaria. Tampoco me refiero al estilo de la autora, a su voz narrativa o poética, es decir, desde dónde se nos cuenta lo que se nos cuenta. Me estoy refiriendo al lugar –entendido en sentido topológico y no únicamente espacial–,¹ que ocupa la voz en un texto; a la presencia de la voz antes, en, entre, y después de las palabras. A su materialidad fónica, su vocalidad y bocalidad. A la vibración y la resonancia de una voz que permite escuchar las palabras más allá de su significado y tiene la posibilidad de subvertir el sistema organizado del lenguaje.

Cortar y continuar

En otros escritos me he ocupado sobre la relación entre la voz, el cuerpo y el lenguaje en la creación coreográfica. Me he cuestionado en un sentido spinoziano qué es lo que *puede* esta relación, adentrándome también en los territorios de la tactilidad.² Voy a centrarme ahora en esta voz que a veces emerge en la escritura, en la materialidad fónica que acabo de señalar y a la que estoy llamando textual. Una voz textual y oral a la vez, aunque nos llegue por escrito, en la que podemos escuchar no solo la respiración y el granulado de la voz, sino también la unicidad y la relacionalidad de una voz que escapa y excede al significado para ser también ritmo.

Única y relacional. La voz de cada una escapa, excede, no pertenece del todo al cuerpo, tampoco al sistema organizado del lenguaje. La voz se dirige hacia alguien. Deja de ser mía en cuanto la pronuncio, pero tampoco va a ser del todo tuya.

Única y relacional. La voz deja de ser del todo mía si escribo las palabras teniendo en cuenta su sonoridad y materialidad acústica, si la escribo con oralidad. Y se dirige hacia alguien que tampoco va a poseerla del todo.

Única y relacional. De quién es ahora la voz que recorre y atraviesa esto que estás leyendo ahora, en voz baja o en voz alta.

¿Cuál es la relación entre esta voz textual y los afectos?

Entiendo los afectos como desplazamientos que se producen en el cuerpo –entre los cuerpos, entre la materia, entre los objetos–, que son diferentes de un sentimiento personal y que tienen consecuencias

que están más allá de nosotros mismos. Cuando afectas a algo o a alguien estás al mismo tiempo abriéndote a la posibilidad de ser afectado y te sitúas en un lugar ligeramente diferente al que podrías haber estado un instante antes. Desconozco cuál es el orden de los movimientos, qué sucede antes y qué después. Hay una pequeña modificación, por muy leve que sea, y esto nos sitúa en un umbral. El afecto sería cruzar el umbral. Es un margen de maniobrabilidad, dónde podríamos ser capaces de ir y qué podríamos ser capaces de hacer en toda situación. Hay un gran entramado de maneras potenciales de afectar y ser afectado que siempre está presente en nosotros: es nuestro campo gravitacional.³ Campo de fuerzas en torno a un cuerpo, a la materia o a un objeto. Lugar gravitacional, vibracional, pulsional, umbral, membranal, tejido, pliegue, entramado, resonancia, ritmo, eco, injerto, organismo, partícula.

Reinjertar

Voy a tratar de diluir en estas notas el concepto sobre el que tanto se ha escrito, se escribe y probablemente se escribirá. Antes de asumir la tarea autoimpuesta quiero hacer una aclaración conceptual. Me voy a situar en una aproximación ontológico-práctica de los afectos, no tanto en la empírica.⁴ Un lugar teórico-práctico y pragmático que no va a ser una afirmación vitalista de los afectos alegres, nuevamente en sentido spinoziano. Es el lugar –topológico– que más me interesa en este momento para habitar el campo temático que reúne los artículos de este libro.

Sé que voy a adentrarme en un territorio excesivo, lleno de excedentes, tal vez excrementicio, en el que inevitablemente abriré una ventana a lo libidinal. Para no caminar sola voy a apoyarme en un relato y dos experiencias que tienen que ver con la materialidad fónica de la voz. El relato habla sobre la escucha y el sistema de poder. La primera experiencia cuenta lo que sucedió a una voz exiliada, fugitiva, y esta voz dialoga con otra que excedió a un cuerpo hasta casi enmudecerlo. La segunda es una experiencia textual y acústica que está sucediendo mientras escribo esto. Y en este punto una deja de saber qué vino antes y qué vendrá después.

Acción de escuchar

El relato sobre la escucha dice así.

El rey está cansado. Está atrapado en el sistema de poder que él ha erigido, sitiado por las lógicas del mismo. Sabe muy bien que las palabras que escucha en la corte son artificiales, no están vivas. Cansado de la falsedad de los discursos políticos, el rey decide empezar a escuchar la voz, solo la voz, y no el significado de las palabras. Sentado en su trono, inmóvil, escucha con atención para interceptar y descifrar los sonidos que le rodean. Así, su única tarea será el control acústico del reino. Al rey solo le interesa la materia de la voz, la sustancia fónica, busca el placer de la garganta, la saliva, la infancia, la experiencia de la vida. Dar una forma propia a la voz y a sus intenciones mentales. La voz significa que alguien está vivo. ¿Hay alguien ahí?

Para escuchar mejor el rey no ve el rostro de la persona que está hablando, solo le importan la voz, el cuerpo y la carne. Las voces son anónimas, cada voz es una, diferente de la otra. Lo que la voz comunica es su unicidad, una unicidad que se pone en relación con la voz de otra persona. En la nueva situación, la palabra deja de tener valor semántico y se reduce a su materialidad sonora. El rey se da cuenta de que tiene un cuerpo, una vida única y diferente de la de los demás. En ese momento la persona que escucha empieza a cantar.

El relato *Un re in ascolto* («Un rey a la escucha») es de Italo Calvino. Si bien nos llega por escrito, en él se inscribe la materialidad vocal del autor, no solo la de las voces que escucha el monarca. Por un lado, porque está narrado en segunda persona, lo que produce una direccionalidad que nos interpela; y por otro, porque está escrito con palabras llenas de oralidad.

El texto de Calvino está proponiendo una comprensión de la voz como sustancia fónica y no como significado. Una materialidad que ha sido omitida, invisibilizada e impensada por la historia del pensamiento occidental. Este relato indaga la voz en lo que tiene de propio y lo hace, además, dando relevancia al anonimato de la persona hablante. La voz no se identifica en un rostro, sino en su unicidad. Emerge la especificidad de cada hablante y se deja de lado el significado de las palabras, su verdad, foco principal del pensamiento metafísico.

Injerto

La filosofía que va de Aristóteles a Habermas no ha dado importancia a lo vocálico más allá del significado de las palabras, olvidando que la voz es sonido y no palabra con significado. Olvidando que el ámbito de la voz es constitutivamente más amplio que el de la palabra, que lo excede, ha dejado a la voz en una relación de dependencia con la palabra. La historia del pensamiento occidental es la historia del logocentrismo y de la desvocalización de la voz.⁵ Su tradición sigue amarrada a la verdad de la palabra —y al ojo—, olvida premeditadamente que la voz excede ese sistema coherente. Se absolutiza la palabra, se le erige un trono, se identifica con el sistema del lenguaje y la voz queda relegada a una función subordinada. La materialidad fónica olvidada, la voz al servicio de la palabra y su significado. Así, resulta inevitable que la emisión vocálica no dirigida a la palabra se considere un resto. Sierva del reino de lo semántico, la voz se convierte en algo que sobra. Esta reducción a excedente se ha convertido a su vez en una carencia, en algo que apenas existe: «Reducir esta excedencia a lo insensato es uno de los vicios del logocentrismo. Ese vicio transforma la excedencia en una falta, en una ausencia» (Cavarrero, 2003, p. 19).

Y así hemos ido olvidando que esa voz es excesiva *per se* y necesita una boca que la vocalice y unas orejas que la escuchen.

Descentramiento

Cuando escuchamos nuestra propia voz siempre hay un momento de extrañamiento. ¿Es esta mi voz? ¿Quién habla cuando habla la voz? La voz interior se convierte en exterior y la exterior en interior, inherentemente atada a la presencia del otro. La voz es entre dos porque es el elemento que ata el sujeto y el otro, sin pertenecer a ninguno de los dos, al igual que conforma el enlace entre el cuerpo y el lenguaje sin pertenecer a ninguno de los dos. Es alteridad, apertura, descentramiento, deseo.

Algo así sucedió a Suely Rolnik, quien fue arrebatada y descentrada por su propia voz durante su exilio en París. 1973, inicio de la amistad con Gilles Deleuze. Rolnik lleva más de dos años asistiendo a los seminarios de Deleuze y paralelamente hace sesiones de terapia con Guattari. Un día

Deleuze regaló a su alumna un LP con la ópera *Lulú* de Alban Berg. Le propuso comparar el grito de Lulú, personaje principal de la ópera, con el de María, personaje de *Wozzeck*.

1978, un sábado por la tarde en una clase de canto. La profesora pide a los estudiantes que canten. Suely escoge una canción de su tierra natal. Y empieza la ruptura: la voz parece perforar su cuerpo.⁶ En ese instante, Rolnik decide regresar a Brasil. Tras la experiencia de la dictadura y de prisión en su tierra natal, durante su exilio había decidido hablar únicamente francés.

Al hilo de la experiencia traumática, la pensadora explica que los regímenes totalitarios no inciden solamente en lo visible y concreto, sino también en lo invisible del deseo. Uno de los efectos del anestesiamiento de la vibratibilidad corporal es que el habla se separa de los estados sensibles, se da una ruptura entre ambos. Cuando Rolnik volvió a cantar en su idioma entendió que el grito de Lulú era una violenta reacción a la muerte. Tenía el efecto de vitalizar su cuerpo, reconectarlo, reintegrar en la voz el canto y el habla. Era un canto a la vida. Frente a esta, María, la otra voz sobre la que debía reflexionar Rolnik, era un timbre mortífero.

Acción de propagar

Cada vez que vuelvo a este relato hago mi propia experiencia acústica: el timbre de Lulú, el de María, el pájaro tropicalista del canto de Rolnik. Podemos pensar la voz como una suerte de proyectil, un artefacto fónico que puede agrietar las partes endurecidas del cuerpo y, por propagación, el lenguaje y su sistema organizado. La voz excede al propio cuerpo, al lenguaje y al sistema de la significación. En su ser precario y escurridizo, que es a la vez inclusión y exclusión, se encuentra precisamente la capacidad de desestabilización y la potencia de una voz que aquí estoy mirando desde el prisma de la escritura.

Fonografía

Nota para un breve apunte autobiográfico relacionado con la búsqueda de una voz que excedió al texto con tanta fuerza como para enmudecer al cuerpo. Esto me sucedió en dos ocasiones.

Era el año 2005, vivía en Bilbao. Escribía una novela, proceso que compaginaba con otras tareas inmateriales y precarias. El exceso de trabajo y la búsqueda de una bocalidad en lo que estaba escribiendo estiró mucho mis cuerdas vocales. No podía hablar con un tono de voz normal y tuve que ir al logopeda. Las cuerdas tiraban de mi garganta. Me costó recuperarme. Volví a quedarme sin voz, años después, por un virus que me agarró el cuello en pleno proceso de escritura de otro libro. Se trataba de un libro sobre la voz.⁷ En ese periodo hablaba mucho mientras dormía, por la noche. A veces trato de imaginar la grafía, la escritura, de esa voz nocturna que hablaba en alto. Algo así como mi *fono-grama* o, tal vez, mi propia *fono-grafía*. Otras, rescato lo que escribí en ese momento: «Un virus me ha atrapado el cuello. Los agujeros de mi cuerpo cerrados. Sin alas. A punto de abrir la garganta. Destaponar el habla, coger la cueva entre las piernas».⁸

Lo que me sucedió, y salvando todas las distancias biográficas que en mi caso no tuvieron que ver con el exilio, fue lo contrario de lo que sucedió a Rolnik. En lugar de activarse mi voz se apagó, restó potencialidad a mi cuerpo, se convirtió un afecto triste, ahora sí, en sentido spinoziano.

Injerto

Cuando una escribe suceden cosas, muchas cosas, que alteran el campo gravitacional de los afectos. Suceden cosas, al igual que cuando no se escribe. Lo cierto es que en el campo de batalla de la búsqueda de la voz de las palabras, en algunas ocasiones algo oprime el pecho con fuerza. Recientemente, he sentido cierto alivio al entender que esa presión también tiene que ver con la vergüenza que a veces acosa en plena batalla con la escritura. En el choque entre las ideas y la experiencia. En el choque entre lo que una piensa y lo que escribe. En la búsqueda de una voz que haga visible la inadecuación entre experiencia y lenguaje. Entre lo que una quiere decir, lo que finalmente dice y lo que cree decir.

El riesgo de la escritura es siempre la posibilidad de fracasar en el intento de interesar a la lectora, es el desafío de hacer la propia escritura tan interesante como el tema sobre el que una está escribiendo —o cree estar escribiendo—. Y es precisamente esta experiencia la que nos lleva a la

autoevaluación y a pensar continuamente en las implicaciones de la acción de escribir. «La vergüenza es una cosa dolorosa sobre la que escribir. Se introduce en tu cuerpo. Te atrapa [...]. Estaba experimentando el terror de no ser igual de interesante que el tema sobre el que estaba escribiendo» (Probyn, 2010, p. 72).

En la vergüenza se entrelazan las estructuras sociales que hemos vivido, es decir, nuestra estructura biológica y biográfica. Es fruto de una disposición compleja que combina nuestra propia biología con la experiencia personal, con la vida experimentada en estructuras sociales. La vergüenza es, entonces, un afecto que atraviesa nuestro cuerpo en muchas direcciones.⁹

Cortar y continuar

Escribir también quiere decir injertar.¹⁰ Hacer un corte en el flujo del lenguaje para luego continuar. Horadar. Una agujerea las palabras, su cuerpo, su propia voz, su desorden regulado. En los surcos del lenguaje encuentra su diafragma, bronquios, tráqueas, laringe, epiglotis, fosas nasales. Sus zonas minerales, vegetales, fluidas, viscerales, pulsionales y vibratorias. Escribir es producir espaciamiento. Es situarse en la proximidad de la distancia, también de la propia voz. De su acústica y sus voces. De sus cambios de tonalidad. Buscar cada nota, su diferencial, su propia economía, escribir en muchos tonos, en cada frase, palabra, coma. Hay una distribución de voces que producen espacialidad, topología del goce, donde eso que no es es y eso que es a su vez no sea. Ahí las cosas se mueven a través de la respiración.

Hay en la voz un efecto de corte, suspensión, interrupción.

Producir el corte, el injerto, los ecos y las resonancias, con su campo gravitacional y las líneas de fuerza que los atraviesan. Para luego amasar. Amasar las palabras y su materia, darles forma, comprimirlas, matizarlas y dejarlas ligeramente mate, más bien traslúcidas, para que no brillen demasiado. Amasarlas con la boca y con la mano, con todos los cuerpos y materiales. Con mucha bocalidad, vocalidad y manualidad. Entonces editar. Editar y decir. Decir las palabras pero no como se infla un globo o se escupe la saliva. Decirlas casi hacia dentro. Esperar hasta casi tragarlas y expulsarlas. Operación que pone en marcha el decir del escrito, un decir que es también un hacer y se sitúa en

el pliegue entre escritura y lectura. Se redobra, se resuena el decir del texto. El texto y el lenguaje hablan a través de su voz, antes, en, entre y después de las palabras.

Cortar, injertar, amasar, editar, inscribir y decir. Cortar, injertar, amasar, editar, inscribir con el cuerpo para decir con mucha vocalidad y bocalidad. Hay algo en esa fisicalidad entrelazada a la expulsión vocal y bocal que puede llegar a ser arrebatador.

Topología

Hacer un corte y continuar con una partitura para ser leída en voz alta. Un manual de instrucciones para generar una voz textual a modo de torrente, un río de palabras tórridas:

No se olvide de agregar a la lengua y a las partes del aparato fonador, todos los sonidos de que disponen y, además, toda esa red selectiva de sonidos que constituye un sistema fonológico puesto que ella también pertenece al cuerpo libidinal, así como los colores que tendrá que añadir a las retinas, ciertas texturas a la epidermis y ciertos olores que habrá elegido a las paredes nasales palabras y sintaxis preferidas a las bocas que las dicen y las manos que las escriben (Lyotard, 1990, p. 9).¹¹

Pienso en las personas que escriben en este preciso instante. En las manos que cortan y las bocas que escriben y dicen. Juntas conformamos un gran torrente de palabras. Algo así sucede también en *Errekan*, un libro de cuentos sonoro y acústico que se estará grabando cuando yo haya escrito la primera versión de estas notas.¹² Tal vez las personas que forman parte de la experiencia estén también escribiendo en este preciso instante, en voz baja o en voz alta, y pienso en ellas. Textos producidos desde la crítica de arte, la filosofía, la dramaturgia, la coreografía, las artes visuales, la escultura, la poesía. Muchas otras deben de estar escribiendo también ahora, sentadas, de pie, tumbadas, mientras caminan, en posturas imposibles. A la vez que otras personas, en este instante, escribimos de manera sincrónica y separadas.¹³ Escribimos, leemos, escuchamos y traducimos. Lectura, escritura, escucha y traducción se implican mutuamente como momentos de la misma operación de injerto.

Acción de oralizar

Materiales acústicos, injertos, ecos, resonancias, voces que se miran y se tocan unas a otras. ¿Qué sucede? ¿Qué se produce? ¿De qué manera se afectan la escritura y su voz textual?

La oralidad no pertenece solo a la poesía o a la narrativa. Tampoco interesa solo al psicoanálisis o a la economía pulsional derivada de la misma. Desde hace algunos años se está produciendo un regreso a lo oral en la coreografía que experimenta con las maneras de exteriorizar su voz, así como en las artes visuales.¹⁴ Se trata de una voz, oral o textual que, ahora sí, voy a relacionar con una cualidad poética y/o performativa del lenguaje.

Una de las posibles aproximaciones a la escritura de lo poético —que no la poética—,¹⁵ sería tratar de decir lo máximo con lo mínimo. Se produce a partir de un posicionamiento frente al lenguaje y la relación de este con el mundo. Este posicionamiento genera una textura, una cualidad, en la que resuena lo no dicho. Lo performativo también conlleva un posicionamiento frente al lenguaje: una toma consciencia de la capacidad que tiene el lenguaje de producir cosas mientras está siendo utilizado. Subraya un nivel específico de producción de significado. Significa la posibilidad que pueden tener el lenguaje, las cosas y las situaciones para producir realidad y, tal vez, transformarla.¹⁶

Ambos conceptos tienen que ver con un desplazamiento bidireccional. Lo poético se mueve de manera vertical y lo performativo de manera horizontal. Las resonancias de lo no dicho en lo poético activan un imaginario que dialoga con el de la persona que recibe el texto. Hay algo que resuena y vuelve. Se genera un diálogo vertical con el imaginario, la memoria y el cuerpo de cada una.¹⁷ Se encuentran la sensibilidad y el pensar de la persona que escribe con la que lee o escucha.

La cualidad textual que conforma una escritura performativa se mueve en superficie, de manera horizontal, con esa direccionalidad. Es lo que es, de manera literal, y eso que es puede producir un desplazamiento mientras está siendo. Se activa un diálogo horizontal con el imaginario, la memoria y el cuerpo de cada una. Las dos texturas y sus movimientos nos afectan, mueven nuestro campo gravitacional. No son inclusivas ni exclusivas, ya que lo poético y lo performativo

pueden actuar por separado o conjuntamente, generar una textura entrelazada haciendo estallar el texto en muchas direcciones y crear, lo que estoy llamando, una voz textual: una voz escrita, *fonográfica*,¹⁸ a veces ritmo, otras significado, en la que ritmo y significado van entrelazándose y alternándose.

Tanto lo poético como lo performativo hablan de cómo están hechas las cosas y de las decisiones que se han tomado, de los modos de producción, pero ni la manera en que están hechas las cosas y las decisiones necesariamente se ven.

Un decir que es también un hacer en el que resuena poética y performativamente el decir de un escrito. Voz que va más allá del granulado de la voz de la que ya habló Barthes o de la vibración corporal, y aquí estoy abriendo a la unicidad y la relacionalidad de otras voces que escapan y exceden al significado.

Fonografía

Un escrito con voz textual no se deja apropiar. Dice siempre más o menos de lo que habría querido decir y se separa de su inicio. Puede que no pertenezca ya a nadie y, como tal, se convierte en un foco de resistencia. La relación con ese foco de existencia por parte de la persona que lo recibe, no puede ser más que una forma de resistir, de entenderse con esa resistencia. La relación con un texto es una relación de fuerzas.

Voz poética performativa fonográfica torrente chorro cuerpo.

Cortar y continuar

Estas notas son la continuación de un texto sobre el acto y la pulsión de la escritura. Siguen a unas notas que han sido escritas para ser leídas en voz baja, hacia dentro. Y siguen a otras notas que han sido escritas para ser leídas en voz alta, hacia fuera.

El lenguaje habla a través de la voz y su sonoridad. He indagado cómo afecta la materialidad fónica, sonora y bocal de la voz. He explicado, asimismo, que uno de los vicios del pensamiento metafísico y su logocentrismo ha reducido lo excesivo de la voz a lo insensato, a lo que no tiene sentido y por lo tanto sobra. Eso que excede, que sobra, lo excrementicio que también afecta a la economía política.

Otro injerto relaciona la *Economía libidinal* de Lyotard con un fragmento que dice que los afectos, el cuerpo, lo orgánico, lo excrementicio –por tanto la voz–, todo contribuye a la economía política, tanto o más que la propia política. En ese lugar, el excedente, su gasto improductivo, se convierte en un bien común. Lyotard propone una aproximación que no rechaza el impacto que los afectos tienen en lo económico. Está hablando de que contribuyen en la economía política y lo hacen a través de un desplazamiento de tono, un tono excesivo.¹⁹ Como es sabido el poder ya no es normativo, como solía serlo en sus formas disciplinarias, y tampoco se limita a controlar. «Poder disciplinario, de control, terapéutico... se acoplan como muñecas rusas y es la ocasión la que determinará cuál de ellos pasará a primer plano. La arbitrariedad es, a la vez, dura y blanda. Al insertarnos simultáneamente en un mundo en el que la política es guerra como en un espacio de posibles, determina totalmente el campo de la experiencia realizable» (López Petit, 2014, p. 46). En esta dimensión de acoplamiento y arbitrariedad en el que el poder es también afectivo –manipulador de una dimensión afectiva a través de la creación continua de inseguridad y miedo–, lo que hoy se controla es la entrada, los pasajes. Se controlan las claves y los códigos de acceso, el movimiento en los pasajes, y no solo la individualidad.

Una de las libertades y de experiencia realizable que nos queda tiene que ver, entonces, con cortocircuitar y subvertir esas claves a través de la producción de singularidades, de unicidades que se relacionan y se encuentran dentro de una lógica conjuntiva, no solo conectiva. Con sus ambivalencias y anomalías. Se trata de singularidades que dejan escuchar sus condiciones de producción –entre líneas, en la forma adoptada, de manera más o menos visible, explícitamente, sobrexponiéndose–. ¿Hay alguien ahí?

Incluir en ese campo gravitacional la relación entre unicidades y sus voces. Lejos de generalidades, que incluya los intersticios de una voz dejada de lado, al margen, en un cementerio de basuras y excrementos. Teniendo también en cuenta la complejidad que se abre, los matices significativos y sonoros que emergen cuando incluimos la voz. Ahí se da un encuentro entre la persona que habla y la persona que mira o escucha o toca. Entre la que escribe o lee o injerta o traduce. Sin fusionarse, se reconocen cómplices en sus propias voces. Cuerpos buenos, y también malos, conductores de voces pulsionales y textuales.

Ixiar Rozas. Escritora y dramaturga. Desde hace unos años se dedica a pensar el espacio que se abre entre la voz, el cuerpo y el lenguaje. Sus textos, piezas, artículos y ensayos se han publicado en varios países e idiomas. Algunos títulos: *Negutegia* (2006), *Invernario* (2009), *Beltzuria* (2014). En el año 2006 inicia *Humano caracol*, una serie de documentales sobre creadores contemporáneos. Es miembro del consejo editorial internacional de la revista *Maska* (Liubliana). Doctora en Bellas Artes (UPV-EHU), es profesora de educación artística (MU- Universidad de Mondragón), forma parte del equipo de Azala (Lasierra, Araba).

Notas

- 1 Topología: rama de las matemáticas que estudia la continuidad en el espacio. También podríamos pensar con G. Agamben en una topología del *gaudium*, del goce, «de la stanza a través de la que el espíritu humano responde a la tarea imposible de apropiarse de lo que debe, en cada caso, permanecer inapropiable». Agamben explica que aún debemos habituarnos a pensar el lugar no como algo espacial, sino como una pura diferencia «cuya competencia es el poder de hacer que eso que no es, en cierto sentido sea y que eso que es, a su vez, no sea». O ese lugar que puede ser imaginado aunque no pueda ser concebido y que en J-F. Lyotard se llama «la gran película efímera». Véase Agamben (1977) y Lyotard (1990).
- 2 Véase también Rozas (2012) y (2013).
- 3 «Si se dispone en cierta región del espacio una masa *M*, el espacio alrededor de *M* adquiere ciertas características que no disponía cuando no estaba *M*. [...] A la situación física que produce la masa *M* se la denomina campo gravitatorio. Afirmar que existe algo alrededor de *M* es puramente especulativo». Fuente: Wikipedia.
- 4 Sigo la distinción que hace L. Grossberg: «The Nietzschean space, like de Deleuzian space of affect, is an ontological space and the psychoanalytic space is an empirical space. Is that the same as the relationship between *affectus* and *affectio*? One is ontological and this is what Brian Massumi writes about all of the time» «El espacio Nietzscheano, como el espacio afectivo de Deleuze, es un espacio ontológico y el espacio psicoanalítico es un espacio empírico. Se corresponde esto con la relación entre *affectus* y *affectio*? El primero es ontológico y esto es sobre lo que escribe Brian Massumi constantemente». (Grossberg, 2010, p. 311).
- 5 Sería demasiado extenso adentrarme ahora en los territorios del *logocentrismo*. Esto supondría abrir al menos dos puertas más: una a J. Derrida y al *fonocentrismo*, y otra a H. Cixous y al *falocentrismo*. Para una explicación más amplia de estos conceptos, así como del reconocimiento y de la crítica que hace A. Cavarero a J. Derrida véase, por ejemplo, Cavarero (2003).
- 6 Rolnik, Suely: «Deleuze esquizoanalista», Argentina, revista *Campo Grupal*, núm. 23, 2001.
- 7 Escribía Beltzuria (2014) de manera paralela a este texto, pasando de uno a otro de manera continua e intermitente. Desconozco cómo se injertaron y afectaron mutuamente.

8 En este fragmento se alternan también palabras escritas por Elena Aitzkoa. Cuando volví a quedarme sin voz nos estábamos enviando fragmentos de nuestros respectivos libros.

9 Para una explicación más amplia sobre la despersonalización de la vergüenza véase también Deleuze (1996).

10 Injerto: modo de implantación y propagación en el que un tejido se une sobre otro ya asentado, de modo que el conjunto crezca como un solo organismo. «Escribir quiere decir injertar. Es la misma palabra. El decir de la cosa es devuelto a su ser injertado. El injerto no sobreviene a lo propio de la cosa. No hay cosa como tampoco hay texto original» (Derrida, 1972, p. 395).

11 En este fragmento de J-F Lyotard he dejado de lado las partes más escatológicas, no por pudor y autocensura, sino porque añaden una voz textual que no me interesa para esta parte del artículo. Para una explicación más amplia y concreta sobre una de las formas de entender lo escatológico véase también Agamben (2009).

12 *Errekan*, que significa “en el río” en euskera, fue grabado en Azala (Lasierra, Araba) a principios de abril de 2014. Puede escucharse en: <<http://www.azala.es/errekan>>.

13 Textos textos textos. No hablo sobre a la producción voraz y ansiosa que *textea* a través de correos electrónicos, blogs y en las redes sociales. Hablo desde el inicio de estas notas sobre la escritura que reclama otro tiempo para sí.

14 Véase, por ejemplo, Sánchez (1998), Kunst (2009), Rozas (2012). En cuanto a las artes visuales y al cine, obviamente no hago referencia al imperio de lo vocal que presentó el filme futurista *Her* (2013). Hablo de voces que se tocan como en *En Rachâchant* de Huillet y Straub, o en *Branca da Neve* de Monteiro. Nada de eso sucede en *Her*, una parábola de lo virtual en la que una sociedad basada en lo oral-virtual (y platónico) ha sustituido a la táctil. En el triunfo del logocentrismo y del fonocentrismo que presenta *Her*, las voces no se manosean, no se pringan. El filme discurre en un silencio enmaquetado en el que nadie toca a nadie. El sexo es virtual, no hay fluidos ni mucosidad, ahora no recuerdo si se come, no hay resto, nada sobra, no hay escatología. ¿Cuál es, entonces, la condición humana que nos presenta el filme?

15 Se propone aquí pensar lo poético en relación a la escritura, entendido más allá del género de la poesía y de la dramatización del viejo sujeto individual, para llevarlo a lo cotidiano. Algo así como una poética de lo cotidiano que nos permite

percibir –o si vamos más allá de lo visible–, tener una sensación de que ahí se está produciendo algo y que ese algo también nos está hablando de la relación entre lenguaje y mundo.

16 Véase, entre otros, Blanchot (1970), Bachmann (1989), Hejinian (2000) y Fischer-Lichte (2011). Al hablar de performatividad se pone el acento en la situación, en el contexto que se genera, en lo que está sucediendo mientras la acción –lingüística, corporal, visual– se está llevando a cabo. Fischer-Lichte explica el reencantamiento del mundo al que nos puede conducir la *estética de lo performativo*. A mi entender, su concepto de reencantamiento continúa dejando a la persona que ve, lee o escucha en una posición exterior a las fuerzas «invisibles de producción» que describe en su *estética de lo performativo*. Se trataría también de ser productor de esas fuerzas invisibles. De ser la persona que trabaja y amasa los materiales. De ser la persona que lee y completa los significados y sentidos que se generan. Este intercambio se produce en un espacio situado entre las dos personas.

17 Me estoy refiriendo al eje imaginario que puede activar una escritura que arriesga su relación con el lenguaje y persigue constantemente el otro lado de las cosas. Eje que atraviesa planos como la experiencia, la memoria, el cuerpo, la relación con el lenguaje, el imaginario.

18 Una voz *fonográfica* que no es ni logocéntrica ni fonocéntrica, sino que es oral y textual a la vez, como he venido diciendo a lo largo del texto.

19 En la parte titulada «Economía de este escrito», Lyotard habla sobre activar discursos del disimulo que buscarían algo diferente: ni siquiera la disimulación de lo asimilable y la intercambiabilidad de lo cambiabile, sino singularidades, no innovaciones, sino cosas inauditas que hagan actuar el disimulo en favor de las intensidades. Disimulo e intensidades que desde mi punto de vista y experiencia son compatibles con cortar, injertar, aparecer, desapegarse, tomar distancia y continuar.

Bibliografía:

- AGAMBEN, GIORGIO (1977). *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi.
- (2009). *El reino y la gloria*. Valencia: Pre-textos.
- BACHMANN, INGEBORG (1989). *In cerca di frasi vere*. Roma: Laterza.
- BARTHES, ROLAND (1978). *El placer del texto*. Madrid: Siglo XXI.
- BLANCHOT, MAURICE (1970). *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila.
- CAVARERO, ADRIANA (2003). *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli.
- DELEUZE, GILLES (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- DERRIDA, JACQUES (1972). *La dissémination*. París: Seuil.
- DOLAR, MLADEN (2008). *A voice and nothing more*. Cambridge: MIT Press.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.
- GROSSBERG, LAURENCE (2010). «Affect's future». En: GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J. (eds.). *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press, pp. 309-338.
- HEJINIAN, LYN (2000). *The language of inquiry*. Berkeley: University of California Press.
- KUNST, BOJANA (2009). «The Voice of the Dancing Body». *Frakcija, a Performing Arts Magazine* [Zagreb], núm. 51- 52 (otoño), pp. 144-160.
- LÓPEZ PETIT, SANTIAGO (2014). *Hijos de la noche*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1990). *La economía libidinal*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- MASSUMI, BRIAN (2002). *Parables for the virtual*. Durham: Duke University Press.
- PROBYN, ELSPEETH (2010). «Writing shame». En: GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J. (eds.). *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press, pp. 71-90.
- ROZAS, IXIAR (2012). «Voic(e)scapes. Two faces of the same fracture». *Maska. Immaterial extensions of the material* [Liubliana], vol. 27, núm. 145-146 (primavera), pp. 86-92.
- SÁNCHEZ, JOSÉ ANTONIO (1998). «El lenguaje oral y las artes escénicas». Ponencia presentada en la Universidad de Murcia el 26 de enero, disponible en: <<http://joseasanchez.arte-a.org/node/503>> [Consulta: 10 febrero 2014].
- (2014). «The desire to be affected». *Maska. Affect, emotion, passion: The Personal and beyond* [Liubliana], vol. 29, núm. 161-162 (primavera), pp. 80-84.



Invertir inclinaciones

¿Hay vida en «el hacer teórico»?

Paula Caspão

Traducción de Ana Buitrago García

Desde *ENTONCES* a *AQUÍ*

Los personajes principales de esta PIEZA TEÓRICA (que cae, reptar, serpentea) están hechos de materiales que al sumergirse en sustancias líquidas o exponerse a la luz durante un tiempo crecen multiplicando sus dimensiones previas. No está nada claro en qué se convertirán los personajes, elementos, objetos, argumentos, cartas y cuestiones una vez sumergidos en este nuevo entorno, su nuevo medio. Lo que es seguro es que cambiarán y aterrizarán en algún lugar que está mucho más allá del de mis motivaciones iniciales para traerlos aquí; harán cosas que no puedo controlar o imaginar. Ya leas esto bajo el sol o bajo la lluvia.

Para TOCAR las materias en cuestión, PRESIONA sobre las siguientes palabras en negrita. Una por una.

PRÁCTICA TEÓRICA (barra) POÉTICA (barra) APARATO DE FABRICACIÓN

Cuando leo o visito cualquier pieza teórica, no puedo evitar preguntarme cómo se ha ensamblado: con qué poéticas, con qué indagaciones, cartografías, excavaciones, técnicas de edición y pegado, aparatos de interpretación y representación, estilos de escritura, formatos de distribución. Esto indica, entre

otras cosas, que también me preocupan los movimientos en sí, los gestos, posiciones, disposiciones y todo tipo de arreglos afectivos que deben cumplirse para que la TEORÍA cobre VIDA. Con respecto a este asunto, hay una cuestión que me *pica* en la garganta: ¿Qué tipo de poéticas de vida puede generar una pieza teórica? Tan pronto como empiezo a rascarme esta, la siguiente pregunta comienza a picar muy cerca: ¿podría una pieza teórica ser considerada como un documento provisional sobre las prácticas, gestos, posiciones, movimientos y trozos de la vida cotidiana que hicieron que esa obra en particular llegase a existir, en lugar de ser valorada como una pieza autónoma de conocimiento?

Esto no es un alegato a favor de cualquier forma de subjetivismo que establezca vínculos al azar entre los trabajos teóricos y la biografía de sus autores, sino la expresión de un deseo de ver más relaciones explícitas entre las «piezas de conocimiento» y las prácticas, situaciones, movimientos y estados de ánimo específicos que permiten que estas surjan y que cualquier práctica inevitablemente produce (y por los que es producida). Incluir el afecto entre la lista de «agentes» en juego en la creación de una obra teórica no significa que tenga que convertirse en algo personal necesariamente, ya que el afecto circula mucho más allá de las cuestiones personales y a través de materias no humanas, pudiendo generar vínculos y pegar entre sí las cosas más heterogéneas. Tener en cuenta la capacidad que poseen los afectos de activar relaciones inesperadas –y por tanto su(s) rol(es) en la práctica teórica– es relevante en relación a lo que intento hacer aquí; aunque ningún afecto en particular pueda entenderse jamás como algo aislado de sus compañeros de ecosistema: las políticas económicas, el aparato crítico en funcionamiento, el estado político de las cosas, las condiciones de producción y las condiciones laborales, todo tipo de organismos animados y materias inanimadas, los métodos de trabajo y los compañeros, los ambientes, la calidad del aire, los hábitos en el comer y beber, las corrientes energéticas, la vida social, la cantidad de horas de sol por día y muchas otras cosas que tal vez operen sutilmente como «jardineros», si se quiere decir así, de las condiciones de emergencia y procesamiento de una pieza teórica. Admitir que nunca se trabaja solo, sino que siempre se compone con una «comunidad» más amplia, cargado de estados de ánimo y deseos inarticulados, que se convoca a muchos cómplices parcialmente virtuales a través de tiempos y espacios heterogéneos. En resumen, señalar al afecto

como a un importante «colaborador» que debe ser tenido en cuenta en la práctica teórica, no convierte la teoría en una cuestión personal, más bien la hace un asunto colectivo, una responsabilidad social.

Por cierto, que yo sepa, no existe ninguna definición consensuada de «afecto».

Fue a raíz de lo que me gustaría denominar como «el deseo de teoría» que se dio en diversos ámbitos artísticos a lo largo de toda Europa –y que surgió junto a las tendencias globalizadoras en la educación superior y las políticas laborales, que se solaparon promiscuamente impulsadas por las formas neoliberales de «economía del conocimiento» a partir de la década de los noventa–, que comencé a sentir la necesidad de ahondar en los modos de vida requeridos o generados por la práctica teórica en las humanidades. Poco a poco comencé a centrarme en los detalles propios de las formas de vida que este tipo de trabajo propicia o necesita, permite o rechaza.¹

Comencé a prestar más y más atención al aparato específico (más o menos visible) que se usa para pensar, leer, escribir y conferenciar; a las posturas físicas específicas y ritmos que dichos aparatos específicos de trabajo pueden requerir o desencadenar (o, más exactamente, justo al revés: si me aficiono al cambio de posturas y ritmos ¿qué le pasa a mi trabajo?). Y por último, pero no por ello menos importante, comencé a prestar atención a las disposiciones íntimas y sociales que las formas en que trabajo parecen excluir o facilitar, cuando «hago teoría» o algo por el estilo (sí, has acertado, a veces no estoy segura de cómo llamar ni dónde situar lo que hago, dentro del espectro de disciplinas instituidas y los controvertidos repartos entre teoría y práctica). Sea cual sea el caso, me gustaría referirme al afecto no solo como a una cuestión clave en el proceso de investigación y práctica teórica (así como en el de la producción de conocimiento en general), sino también como medio para imaginar epistemologías que se aparten del modelo representacional y que, por tanto, tengan una mayor inclinación a tomar en consideración las propias condiciones de emergencia y constitución del conocimiento. A saber, que ponga el énfasis en sus «ecosistemas» y en las «formas de vida» que produce o por las que es producido, en lugar de aparentar que son irrelevantes en aras de la más noble meta de generar un conocimiento «objetivo», supuestamente útil (lucrativo).

Ahora rasca AQUÍ para ACCEDER A: MOVIMIENTOS SERPENTINOS

Y otras formas de balanceo, giro y ondulación entre nubes de tela (con sábanas, manteles, o cualquier tipo de tela que tengas a mano). Quién sabe si las experiencias de girar en espiral, marearse y perderse entre capas de tela, pueden informar nuestra comprensión de la teoría y conducir a formas insospechadas de elaborarla.

Esta investigación (que por ahora aún evoluciona patosamente, aún en busca de las herramientas adecuadas para llevarla a cabo), parece aún más vital si tenemos en cuenta que en el presente cada vez más homogeneizado de la «economía del conocimiento» y «gestión del conocimiento», en el que viven hoy en día tantos habitantes de este planeta, la vida humana se ha ido reconfigurando progresivamente como un valor económico determinante: un *entorno* promotor de procesamiento, creación, rediseño, trasposición, selección de información (útil, aplicable y vendible)... que con frecuencia se ve reducido a una coreografía social de flexibilidad que dura toda la vida: redes maleables de autogestión e interminables combinaciones de cualificación, descualificación y recualificación. En estas condiciones, mi trabajo no es algo más o menos gratificante (en diversos sentidos) que hago para ganarme la vida; se ha convertido en toda mi vida, configura toda mi experiencia espacial y temporal, incrustado tal y como está en mis más íntimos devenires mentales y físicos. Decididamente, el sistema de empleo neoliberal parece estar constituido en su totalidad por capital humano, por las aptitudes vitales propiamente dichas.

Al sentirme con frecuencia molesta y trastornada por el hecho de poder estar contribuyendo a la actual «economía del conocimiento», me parece importante recordar que la creación de conocimiento es parcial, afectiva y afectada en todas sus formas, siempre compuesta por múltiples contingencias –contingentemente– cosidas entre sí, incluidas las contingencias del ámbito económico. Sin embargo, es importante recordar que en toda Europa la actual economía neoliberal del conocimiento (que implica la corporativización de todas las dimensiones de la vida y en consecuencia la creciente conversión de los bienes comunes tales como la educación, la cultura y la salud, en negocios) está generando nuevas e inquietantes economías afectivas. Algunas de ellas vinculadas a sentimientos de pérdida,

inseguridad, vulnerabilidad y precariedad que han surgido con las actuales crisis y políticas de empleo y que deben sumarse a la creciente dificultad para diferenciar entre la vida de cada cual y su trabajo.² Sea cual sea el caso, las economías afectivas emergentes y los modos en que estas pueden funcionar en circunstancias concretas para generar –a veces perversamente– coherencias tranquilizadoras (especialmente mediante diversas formas de ligadura, contacto y pegado metonímico) merecen ser observadas, ya que tal vez encontremos en ellas algún conocimiento práctico sobre cómo activar un cambio y tal vez así «resistir», no tanto «a», sino «con-en» el estado actual de las cosas.

Frota la siguiente palabra que encuentres en negrita (con movimientos circulares): **ONDAS**

Cualquier perturbación que se propague a través del espacio y el tiempo, transfiriendo energía.

Es evidente que el conocimiento se ha convertido en la cuestión que *pica* aquí. Durante las últimas décadas la «academia» se ha enfrentado a cambios y recortes presupuestarios dramáticos. En la actualidad cada vez más universidades, sometidas a las políticas educativas neoliberales de toda Europa y Norteamérica (así como a las de las economías emergentes), se organizan a modo de (y con) corporaciones en busca de mayores beneficios. En consecuencia, el viejo ideal democrático de la academia como un bien público, como un espacio público de experimentación y exploración, un espacio reservado para momentos de «especulación, expansión, y flexibilidad sin la demanda constante de resultados demostrados» (Rogoff, 2008), parece estar desapareciendo. No sorprende que el proceso global de rediseño de los sistemas de educación superior, que refuerza las conexiones entre las universidades y los negocios, haya puesto el énfasis en los resultados cuantificables. Conforme la investigación universitaria padece los efectos de la corporativización y tecnocratización (cada vez con mayor frecuencia la financiación se reparte en base a criterios de viabilidad comercial y social, de aplicabilidad inmediata dentro de las prioridades de crecimiento económico instauradas por Estados nación cuyos gobiernos se acercan más y más a

corporaciones multinacionales), las universidades comienzan a asemejarse a centros comerciales de certificación dirigidos exclusivamente a la producción de conocimiento especializado, profesionalización y comercialización del conocimiento para beneficio de la industria privada y corporativa. Mientras tanto, las vidas de los estudiantes, profesores e investigadores académicos y/o artísticos se asemejan cada vez más a un ruedo competitivo basado en los «mitos de la meritocracia» (Westheimer, 2010), que fomenta la ansiedad y el arribismo individual más que los puntos en común para generar conocimiento conjuntamente. Sin duda, en la economía del conocimiento en que vivimos, los modelos corporativos de educación, investigación y producción de conocimiento implican una reducción considerable del espacio dedicado al pensamiento crítico, como algo desapegado de la obtención inmediata de resultados medibles y a fin de cuentas lucrativos (aunque no por ello menos motivados por el deseo de activar el cambio).

Este discurso puede parecer reductivo. Seguro que suena depresivo y deprimente. Más aún si tenemos en cuenta las múltiples voces que resuenan por todas partes elogiando la «creatividad» y la «inventiva». De hecho, tal y como ha señalado Paul Carter, se da una llamativa paradoja dentro del actual espacio educativo y cultural: la agitación en torno a la innovación, la creatividad, la investigación e interdisciplinariedad va de la mano de la homogeneización y disciplinarización de la invención. En el paradigma actual, se supone que el dominio cognitivo debe expresarse a través de una «expresión clara y nada ambigua», mientras que la invención necesita de tiempo y espacio para errar por la ambigüedad e incluso para ser inducida a error: «después de todo, la invención depende de la equivocación, de la posibilidad de que algo pueda significar otra cosa» (Carter, 2004, p. 10). Así que, —se pregunta Carter— ¿cómo es posible que la investigación en su estado actual se asemeje a un modelo de éxito que no tiene ningún tiempo que perder con interacciones y encuentros problemáticos, con carencias de sentido para las que no existe una solución sencilla? ¿Cómo es posible que actualmente «investigación» sea sinónimo de «resolución de problemas» y «gestión de crisis», donde «los criterios de éxito son la simplificación, resolución y conclusión»? ¿No debería «la investigación» suponer justamente lo contrario? (2004, p. 13).

En términos generales, me atrevo a sugerir que hay algo en las criaturas como nosotros tan excepcionalmente capacitadas para alcanzar casi cualquier parte de sus cuerpos para rascarse, que nos convierte en el tipo de criaturas que somos, o que creemos ser. No es, pienso luego existo, sino me rasco, luego pienso.

«Cutaneous: An Interview with Steven Connor» («Cutáneo: Una conversación con Steven Connor») Brian Dillon y Steven Connor, 2004

Nos acercamos al enigma de la «investigación artística». La agenda neoliberal relativa a la educación superior también persigue la instauración de «un conocimiento procesual» que se extienda a la educación artística. En Europa este cambio se planeó e introdujo a través del Proceso de Bolonia, y tal vez sea importante recordar que el conocimiento procesual que debía extenderse a todo el ámbito de la cultura y las artes, también estaba impulsado por importantes cambios dentro de la creación artística contemporánea, la cual había desarrollado un creciente interés hacia formas de aprendizaje y producción de conocimiento, en formatos variados y en diversos contextos, frente a la producción de obras de arte.³

A lo largo de este proceso, que aún continúa, el deseo de reivindicar una base científica para las artes ha sido un obstáculo recurrente en un proceso de transformación del paisaje educativo, que a pesar de su agenda neoliberal ofrece múltiples condiciones y situaciones para el intercambio crítico entre las artes y las ciencias; más concretamente, entre sus intereses epistemológicos, estéticos, poéticos y políticos. Pero «el supuesto de que el arte solo podrá considerarse una forma de conocimiento si se adapta a los estándares científicos» parece tener aún una larga vida por delante, probablemente debido a la «idealización de la academia» (Busch, 2009; Fraser, 2003), profundamente enraizada en el pensamiento común como el lugar de la producción de conocimiento por excelencia (con las ciencias naturales como productoras por excelencia de objetos de conocimiento neutro). Sea cual sea el caso, en el escenario de la «economía del conocimiento» neoliberal, «el conocimiento y la investigación tienden a ser rápidamente equiparados con métodos científicos

y por tanto sintetizados» (Busch, 2009), ya hayan sido generados dentro de las prácticas artísticas, las ciencias humanas, sociales, culturales o naturales.⁴ A pesar de esto, «el conocimiento procesual» que trajo consigo el Proceso de Bolonia hizo que, accidentalmente, surgiese un importante debate no solo en los campos emergentes de la investigación artística, sino también en los de la investigación académica y científica, en la práctica teórica y en la producción de conocimiento en general.⁵

Ahora salpica estas con agua fresca: PICOR CONTAGIOSO

Los acontecimientos de «picor contagioso» son hechos muy comunes en los ámbitos de la práctica teórica. «Incluso un debate sobre la cuestión del picor –dice la wikipedia– puede despertar el deseo de rascarse. El picor tiende a ser algo más que un fenómeno localizado en el lugar en que nos rascamos. Los resultados de un estudio reciente mostraban que el picor y la necesidad de rascarse podían ser inducidos por estímulos puramente visuales durante una conferencia pública sobre el picor».

Las corporaciones son básicamente estas grandes masas informes, estos grandes estómagos, cuyo único imperativo es el de crecer, comer más, mejorar sus mecanismos de ingesta y simplemente barrer todo a su paso en interés de su crecimiento. Si eso significa que no pueden hacerlo de inmediato, se inventan mecanismos para hacerlo a largo plazo.

«Interview with RTMark» («Entrevista con RTMark») Josephine Bosma y RTMark (el precursor de los Yesmen), 1997

Es posible invertir las inclinaciones predominantes en el «contacto» que supuestamente ha de darse entre las artes y la academia; entre las formas de investigación y las economías del conocimiento. Si debe de haber contaminación, que la haya, pero no siempre en la misma dirección. Está claro que las partes implicadas pueden tocarse y rascarse unas a otras de formas diferentes y en sentidos diversos a los predominantes. Así que, mientras los imperativos del mercado

del conocimiento continúan ejerciendo presión para constreñir los avances de la investigación artística, así como los de las humanidades en general, dentro de lo que obviamente son aparatos problemáticos de medida de la producción científica (en la actualidad so pretexto de austeridad), permitámonos explorar estas circunstancias de convivencia promiscua para tratar de acercarnos y «tocar» el hacer teórico, así como cualquier forma de producción de conocimiento (supuestamente científico neutral), desde la(s) posición(es) de un «concepto de investigación pluralista» (Lesage, 2009).⁶ Una posición que requiere una poética del conocimiento que entienda el proceso de construcción del conocimiento –junto con sus vidas sociales conforme circula y afecta múltiples contextos (es decir, *lo que hace una vez está en el mundo*)– como parte esencial del «conocimiento», por muy «científico», «humanístico» o «artístico» que sea.

Esta postura no solo tiene como objeto afirmar la necesidad de tomar en serio la investigación artística (como algo capaz de percibir, articular, formular cuestiones relevantes y activar diversas formas de conocimiento en diversos medios); busca también la reivindicación de una misma como teórica que experimenta su propia práctica como conjunto de movimientos críticos absolutamente contingentes, que implican y confrontan recursos, medios y afectos heterogéneos; alineaciones de poder y exclusiones de todos los tipos posibles; aparatos específicos de pensamiento, lectura, visión y escritura que necesariamente coproducen y con frecuencia generan contenidos inesperados. Cuando una teórica sitúa su trabajo en este espacio de pura intermediación, centrándose en las poéticas del conocimiento y en lo que este hace a (y con) el mundo, más que en sus resultados tangibles (supuestamente estables), necesariamente enfoca su atención hacia las transacciones y encuentros que han tenido lugar para que emerja un determinado «objeto teórico», así como hacia las transacciones y encuentros que este podrá (o no) generar. Ahora bien, esto implica rechazar la demanda de autoridad generalmente implícita en los términos «teoría» o «conocimiento» para así poder comenzar de nuevo desde lo que Isabelle Ginot (2004) ha denominado, tomándolo de Didi-Huberman, «el acontecimiento del no saber». Es junto a este «acontecimiento del no saber» que Ginot hace referencia a un estado de «ansiedad positiva» como elemento a integrar en las metodologías del teórico y crítico.⁷

Esto supone la aceptación por parte del teórico del riesgo de poder perderse, de no saber qué pensar, hacer o decir. La posibilidad de tropezar y caer, de arrastrarse por terrenos sinuosos, de perder finalmente las posiciones verticales y, quién sabe si acaso, pasar menos tiempo en escritorios y sillas, o en cualquier tipo de (dis)posición lineal y reconocible para el cuerpo humano. (Dis)posiciones físicas que, por cierto, parecen encontrar resonancias en la idea predominante de cómo debe ser una «página teórica» o «crítica»: con sus (en)cabezados en la parte superior, una columna lineal que supuestamente ha de ir de arriba abajo, las notas a pie al final, los pies bajo (rara vez sobre) la mesa, a no ser que te estés tomando un descanso; o (sencillamente) estés escribiendo una pieza «creativa», no una obra «crítica» de verdad, si sabes a qué me refiero.

[...] le geste, le corps de celui qui cherche, la recherche en train de se faire et pas seulement son résultat. Un peu comme si, en observant un archéologue, on accordait autant d'attention aux mouvements de son corps quand il fouille la terre, les mouvements qui dissident la relation qu'il entretient avec ce qu'il cherche, qu'aux objets ou parties d'objets qu'il découvre. [...]

Je ne cherche pas à fabriquer des images; je préfère m'intéresser au geste de la fabrication.*

«Entretien avec Sandra Iché» («Entrevista a Sandra Iché»)
Renan Benyamina y Sandra Iché, 2013

*[...] el gesto, el cuerpo del que busca, la investigación mientras se está haciendo y no solo el resultado. Un poco como si, al observar a un arqueólogo, prestásemos la misma atención a los movimientos de su cuerpo cuando escarba la tierra, a los movimientos que hablan de la relación que mantiene con lo que busca, que a los objetos o partes de objetos que encuentra. [...]

No pretendo fabricar imágenes; me interesa más el gesto de la fabricación.
(N. de la T.)



De AQUÍ hasta ENTONCES

Un ARBOL sacado del libro de la aún no escrita TEORIA QUE COJEA

El árbol es un pariente de la higuera pero no es exactamente igual. Puedes oír como surgen desde las ramas centrales las raíces aéreas, estas cuelgan y se agarran a la tierra formando troncos extra.

De la tierra –surgen otros troncos–.

De los nuevos troncos, brotan otras ramas, de las que salen nuevas raíces aéreas que de nuevo se agarran a la tierra, formando un apretado entramado, que pronto alcanzará unas dimensiones enormes, tremendas, gigantescas.

AQUÍ, saliendo de la página, hacia arriba (con más de 30 metros de altura) –pronto será difícil distinguir el tronco central–.

De ÁRBOL a PROBLEMA

Un problema recurrente en mi paisaje mental: la indecibilidad entre las dimensiones de lo coreográfico, lo teórico, lo escenográfico, lo dramático: la dificultad para determinar dónde empieza y acaba una *performance*, un texto, un libro, una conversación, dramaturgia, teoría y coreografía; la dificultad de separar lo que es intrínseco de lo que (supuestamente) es extrínseco al ámbito estético o artístico; la dificultad de separar lo que es intrínseco de lo que (supuestamente) es extrínseco al ámbito teórico.

De ÁRBOL a PROBLEMA, el procedimiento fue el del TRASPLANTE. Estoy tomando muestras de trabajos previos, les hago punciones desde sus biotopos anteriores y los reordeno, los sumerjo, en otro medio: AQUÍ. El árbol no fue fácil. Realmente no cabía. Cada vez que conseguía meter casi todas las ramas en la página, el viento soplaba salvajemente en todas direcciones, haciéndonos desbordar las fronteras del AQUÍ y AHORA (un contenedor muy estrecho que no parece existir como tal). Me pregunto cuántas temporalidades resuenan en este pequeño ahora. AHORA... ¿dónde está eso? No existe legislación posible de sus fronteras. Intenta frotar cada parte de tu cuerpo y mente contra él. Observa como el aquí y ahora se derrite y salpica todo el camino colina abajo, tocando otros lugares y tiempos. Los pegajosos dedos del tiempo, como diría Rebecca Schneider (2011).⁸

El octubre pasado me levanté de la silla en que me sentaba en mi escritorio e intenté meter mis pies en un par de botas de plástico para acudir a una cita. Las cosas no fluyeron como era de esperar. El gesto de subir el calcetín hasta la rodilla antes de introducir el primer pie en la primera bota fue muy doloroso. Algo me mordía el *psaos*. Acababa de pasar tres semanas sentada en mi escritorio (muy contenta de estar en casa tras muchas semanas de viaje; interpretando airesamente el perfecto cliché de escritora, teórica, filósofa...). Conforme comencé a caminar por la calle me di cuenta de que a mi pierna derecha le costaba mucho moverse, arriba, adelante y abajo se convirtió en: *arrastra, arrastra, arrastra*. Cada paso (arrastrada) suponía un tremendo esfuerzo. Estaba cojeando. Nunca había sentido algo así y no tenía ni idea de qué hacer al respecto. Llegué muy tarde a mi cita, y las tres semanas siguientes pasaron muy lenta y dolorosamente.



Inscripción en la fachada: «no pierdas ni un minuto». (N. de la T.)

Este es el espacio mental donde está guardada esa sensación de pierna cojeando dolorosamente. No es una imagen, un paisaje, que esté aquí para retratar o expresar la identidad de un afecto. Es simplemente una superficie –o una piel– que podría ser un trozo de tela, una producción de los sentidos en cualquier caso; un plano de apertura que introduce la atmósfera de la historia como en las películas, la entrada de una casa, una coma para generar un ritmo entre nosotros, una interrogación o un guión, cuyas extremidades producirán (con suerte) algún tipo de contacto entre AQUÍ y ENTONCES. Ya sabes, de cuando en cuando se dan conexiones inesperadas. Entre nosotros, esta cortina (¿una piel?) ondeando al viento... pronto se hinchará y se extenderá lo suficientemente lejos como para acariciar muy suavemente tu rostro, si es que resulta ser de seda.

El trabajo que surgió durante aquel periodo estaba marcado por la experiencia literal de lo que ya por entonces creía vaga pero profundamente, es decir: que la escritura, la lectura y el pensamiento producen y son producidas por posturas, movimientos, gestos y disposiciones específicas; que producen y son producidas por estados de ánimo, placeres, dolores, deseos, anhelos, talentos.⁹ Al estar repletos de densidades, texturas y tonos variables, no podrían acontecer sin que se adoptasen disposiciones específicas. Al estar repletos de voces, no podrían tener lugar sin asumir posturas y/o surgir de posturas concretas. Steven Connor (2008) escribe que «la voz está llena de posturas implícitas; una voz es un determinado tipo de postura (por eso puede ser una impostura)». Sabemos esto de la voz, creo. Es más fácil imaginar, al referirnos a la materia sonora, que esta ha de ubicarse en algún lugar fuera y dentro del cuerpo para producir este o aquel efecto. Mientras que en el caso de la escritura, lectura y pensamiento teóricos parece más beneficioso olvidar que son actividades que también están estrechamente conectadas con posturas, estados y atmósferas específicas; probablemente debido a que mayormente tienden a transcurrir en las mismas posturas eternas, conectadas a los mismos tipos de accesorios. Escritorios Escritorios Escritorios. Mesas Mesas Mesas. Ordenadores Ordenadores Ordenadores. Sillas Sillas Sillas. Papel Papel Papel. Sofás Sofás Sofás (a veces, ¿no?). Decidí tomarme todo esto literalmente y cambiar literalmente mi práctica teórica. Resituarse los lugares de mi producción de conocimiento como si se tratase de una especie de transmisión afectiva con múltiples salas. Llevar a cabo el trabajo teórico adoptando otras posturas, usar otras partes de mi cuerpo y de mi mente, moverme tan incontroladamente como me era posible mientras escribía y leía. No, esto no equivale a resituarse la teoría «en el cuerpo» o en «mi» cuerpo. El afecto no está encerrado en los cuerpos. Más bien se mueve «entre»; y no solo entre los cuerpos, sino entre muchas cosas, espacios, tiempos.

Cuando me enviaron el programa para hoy, vi que mi título llevaba añadido el descriptor «sentado». Esto me llevo a preguntarme cuán obligatorio era esto, y si el hecho de coreografiar la ocasión sería extensivo a otro tipo de direcciones escénicas y caracterizaciones de las posturas –si habrían contratado a otros para que impartieran sus presentaciones de rodillas, o reclinados, balanceándose, tambaleándose, en cuclillas o encorvados—. Una vez tuve una estudiante que me explicó que necesitaba tumbarse durante una conferencia que yo presidía*, ya que tenía un problema de espalda que le hacía molesto el permanecer sentada. Se tumbó tras la última fila de asientos, y pensé en lo deliciosamente escalofriante que sería que ella fuese la primera en responder cuando yo abriese el turno de preguntas a los asistentes.

Steven Connor, «Ear Room» ('Disposition'), 2008

**Chairing* en inglés, equivaldría a presidir o impartir dentro de una cátedra, el término hace referencia directa a la silla o sillón (N. de la T.)

*Si hago esto así, hace esto, veo esto, siento aquello. Si hago aquello así, ¿qué hace mi lengua? (¿cómo afectan los tropezos de mi lengua a mis pensamientos?)
¿Puede mi écritoire tener lugar en diferentes posiciones a partir de ahora?
Dis-posicionarla. Intentar hacer lo mismo en diferentes posiciones. Lugares.
Medios. No escribir siempre en mesas.
Comer sobre libros. Hacerlos nadar. Deslizarme bajo las mesas.
Escribir desde el otro lado. Debajo. Patas arriba.*

No sé muy bien. Pero intento encontrar maneras de variar mi relación experiencial con el conocimiento. Empezando por acceder al conocimiento de diversas maneras, que me obligo a imaginar a partir de detalles muy específicos de lo que sea que haya alrededor cada vez que me pongo a trabajar en algún lugar. Cuestionar las arquitecturas de acceso y generación de conocimiento habituales. Piensa en esto. Hay un lago ahí abajo y te invitan a tumbarte junto al agua, antes de que empieces a leer en voz alta:

Las arquitecturas de acceso (el aspecto físico de los libros, estantes, vitrinas de cristal, o incluso el mostrador de solicitudes en un archivo) nos colocan ante experiencias de relación particulares con respecto al conocimiento. Dichas arquitecturas también hacen mella en el conocimiento que se imparte. Piénsalo de este modo: el mismo detalle informativo puede sonar, percibirse, parecer, oler, o saber radicalmente diferente cuando se accede a este en lugares radicalmente diferentes o a través de medios dispares (o cuando no se menciona en unos espacios pero en otros sí).

Rebecca Schneider, *Performing Remains* (2011, p. 104)

JUNTO-AL-LAGO (LA TEORÍA tumbada)

Esta es la postura en la que empezó a escuchar los pensamientos íntimos de la Teoría, tal y como lo registraron los hongos (si es que alguna vez existió algo que pudiésemos llamar TEORÍA, de forma unificada):

*Hm... creo que estoy mirando en la dirección equivocada
tal vez yo sea parte de algo más amplio...
es decir, el picor ha existido siempre...
probablemente por eso los dinosaurios tenían pieles gruesas...
bueno, no lo suficientemente gruesas como para protegerlos de aquel asteroide...*

BOOM

Guau... rollo apocalíptico...

...Bueno, al menos los hongos lograron sobrevivir...

e invadir otros planetas, según he oído...

Parece ser que funcionan como una especie de internet... Oh...

Me pone los pelos de punta...

*...cada vez que piso la tierra una capa de hongos registra mi presencia
y la reenvía*

vete a saber dónde

Preferiría quedarme aquí para siempre.¹⁰



Esta es la posición en la que se dio cuenta de que la piel de la Teoría, con T mayúscula era todo un paisaje de picores. Pobre teoría, con una identidad tan compleja. Frecuentemente disimulada tras su pretensión de autoridad; de verdad pobre cosa, tan sola; tiende a comportarse como si fuese la única forma posible de conocimiento y pensamiento concienzudo.

Oh querida Teoría, ¿qué tipos de posturas éticas, políticas y económicas implicas cada vez que entras en acción?

¿Me permitirás bailar con tus fabricaciones?

Ah, entiendo, necesitas música. Sin problema, vamos a por ella.

Pero entonces tendrás que cantar.

(¿No me digas que tienes que ponerte en cuclillas para cantar...?)

LA TEORÍA EN CUCLILLAS

[cantando]

Nadie te entiende / pobre de ti, pobre de ti / Esta historia, aunque no bien contada, no es tan vieja / No es tan divertida, no es tan genial / Pero sé que es verdad / Porque bien entrada la noche, se me aparece un ángel / En mis sueños, mientras duermo / Y mientras recorre con sus dedos mis cabellos / Mientras reposo en su regazo y ella dice / Pobre de ti, pobre de ti / Nadie te entiende / Pobre de ti, pobre de ti... [Daniel Johnston cantando «Poor you»]

LA TEORÍA A GATAS

[meneando tu invisible cola]

Paul Carter nos recuerda que el término *discurso* contiene un fuerte sentido de desplazamiento físico de un lugar y situación a otro (2004, p. 9). Carter se refiere, expresamente, a lo que debería ser un discurso apropiado para la investigación creativa, la cual denomina «pensamiento material». Escribe: «El discurso de la investigación creativa, o pensamiento material, tiende a ser ocasional, genéricamente irrespetuoso, promiscuo y localizado. Evocar la palabra *discurso* conlleva una sensación física de correr de aquí para allá [entre las posiciones]; su primer objetivo será el de materializar el discurso en sí».

LA TEORÍA QUE SE MECE

[de rodillas, balanceando la parte superior de tu cuerpo adelante y atrás]

En el siglo XVIII, un consejero de la corte de Corea informó del siguiente modo sobre los nuevos (o así llamados) pueblos «modernos» del planeta (es decir, los pueblos ilustrados, supuestamente liberados de creencias e ilusiones de cualquier tipo): «La gente cuenta que los pueblos de raza blanca que habitan en el frente norte del Atlántico practican una forma peculiar de culto a los dioses. Salen de expedición hacia otras naciones, se apoderan de las estatuas de sus dioses y las destruyen quemándolas mientras les gritan ¡fetiches! ¡fetiches!, palabras, que en su lenguaje bárbaro, parecen querer decir “fabricación, tonte-ría, mentira”». ¹¹ Increíble ¿no? Como si todos los «hechos», tan apreciados por los pueblos «modernos», no hubiesen sido «todos fabricados»; entidades

mezcladas, trozos de tela ondeando al viento, geografías y géneros mutantes. La lengua francesa lo expresa claramente: está claro que *un fait, ça se fait ou ça n'existera pas*. A pesar de ello, los modernos insistían en separar los «hechos reales» (supuestamente reconocibles como naturales) de las construcciones humanas supuestamente «subjetivas» y «sociales», las fabricaciones que proscribían y abucheaban como «fetiches». Como si fuese difícil aceptar que todas las cosas de este mundo son *al mismo tiempo reales y construidas*. Valorables y vivibles como conocimiento y sin embargo afectadas, situadas, posicionadas; practicadas y vividas de cierto modo en algún lugar, (y aun así *alocales*, desplegándose en otros muchos tiempos y espacios). Ambas, formas de conocimiento objetivo –situado– y mil veces afectado, mediado, modulado, traducido, referido, registrado, transportado, trasplantado, y a pesar de ello... a veces (¿por qué no?) repercebido como por-primera-vez...



LA TEORÍA AFECTIVA

No es teoría del sentirse bien, aunque pueda realizarse con placer, e incluso generar diversas formas de placer. Eso también pasa. E incluso podría ocurrir más a menudo. Con otras (dis)posiciones. Ahora bien, ¿puede este acercamiento (afectivo) al hacer teórico, tan culturalmente situado, funcionar como una crítica a las economías del conocimiento neoliberales? Lo dudo. Después de todo es fácil acusarle de conectar con algunas de las inclinaciones de las actuales economías del conocimiento neoliberales (piensa en la proximidad entre vida y trabajo). Pero también veo las distinciones que pueden y deben llevarse a cabo en pequeños pasos. Más allá de mis dudas y temores a malinterpretarlo todo. Precisamente por eso insistiré en adoptar posiciones desviadas cuando se trate de hacer y (re)pensar la teoría, (re)pensar la epistemología: por un lado reconocer los roles desempeñados por afectos específicos, trazando conexiones entre los detalles de historias personales y los procesos de producción y circulación de conocimiento; por otro lado explorar la capacidad de los afectos para forjar relaciones improbables entre cosas, personas, razones, géneros, instituciones, tiempos y espacios supuestamente desconectados... como una forma de generar «comunidades» heterogéneas complejas. Huelga decirlo: para nada comunidades basadas en la identificación mutua, sino comunidades de des-identificación, si se me permite llamarlas así. Comunidades hechas de «relaciones parciales» e inclinaciones parcialmente compartidas.¹²

Paula Caspão es investigadora y artista intermedia residente en París. Trabaja en el cruce de caminos entre las prácticas coreográficas y otras áreas. Doctora en filosofía / epistemología (Universidad Paris-10). Actualmente es investigadora posdoctoral de Estudios del Performance en la Universidad de Lisboa, e investigadora asociada del Instituto de Historia Contemporánea de la Nueva Universidad de Lisboa. Es profesora invitada en la Escuela Nacional Danesa de Artes Escénicas de Copenhague.

Fotografías: Paula Caspão

Notas

1 Hace poco me he dado cuenta de que mi interés por «las formas de vida» de la teoría tiene bastantes resonancias con una investigación que realizó Franck Lebovici en 2011, en la que se preguntaba sobre las «formas de vida» de los artistas y los «ecosistemas» que genera una práctica artística. Con el apoyo de Les Laboratoires d'Aubervilliers de París, contactó con algunos artistas y les pidió que generasen un documento, sin ningún tipo de criterios o restricciones formales, que reflejase la «ecología de una obra artística».

2 El análisis de Sara Ahmed en «Affective Economies» (2004, p. 119) muestra claramente que «aunque las emociones ciertamente no residen en un sujeto o figura, sí que operan vinculando sujetos. De hecho, y para decirlo más claramente, la no residencia de las emociones es lo que las hace *vinculantes*». Así Ahmed señala la necesidad de observar cómo los afectos específicos (capturados y capturadores) actúan «de manera concreta y particular para mediar en la relación entre lo físico y lo social y entre lo individual y lo colectivo». Más concretamente, muestra cómo los afectos de hecho actúan «mediante el pegado de figuras (adherencia), un pegar (pegado) que crea el efecto en sí de colectivo (coherencia)», por ejemplo, «con respecto a la figura del que solicita asilo y del terrorista internacional». Es decir, en relación a figuras que pueden ser identificadas como portadoras de todos los males en determinados momentos; como los cuerpos (los signos) que agravan las carencias y aflicciones que padece gran parte de la población.

3 Se ha hablado reiteradamente sobre estos cambios, denominándolos «el giro educativo». Sobre este tema, ver Irit Rogoff en su artículo «Turning», 2008 («Haciendo el giro», 2010). El Proceso de Bolonia es conocido como el proyecto a gran escala que ha venido modificando radicalmente la cara de la educación superior en Europa desde principios del siglo XXI. Dieter Lesage redactó un texto relevante en el que traza la complejidad de las posturas (y sus ambigüedades con respecto a los imperativos del mercado) involucradas en las discusiones sobre lo que se supone que debe ser «la investigación artística» dentro del debate contemporáneo sobre la reforma de la educación superior artística: «El Proceso de Bolonia estaba pensado para conducir al establecimiento de un Área de Educación Superior Europea que debía «contribuir al establecimiento de la Unión Europea como la mayor economía del conocimiento mundial» a partir del año 2010, tras muchos años de preparación y negociación, desde finales de los noventa. «Innovación, creatividad e investigación

son algunas de las palabras en boga que aparecen en todo informe sobre los progresos realizados en esa dirección» –dice Lesage en «Who's Afraid of Artistic Research? On measuring artistic research output», 2009 («¿Quién teme a la investigación artística? Sobre la medición de resultados en la investigación artística»)–. Para una perspectiva relevante en profundidad sobre esta cuestión consultad los escritos de Stephan Dilleuth, «Old and New Monsters: The Academy and the Corporate Public», 2007 («Viejos y nuevos monstruos: la academia y el público corporativo»), y Kathrin Busch, «Artistic Research and the Poetics of Knowledge», 2009 («La Investigación artística y las poéticas del conocimiento»).

4 Tal y como Kathrin Busch señaló de modo conmovedor (ibíd): «La utilidad y capitalización del conocimiento tan proclamada por la supuesta sociedad de la información actual va de la mano de una visión simplificada de la práctica teórica y la investigación filosófica».

5 Esto es lo que plantea Dieter Lesage (art. cit.).

6 Siguiendo a Lesage (art. cit.), una comprensión pluralista del conocimiento se acerca a «la investigación artística» en su singularidad e insiste en la instauración de «un concepto pluralista con respecto al resultado de la investigación», en el que las «exposiciones, actuaciones, obras artísticas e intervenciones artísticas» sean consideradas como investigación seria. Es más, en este contexto hay espacio para alianzas prometedoras entre diversas formas de investigación, tal y como sugiere Lesage: «más que imitar ese reforzamiento académico de las ciencias naturales, el campo emergente de la investigación artística debería abrirse hacia aquellos que, dentro de las humanidades y los estudios culturales, se encuentran ante la urgente necesidad de aliados para el reconocimiento de otros tipos de resultados investigativos que no sean el clásico artículo publicado en la revista internacional reseñada por compañeros».

7 Ginot se refiere específicamente al teórico y crítico de danza y artes escénicas en «Dis-identifying: Dancing bodies and analysing eyes at work. A discussion of Vera Mantero's *A mysterious Thing said e. e. cummings**» («Des-identificando: cuerpos que bailan y ojos que analizan en acción. Una discusión sobre la obra de Vera Mantero *Una misteriosa cosa, dijo e. e. cummings**»), 2004.

8 En *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* («Los restos de lo escénico: Arte y guerra en tiempos de la reconstrucción teatral») (2011), Rebecca Schneider aborda el tema del cruce sincopado de temporalidades (y

espacialidades) del presente, así como el papel que juegan los afectos en este (ver en concreto las páginas 35-37).

9 Por entonces trabajaba en la creación de *The Way Things Take Place: Situating our practices again and again* («El modo en que las cosas ocurren: situar nuestras prácticas una y otra vez»), una conferencia performativa presentada en el marco del Simposio International SEAM 2013 / «Authorship, Audience, Curation», Noviembre 2013, en Critical Path / Centre for Choreographic Research, Sidney, Australia. En ella abordaba la cuestión de la autoría como algo inseparable de la del público (consciente de que la «creación de sentido» siempre tiene lugar en el cruce temporal de percepciones activas específicas del presente: las lecturas / la condición del espectador). En otras palabras, abordaba la autoría desde la perspectiva de lo menos visible, las formas de colaboración rebeldes; concretamente a través de la exposición de las maneras en que un autor *colabora* no solo con sus congéneres humanos creadores y perceptores, sino también con muchas otras cosas, a las que generalmente no se les atribuye ninguna capacidad de autoría: performativa, afectiva, efectiva.

10 Pasaje extraído de *Drama (De)Vices* (en colaboración con Valentina Desideri), una pieza coreo- y video-gráfica que se estrenó en Atelier Real, Ciclo de documentación Artística: «Leftovers, Tracks and Traces», Lisboa 2010.

11 Bruno Latour, *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, París, Shyntélabo, 1996, p. 11. Este es un fragmento de un informe realizado por el Consejero Déobalè, al servicio de la corte de Corea en China, a mediados del siglo XVIII.

12 Este texto se ha inspirado de diversas maneras subterráneas en la «historiografía queer» de Carolyn Dinshaw, *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*, 1999.

Bibliografía

- AHMED, SARA (2004). «Affective Economies». *Social Text* [Durham: Duke University Press], Vol. 22, núm. 2 79 (verano), pp. 117-139.
- BOSMA, JOSEPHINE; RTMark (1997). «Interview with RTMark». Disponible en: <<http://www.josephinebosma.com/web/node/83>> [Consulta: 5 abril 2015].
- BUSCH, KATHRIN (2009). «Artistic Research and the Poetics of Knowledge». *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods* [Glasgow], Vol. 2, núm. 2 (primavera). Disponible en: <<http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/busch.html>> [Consulta: 17 septiembre 2013].
- CARTER, PAUL (2004). *Material Thinking: The Theory and Practice of Creative Research*. Carlton Victoria: Melbourne University Publishing.
- CONNOR, STEVEN (2008). «Ear Room». Conferencia impartida en el Audio Forensics Symposium, Image-Music-Text-Gallery, de Londres, el 30 de noviembre, disponible en: <<http://www.stevenconnor.com/earroom>> [Consulta: 07 octubre 2012].
- CONNOR, STEVEN; DILLON, BRIAN (2004). «Cutaneous: An Interview with Steven Connor». *Cabinet: A Quarterly of Art and Culture* [Brooklyn, Nueva York], núm. 13 (primavera), pp. 44-48. Disponible en: <<http://cabinetmagazine.org/issues/13/dillon.php>> [Consulta: 10 septiembre 2009].
- DILEMUTH, STEPHAN (2007). «Old and New Monsters. The Academy and the Corporate Public». En: HOLLYWOOD, ANNETTE; WILLE, BARBARA (eds.). *Reality Check - Who is afraid of Master of Arts?*. Berlín: Internationale Gesellschaft der Bildenden Künste (IGBK), pp. 73-84.
- DINSHAW, CAROLYN (1999). *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*. Durham: Duke University Press.
- FRASER, ANDREA (2003). «Interview with Yilmaz Dziewior». En: DZIEWIOR, YILMAZ (ed.). *Andrea Fraser. Works: 1984 to 2003*. Cologne: Dumont.
- GINOT, ISABELLE (2004). «Dis-identifying: Dancing bodies and analysing eyes at work. A discussion of Vera Mantero's *A mysterious Thing said e. e. cummings**». *Sarma. Discourses in Dance* [Bruselas], Vol. 2, núm. 1 (enero). Disponible en: <<http://sarma.be/docs/602>> [Consulta: 12 marzo 2006].
- ICHE, SANDRA; RENAN, BENYAMINA (2013). «Entretien avec Sandra Iché». Disponible en: <<https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CB8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.festival-avig->

- non.com%2Flib_php%2Fdownload.php%3FfileID%3D1361%26type%3DFile%26round%3D119890221&ei=fP8iVdSvNsjvavaugJgO&usg=AFQjCNEzE0PD-DDiqw6mZQLgKORerjO-Uaw&bvm=bv.89947451,d.d2s», [Consulta 10 octubre 2013].
- LATOUR, BRUNO (1996). *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*. París: Shyntélabo.
- LESAGE, DIETER (2009). «Who's Afraid of Artistic Research? On measuring artistic research output» *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods* [Glasgow], Vol. 2, núm. 2 (primavera). Disponible en: <<http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/lesage.html>> [Consulta: 06 febrero 2014].
- ROGOFF, IRIT (2008). «Turning». *e-flux Journal* [East Broadway, Nueva York], núm. 0 (noviembre). Disponible en: <<http://www.e-flux.com/journal/turning>> [Consulta: 13 septiembre 2013]. Se puede encontrar en español, «Haciendo el giro», traducción de Iván Ordoñez (2010) en: <<http://es.scribd.com/doc/43547390/Haciendo-El-Giro-Irit-Rogoff>> [Consulta: 5 abril 2015].
- SCHNEIDER, REBECCA (2011). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Londres y Nueva York: Routledge. El ensayo que da título a este libro se puede encontrar publicado en español en:
- (2010). «Los restos de lo escénico (reelaboración)». En: Naverán, Isabel de (ed.). *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Barcelona: Mercat de les Flors. (Cuerpo de Letra: Danza y pensamiento; 3), pp. 171-198.
 - (2011). «El performance permanece». En: TAYLOR, DIANA; FUENTES, MARCELA (eds.). *Estudios avanzados de Performance*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- WESTHEIMER, JOEL (2010). «Higher Education or Education for Hire? Corporatization and the Threat to Democratic Thinking». *Academic Matters: The Journal of Higher Education* [Ontario], Abril-Mayo. Disponible en: <<http://www.academicmatters.ca/2010/04/higher-education-or-education-for-hire-corporatization-and-the-threat-to-democratic-thinking>> [27 febrero 2014].

Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: La paradoja de la visibilidad

Bojana Kunst

Traducción: Emilio Ayllón Rull

Hace unos años, invitaron al filósofo belga Dieter Lesage a colaborar con la artista Ina Wudtke con un texto introductorio para su catálogo. Lesage se tomó la invitación en serio; más que describir sus «productos» artísticos, el «Retrato del artista como trabajador» describe de manera minuciosa lo que realmente hace Wudtke cuando trabaja como artista:

Eres artista y eso quiere decir: no lo haces por dinero. Eso es lo que piensan algunos. Es una buena excusa para no pagarte todo lo que haces. Así que lo que pasa es que tú, como artista, pones dinero en proyectos que otros van a exhibir en su museo, en su *Kunsthalle*, en su sala de exposiciones, en su galería. Así pues, eres una inversora. Haces préstamos que nadie te va a devolver. Asumes riesgos financieros. Especulas contigo misma como activo artístico. Eres una comerciante. No puedes poner todo tu dinero en un único valor artístico, de modo que diversificas tus actividades. Gestionas los riesgos que asumes. Tú lo dirías de otra manera, lo sé. Dices que padeces una ligera esquizofrenia. Tienes múltiples personalidades. Eres fotógrafa, pero también DJ. Tienes una revista, eres editora, pero también organizas fiestas. Sacas fotos de gente que va a fiestas. Das una fiesta para presentar tu revista, haces revistas con las fotografías que sacas de la gente que va a fiestas, das una fiesta y eres la DJ. Haces entrevistas a gente a la que conoces, entrevistas a gente a la que te gustaría

conocer, a la gente a la que conoces le hablas de tu revista. Compras discos en mercados de segunda mano, en el bar donde te tomas un café después de visitar el mercado de segunda mano repartes *flyers* que anuncian una fiesta, grabas vídeos en los que se ve cómo destrozas los discos que has comprado en el mercado de segunda mano, liberas a tu país de la mala música, exhibes el vídeo en una galería y eres la DJ en la inauguración.¹

Al enumerar meticulosamente sus múltiples actividades, que se mueven entre la organización, la producción, la difusión, el trabajo en red, la presentación de la obra y la de la propia artista, con un ritmo rápido y repetitivo, Lesage muestra de manera directa los profundos cambios que han tenido lugar en el trabajo del artista contemporáneo en las últimas décadas. Al desplazar el acento del *trabajo artístico* al *trabajo del artista*, esto es, de la reflexión estética o filosófica sobre el trabajo a su propia producción, Lesage no solo trata de llamar la atención sobre lo que el artista tiene que hacer en tanto que artista, sino que también trata de mostrar que la manera en que el artista trabaja está estrechamente relacionada con la manera en que se valora y se reconoce actualmente el trabajo artístico. Muestra que la naturaleza abierta, interdisciplinar, inestable y flexible del trabajo artístico contemporáneo no es solo una cualidad estética, sino algo profundamente conectado con las formas en que se producen las obras. Ina Wudtke se mueve entre varias actividades de producción, cambia los métodos de creación, hace grabaciones, tiene reuniones, escribe textos de presentación, edita aplicaciones, regraba cosas, saca fotos de presentaciones, tiene más reuniones, organiza fiestas; circula entre la organización y la realización de numerosos proyectos. Su trabajo es sumamente flexible y móvil, tiene lugar a varios niveles simultáneamente. Es imposible distinguir entre obra y presentación, entre realización del trabajo y difusión pública, o entre la materialidad y la inmaterialidad del trabajo artístico. Es igualmente imposible trazar una línea divisoria entre sus numerosas actividades, entre su vida privada y profesional, entre la creación y la organización de su trabajo, entre la creatividad y la publicidad de su trabajo o entre trabajo y placer. Todas sus actividades convergen en una única corriente que lo abarca todo y fluye de manera cíclica a través de la meticulosa descripción que hace Lesage de todos y cada uno de los «detalles banales» de su trabajo.

El retrato de Ina Wudtke es el retrato de una virtuosa de primer nivel. No solo crea una obra llena de virtuosismo, sino que la ejecución del trabajo que rodea a la obra es igualmente virtuosa. Es una virtuosa en su *manera* de trabajar. Su retrato revela un virtuosismo de primer nivel en todos los aspectos y matices de su trabajo como artista contemporánea. Lesage compara su virtuosismo con el de un DJ y esta comparación no es casual. Ina Wudtke trabaja en realidad como DJ y como artista visual, lo que hace que su trabajo sea comparable al de otros artistas de la *performance*, como por ejemplo músicos, actores o oradores, cuya obra puede considerarse virtuosa debido a la ausencia de producto final. El objetivo de sus actividades no es la creación de un producto, sino la interpretación en sí misma. Además, el trabajo de Wudtke siempre tiene lugar ante la mirada de otras personas, en presencia de un público. Su virtuosismo consiste en interpretar una determinada «partitura», lo que no solo incluye su «obra musical», sino la totalidad de sus actividades; actividades que, en este sentido, cabe ver como una confirmación de la tesis de Paolo Virno, según la cual en una sociedad posfordista, la actividad no dirigida a un producto final se convierte en el prototipo de todo trabajo asalariado. El trabajo posfordista contemporáneo es en su mayoría de tipo comunicativo y lingüístico, tiene lugar permanentemente ante la mirada de otros, lo que añade a su naturaleza un rasgo político fundamental.²

Varias de las actividades de Wudtke están vinculadas a esta visibilidad del trabajo y al trabajo que tiene lugar ante la mirada del público, y esto vale tanto para su trabajo artístico como para el no artístico, que no se pueden diferenciar claramente. Este virtuosismo no se aplica únicamente a la creación musical o de instalaciones visuales; en la descripción de Lesage se hace hincapié en otra actividad, la de emplear los procedimientos del DJ (sampleado, recombinación, remezcla y otros procesos musicales de creación) para la transgresión de las diversas formas y cualidades del trabajo inmaterial: creación por medio de materiales, comunicación, materiales de presentación, encuentros, intercambio, colaboración, reflexión; viajes, grabaciones, grabaciones, venta, publicidad, planificación de proyectos, etcétera. En este sentido, Lesage también discrepa de la pretensión de Bourriaud de presentar al artista como un DJ contemporáneo que traduce metafóricamente estos procedimientos en una reutilización de formas y en una reprogramación de los procedi-

mientos a través de los cuales los trabajos artísticos actuales se supone que median entre formas, signos e imágenes.³ El retrato de Ina Wudtke muestra que el artista es en realidad un virtuoso ideal del trabajo posfordista contemporáneo; en efecto, ella demuestra una cualificación de primer nivel en los diversos aspectos de este tipo de trabajo (flexibilidad, movilidad, performatividad, simultaneidad, impermanencia). A pesar de que su trabajo pertenece al modo de producción posfordista, su obra es altamente repetitiva y continua; esto es, muy similar, desde el punto de vista del ritmo, a la cadena de montaje fordista. Lesage muestra el complejo estatus del virtuosismo contemporáneo, el cual, también de acuerdo con Virno, caracteriza la totalidad de la producción social actual; el aspecto más importante de la producción social son los actos lingüístico-comunicativos, en los que la mencionada partitura no es sino la del *general intellect* (en el sentido de la facultad humana general de comunicación y construcción de comunidad). «Nadie es tan pobre como aquel que ve la propia relación con la presencia del otro, su facultad comunicativa, el propio tener-lenguaje, reducidos a trabajo asalariado».⁴

Si queremos ahondar un poco más en el lugar común de la proximidad entre arte y capitalismo, es preciso, pues, poner el acento en la *visibilidad*, una importante característica del trabajo artístico actual. Hay que repensar la desaparición de la línea divisoria entre el trabajo artístico y el trabajo sin más; en muchas prácticas artísticas, este fenómeno está conectado con la desaparición de la línea divisoria entre vida y arte. En lo que sigue, voy a mostrar que en la sociedad contemporánea el artista se ha convertido en un prototipo de trabajador flexible y precario contemporáneo, ya que el trabajo del artista está ligado a la producción de vida en sí; en otras palabras, a la producción de subjetividad y al exceso de socialidad. Hoy en día, la disolución de la línea divisoria entre vida y trabajo, que muchos artistas del siglo xx situaron en el centro de sus tendencias emancipatorias, se encuentra también en el centro de los procesos capitalistas de explotación de la vida. A menudo parece como si el artista fuera el trabajador ideal del capitalismo contemporáneo; tampoco es ninguna coincidencia que el estilo de vida artístico y la explotación de la vida como proceso creativo sin fin subyazca a la especulación sobre el valor futuro del arte. La subjetividad artística contemporánea entra a formar parte de los análisis críticos de la cultura capitalista posfordista debido a la desaparición de

las fronteras entre el «trabajo artístico» y la manera en que se realiza el trabajo: la inmaterialidad del trabajo artístico, su afinidad con el acontecimiento y su componente relacional, donde las fronteras entre proceso y producto se desdibujan, se sitúan en primer plano. Claramente, hay en todo esto una contradicción: los procedimientos para acercar el arte y la vida (en el siglo xx, su objetivo principal era abrir el potencial emancipatorio del arte y desplazar el centro de atención al proceso de creación desconectándolo de la materialidad del objeto artístico) están ahora en el núcleo de la creación capitalista de valor. Es interesante que en las últimas décadas numerosas obras de danza y teatro hayan tematizado sus propios procedimientos de trabajo, lo que a menudo se ha entendido como una expansión del campo artístico en sí mismo (coreografía, danza, arte de acción) y como un desplazamiento de las fronteras tradicionales del arte. Esto puede decirse sobre todo de la danza contemporánea europea desde los años noventa; esta disciplina ha estado fuertemente marcada por la introducción de la visibilidad del trabajo en sí, sobre todo aspectos no necesariamente relacionados con el esfuerzo físico, sino con las nuevas atmósferas afectivas y las tensiones energéticas del trabajo. Estos nuevos procedimientos de trabajo han permitido, en efecto, saltar por encima de las jerarquías tradicionales (por ejemplo, la relación entre el coreógrafo y el bailarín, entre el artista y la institución, etcétera) y han contribuido a ampliar la perspectiva desde el punto de vista de lo que todavía pueden llegar a ser específicamente las prácticas artísticas (lo que puede ser la danza, lo que puede un cuerpo); también han contribuido a transformar las instituciones artísticas en espacios más orientados hacia la experimentación y la comunidad. No obstante, estos nuevos procedimientos de trabajo también han estado estrechamente conectados con las nuevas formas posfordistas de producción. Por eso es necesario repensar los «rasgos políticos» de estas nuevas formas de trabajar y señalar las contradicciones de los procesos flexibles e inmateriales en el arte; sobre todo, los modos en los que la visibilidad del trabajo forma parte de los procesos contemporáneos de explotación del trabajo.

El debate sobre la proximidad del trabajo artístico y el capitalista comenzó a finales de los años noventa, en particular bajo la influencia de Luc Boltanski y Eve Chiapello, cuyo libro *El nuevo espíritu del capitalismo* subraya las semejanzas entre la subjetividad artística y la subjetividad del capitalismo

contemporáneo.⁵ Entendida a menudo como la subjetividad ideal del capitalismo contemporáneo, sobre todo en conexión con el ascenso de la «clase creativa», la subjetividad artística no es en absoluto ociosa e inactiva; más bien al contrario, es incesantemente activa en todas sus formas posibles y en la realización de su potencialidad. Según Boltanski y Chiapello, la autonomía, la autorrealización, la creatividad y la desaparición de la diferencia entre tiempo de trabajo y tiempo privado son características del trabajo creativo contemporáneo que están en el núcleo del nuevo espíritu del capitalismo. Estos autores analizan la impotencia y el colapso de la crítica artística institucional que surgió de las tendencias emancipatorias de los sesenta y de la afirmación del cambio después de 1968. En su opinión, una de las razones que explican la impotencia de la crítica artística después de los años sesenta fue la aceptación de, y la complacencia con, los cambios que introdujeron los conceptos gerenciales de flexibilidad, creatividad móvil, proceso abierto y participación creativa en los modos de trabajo, que hacían énfasis en las dimensiones lingüísticas y performativas del proceso de trabajo. De donde se puede concluir, por tanto, que muchas características actuales de los procesos de creación artística (apertura, exploración, la creciente proximidad entre arte y vida) pueden encontrarse también en los nuevos procesos de trabajo surgidos con el posfordismo. La explotación de las potencialidades, las capacidades comunicativas y la flexibilidad (disponibilidad permanente) del sujeto trabajador, la introducción del virtuosismo en el lugar de trabajo, la disolución de la diferencia entre trabajo y tiempo libre, el aumento de la capacidad performativa del trabajador contemporáneo... todo esto se entrelaza con la creación proyectiva de nuevas formas y contextos, así como con la orientación performativa de todos los segmentos del trabajo.⁶ Situado en el corazón del trabajo contemporáneo está el trabajo visible, ejecutado ante la mirada de otras personas. Por consiguiente, cualquier evaluación y cualquier juicio sobre el trabajo están conectados con este núcleo visible, con la experimentación y el desarrollo de las capacidades lingüísticas, afectivas e imaginativas del sujeto. La visibilidad del trabajo está estrechamente relacionada con lo que Virno describe como la creciente proximidad del trabajo y la actividad política. Esta visibilidad está también en el corazón de la indefinición y de la naturaleza gerencial, inconclusa (proyectiva) del trabajo; en este punto,

las características estéticas del trabajo y su apropiación por los procesos de producción contemporáneos están íntimamente entrelazados.

Volvamos al retrato de Ina Wudtke. Su trabajo es abierto, procesual, precario y se mueve continuamente entre distintas actividades. Esto no solo puede decirse de su trabajo «burocrático y de gestión», sino también de su trabajo artístico, que está estrechamente conectado con su aparato de producción. Este aparato es abstracto en el sentido de que la inmaterialidad es un rasgo tanto del trabajo artístico como del proceso de trabajo. El proceso está orientado primariamente hacia lo que el trabajo podría ser, y apunta al intercambio de la potencialidad del trabajo (la producción de contextos, significados, transferencias, etcétera); el trabajo toma la forma de una especulación sobre el trabajo mismo.⁷ Como artista, Ina Wudtke debe trabajar constantemente en red, tiene que ser comunicativa y virtuosa; tiene que dominar diversas maneras creativas de hacer visible su trabajo. Su obra se crea en primer lugar a través de este proceso, de ahí que Lesage señale que hay una interesante conexión económica entre su trabajo no artístico y su obra artística, y que aquel exige que la obra artística se analice junto con su producción: de hecho, esta es la única manera en que de verdad puede llevarse a cabo un análisis estético del trabajo artístico. Sin embargo, la producción de trabajo artístico afecta a los procesos abiertos y creativos que pueden tener lugar en paralelo a la explotación radical del trabajo en general. No obstante, no tiene tanto que ver con el análisis de las condiciones institucionales de trabajo como con las formas en que la obra se produce realmente. Las instituciones artísticas contemporáneas también forman parte de esta flexibilidad y esta especulación con el trabajo, y hasta las más progresivas participan en la explotación de una mano de obra flexible y mal pagada; incluso las instituciones artísticas más autocríticas generan los mismos modelos sociales y económicos que critican en sus propuestas. Las decisiones artísticas, los métodos y rasgos estéticos del trabajo artístico están estrechamente conectados con sus condiciones de producción; la manera en que trabajamos está profundamente inscrita en la forma de nuestra obra artística. A las instituciones artísticas les gusta considerarse progresistas, pero muchas de ellas solo pueden sobrevivir gracias a la explotación del trabajo flexible y voluntario; el aparato organizativo/gestión burocrática está organizado como un conjunto de residencias, periodos de

prácticas, y ampliaciones de una formación interminable. A menudo, este trabajo voluntario, precario, flexible y mal pagado no distingue entre el tiempo libre y el tiempo laboral. Sin embargo, este trabajo está rodeado de cierta aura social, desde el punto de vista del valor simbólico de la institución del arte como un espacio social paralelo, de la amistad entre sus distintos actores y del valor de esta vida «artística» en general. Esto no significa que las instituciones merezcan una condena en términos morales por su «maldad». No obstante, se encuadran dentro de los métodos económicos de producción contemporáneos, y eso hay que señalarlo: existen como una parte activa y destacada del desplazamiento hacia el trabajo flexible y precario, en el que también apoyan la construcción afectiva de la concepción precaria de la subjetividad. El funcionamiento de las instituciones artísticas está, así pues, estrechamente conectado con el omnipresente sentimiento de precariedad. Lauren Berlant considera que esta precariedad no es solo económica, sino estructural y por lo tanto típica del entorno afectivo contemporáneo en el que vivimos.⁸ En su opinión, este tipo de precariedad estructural marca la experiencia del momento presente, así como las atmósferas y los ritmos de la vida contemporánea. El funcionamiento de muchas instituciones artísticas contemporáneas debería leerse a la luz de este cambio afectivo, que celebra la creatividad y la libertad transitoria como algo esencial, pero que también da lugar a un sentimiento cada vez mayor de impotencia e inestabilidad. Según Berlant, este sentimiento afectivo consiste en una frustración y un libre disfrute simultáneos, que es lo que sienten las clases intelectuales, ilustradas pero en gran medida desempleadas. Estas clases se caracterizan por una movilidad permanente, la construcción de redes y la insistencia en que están en el centro y no en los márgenes de lo social; por una retórica del cuidado del otro y por la nueva ecología social, y exigen que el Estado garantice las condiciones básicas que permiten el éxito de su trabajo y su movilidad (alimentación, vestido, alojamiento, empleo), sin que ninguno de ellos tenga que renunciar al modo de vida inestable, nómada y flexible por el que han peleado para sí mismos.⁹ Esta caracterización me recuerda el sentimiento que tantas veces se hace presente en el corazón de la subjetividad artística contemporánea, que también desarrolla una nueva ecología social del don y la amistad para poder subsistir en la precariedad y en la insoportable inestabilidad de semejante vida, lo cual implica, sin

embargo, participar íntimamente en el omnipresente cambio afectivo y en la explotación de la subjetividad. La condición progresiva de las instituciones debería, así pues, ponerse en relación con estas condiciones de trabajo profundamente afectivas e íntimas; algo que influiría de manera directa en la estructura y funcionamiento de las instituciones y transformaría el valor de nuestra inversión en ellas. En lugar de un aura abstracta de amistad, las instituciones deberían desarrollar formas de solidaridad y de permanencia del trabajo; no deberían permitir las mismas condiciones de trabajo que se dan en otros lugares y empeorar el clima afectivo contemporáneo.

Nos estamos ocupando del ambivalente estatus del artista contemporáneo y su trabajo, un estatus estrechamente relacionado con las formas de trabajo y de producción cultural posfordista. En opinión de algunos autores, el artista se convierte en el trabajador ideal para el capitalismo contemporáneo; de hecho, se supone que el artista es la base sobre la cual debería modelarse la fetichización contemporánea de la creatividad y la subjetividad creativa y flexible neoliberal. En realidad, la gran mayoría de las prácticas artísticas contemporáneas adoptan una actitud extremadamente crítica hacia la creatividad; en su lugar, establecen diversos procesos de colaboración que se apartan de la subjetividad artística moderna. Sin embargo, a pesar de esta resistencia, estos procesos también existen como parte del trabajo posfordista, debido sobre todo a su intrínseca comunicatividad: los trabajos contemporáneos se configuran primordialmente como campos discursivos, performativos y de intercomunicación. No se trata únicamente de que el trabajo se convierta en un tema; la visibilidad del trabajo modifica la relación con el público, que coopera en sus procedimientos abiertos. Hoy en día, muchas obras artísticas existen como campos de comunicación que posibilitan el intercambio de conocimientos y sentimientos, donde es posible introducir cosas que están todavía inconclusas (y así asumir la parte/responsabilidad de uno) y comprobar la cercanía y el valor de lo que se produce. Esa es la razón por la que un montón de obras artísticas incluyen al espectador/a, que colabora en la producción de la obra trabajando con sus capacidades comunicativas, sociales y productivas. Al mismo tiempo, el omnipresente sentimiento de precariedad y de predominio del trabajo inmaterial genera una serie de síntomas dentro de la forma contemporánea de trabajar, lo que también afecta a la comprensión de la subjetividad artística. Por ejemplo, Vassilis Tsianos

y Dimitris Papadopoulos señalan varios síntomas neuróticos que cuadran bien con la manera en que hoy en día se entiende y se percibe la subjetividad artística: vulnerabilidad (el sentimiento de flexibilidad sin ninguna forma de seguridad), hiperactividad (el imperativo de mantener una accesibilidad permanente), simultaneidad (la capacidad para mantener los diversos ritmos y velocidades de varias actividades simultáneas), recombinación (circular entre las distintas redes/espacios sociales), postsexualidad e intimidad fluida (producción corporal de relaciones sexuales indeterminadas), ansiedad (relacionada con la sobrecarga de comunicación e interacción), astucia (la capacidad para el oportunismo y las trampas) y agotamiento afectivo (explotación emocional).¹⁰

En la obra artística, la visibilidad del trabajo también está conectada con las formas en las que la producción de comunicación, relaciones, conexiones, afectos y bienes inmateriales excluye la producción posfordista (o la sitúa en zonas ocultas y cerradas del mundo «invisible».¹¹ Actualmente, muchas prácticas artísticas se enfrentan al viejo pero extremadamente importante dilema que Walter Benjamin señalara en su conferencia de 1934 «El autor como productor». En este ensayo, Benjamin se ocupa de los problemas que rodean a la relación entre obra artística y situación social; en otras palabras, se ocupa de si el trabajo artístico debería responder, y cómo, a la situación social específica en la que es generada: cuál debería ser la relación entre su tendencia y su calidad. La ilustre respuesta a esta pregunta se da al inicio mismo del texto; Benjamin escribe que «la tendencia política correcta incluye una tendencia literaria».¹² Lo político es por lo tanto también lo estético, donde lo estético en lo político no debería entenderse como una consecuencia de la relación «correcta» del arte con las relaciones de producción de su época (no se trata de si el trabajo artístico es reaccionario o progresista), sino sobre todo como la pregunta por cómo se sitúa el trabajo artístico dentro de las relaciones de producción de su época:

«Antes de preguntar: ¿en qué relación está una obra literaria para con las relaciones de producción de la época?, preguntaría: ¿cómo está en ellas? Pregunta que apunta inmediatamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones literarias de producción de un tiempo. Con otras palabras, apunta inmediatamente a la *técnica* literaria de las obras».¹³

El concepto benjaminiano de técnica se refiere primariamente a la calidad estética de la obra, que está también estrechamente relacionada con el proceso de producción y se aproxima así al concepto de tecnología, esto es, la manera en que se produce la obra, su método de producción. Este concepto de técnica abre la puerta al análisis social directo y posibilita el análisis materialista de las obras de arte; al mismo tiempo, disuelve dialécticamente la estéril oposición entre tendencia y calidad (forma y contenido). Para nuestro análisis, resulta de suma importancia el hecho de que el trabajo artístico tenga que explorar las formas en las que se produce; en el caso del arte contemporáneo, serían los métodos posfordistas (abiertos, flexibles, comunicativos, afectivos) que separan la obra de la materialidad del proceso de trabajo. Debido a la «aparente» inmaterialidad del trabajo artístico contemporáneo, actualmente hay muchas obras artísticas con una actitud revolucionaria que no se han parado realmente a pensar su trabajo o su técnica de una manera verdaderamente revolucionaria.¹⁴ Hoy en día, cuando los métodos de producción están literalmente fusionados con el trabajo mismo, cuando la flexibilidad y la comunicatividad de los procesos de trabajo se filtran en el carácter abierto de la obra, y cuando la explotación de la creatividad se solapa con la experimentación y la investigación, en realidad se exhorta al artista a que revolucione continuamente sus métodos de producción. Como productor, el artista está específicamente cualificado en el uso de diversas técnicas creativas y de producción que van de la mano del desarrollo del capitalismo contemporáneo. Sin embargo, lo revolucionario y cambiante de estos métodos está también conectado con la inmaterialidad, la abstracción y la ingravidez de su trabajo: rasgos que en realidad separan el trabajo de la materialidad y de los procesos visibles de la práctica que son esenciales en la producción de la obra artística. La visibilidad del trabajo artístico se convierte en su principal tecnología de producción, y ha de relacionarse con los procesos materiales y encarnados que posibilitan de hecho esta visibilidad. Con frecuencia, la visibilidad es posible debido a la precariedad, la flexibilidad y la inconstancia del trabajo en general, debido a la fetichización de la experiencia especulativa e inmaterial, entendida como la experiencia social y comunicativa básica que el trabajo artístico posibilita. Por lo tanto, para la práctica artística es importante recuperar el aspecto material del trabajo, la base sensorial y material de cualquier actividad.

El trabajo artístico pone, pues, de manifiesto que su politización –en el límite entre vida y obra, trabajo y no trabajo y producción y reproducción– se ha vuelto hoy sumamente difícil, porque la representación contemporánea básica y hegemónica del trabajo es la de la desaparición de esta diferencia, y la subjetividad artística se convierte en la imagen central de esa fusión. La subjetividad artística es en realidad la representación más eficiente de la desaparición de esta diferencia,¹⁵ lo cual no significa, empero, que esta diferencia no exista y no siga determinando la subjetividad contemporánea.

Aunque el campo económico, en un doble sentido, moviliza y controla el campo social, los paradigmas capitalistas de producción siguen siendo los mismos. No informan los recursos de nuestra vida social en sí mismos, incluso (y sobre todo) aunque el capitalismo cognitivo se haya posicionado, de manera parasitaria, del lado de la reproducción. La aceleración y la maximización del beneficio se siguen promoviendo como la lógica necesaria del mercado. La vida misma se subsume bajo las normas de eficiencia y optimización que encontramos por vez primera con el régimen del trabajo industrial automatizado, dirigido a sincronizar el cuerpo con las máquinas. Actualmente, lo que se espera de nosotros es que optimicemos nuestras capacidades cognitivas y que corrijamos nuestra auto-relación (con nuestro trabajo), en beneficio de un aprendizaje vitalicio.¹⁶

Según Marion Von Osten, la politización de esta diferencia entre vida y trabajo ha interesado a menudo a las artistas feministas, que han prestado especial atención a dicha diferencia, debido a la naturaleza de su trabajo (por ejemplo, la diferencia entre lo profesional, el cuidado y las labores relacionadas con la maternidad, o entre trabajo social en la esfera pública y trabajo privado en el hogar). Como ejemplo temprano de la crítica radical a la desaparición de esta frontera, en su texto *Irene ist Viele!* («Irene es muchas»), Von Osten analiza *Redupers: Die Allseitig Reduzierte Persönlichkeit* («La personalidad reducida por todas partes: escenas descartadas»), película de 1978 dirigida por la artista feminista alemana Helke Sander. El film de Sander retrata la vida diaria de Edda (una artista interpretada por la propia Sander) en el Berlín dividido de finales de los setenta. La película sigue la vida cotidiana de una fotógrafa, artista, activista, madre soltera y miembro de un colectivo feminista que se mueve entre varias

actividades económicas, sociales y culturales. Durante el día, Edda trabaja como artista y como activista y cuida de su hijo y de la casa; por la noche, ejerce como fotógrafa para un periódico comercial de Berlín y revela fotos. También forma parte de un colectivo artístico que está organizando una exposición sobre la imagen capitalista dominante de Berlín Occidental. Como feminista y como mujer independiente, Edda ha decidido conscientemente organizar su vida y su trabajo de manera independiente, de acuerdo con el ideal feminista de tener el control sobre la propia vida y sobre la programación del propio trabajo. Sin embargo, esto no significa que su vida sea ajena a los procesos de explotación capitalista, más bien al revés. Ya a finales de los setenta, Helke Sanders señala una conexión muy estrecha entre autoorganización y las nuevas formas de trabajo capitalista. Como afirma Marion Von Osten: «¿Qué significa, para nuestro trabajo y nuestra vida, que lo social, lo cultural y lo económico dejen de ser categorías claramente distinguibles y, en cambio, se condicionen y se penetren unas a otras?».¹⁷ Está claro que no significa nada bueno para la vida de Edda, la protagonista de la película. La realidad económica del autoempleo, vista en un principio como algo emancipador, parece tener un efecto devastador sobre su vida. Edda apenas es capaz de cumplir con sus numerosas obligaciones; su vida diaria y sus relaciones se desintegran, se siente culpable y su vida laboral se apodera de todas las dimensiones de su ser. «La lucha emancipatoria que tiene como objetivo la buena vida reaparece entonces en el anhelo insatisfecho de cambio y en la lucha por la supervivencia».¹⁸ El film retrata la frenética vida cotidiana de una protagonista visiblemente agotada e incesantemente activa que va de un trabajo a otro, de un compromiso político y personal a otro. La autoorganización de la vida y el establecimiento de una economía «independiente» y «autónoma» revelan que estos ideales emancipatorios están entrelazados con las nuevas formas de explotación y producción, con la nueva comprensión de la subjetividad comprometida. En la vida diaria de la artista y activista, el deseo de autosuficiencia política, feminista y cultural se convierte justo en lo contrario. La producción «autónoma» y autosuficiente no trasciende las contradicciones sociales, sino que las encarna al máximo y las agrava aún más, con una supuesta libertad que se transforma en dependencia cotidiana de un sinnúmero de tareas y proyectos. La encarnación de las contradicciones sociales también es característica de muchas subjetividades artísticas actuales, en las que los

artistas (hombres y mujeres) pasan de una actividad a otra; en este aspecto, la flexibilidad y la precariedad de las actividades artísticas van de la mano de la dinámica de las instituciones contemporáneas. La desaparición de las fronteras entre arte y vida muestra por tanto los opuestos sociales problemáticos del posfordismo, donde el mismo trabajo político y social se encuentra en el núcleo de la producción capitalista de valor. Esta es también la manera en que, desde la perspectiva actual, podría leerse el escrito de Lesage sobre Ina Wudtke. Desde principios de los años noventa, Wudtke ha estado trabajando como artista, activista y feminista, lo que hace de ella una suerte de clon contemporáneo de la «personalidad reducida por todas partes» de la Edda del film de Helke Sander. La desaparición de la frontera entre vida y trabajo en los procesos laborales del capitalismo tardío conduce, en efecto, a la desaparición de las posibilidades de una alianza emancipatoria entre el trabajo y la vida, una alianza que puede tener lugar a través de la constante politización de esta diferencia que ponga de manifiesto las paradojas de la autonomía contemporánea, la ilusoria posibilidad de elección y autoorganización de la propia vida. «El/la empresario/a de su propio trabajo debería ser también el/la artista de su propia vida».¹⁹ En *Expensive Darlings (Drage drage, 2007)*, *performance* creada por la coreógrafa eslovena Maja Delak, se politiza este asunto de una manera similar. A través de una exploración coreográfica de la posición íntima y social de las bailarinas, la obra subraya el problema de autoorganizar la propia vida desde una perspectiva feminista, ahondando especialmente en los deseos, las interpretaciones y las emergentes subjetividades artísticas de las protagonistas. Esta *performance*, creada por Delak junto con otras bailarinas de danza contemporánea, ha de verse como un testimonio de los problemas políticos y económicos que provoca la desaparición de la frontera entre vida y obra: la «libertad creativa» de las vidas de las protagonistas al filo de la marginalidad económica se traduce en una dependencia aún mayor. Así pues, la emancipación artística y profesional no supone la emancipación de estereotipos y expectativas tradicionales; tampoco posibilita un mejor estatus económico, porque la desaparición de esta frontera forma parte de la explotación contemporánea del trabajo.

Si nos servimos de Benjamin, una de las maneras de politizar el trabajo artístico bien podría consistir en una demanda radical de diferenciación entre trabajo y vida, entre producción y reproducción; esto es, en una temati-

zación de la visibilidad del trabajo como algo directamente conectado con los métodos de producción. Esta es la razón por la que resulta tan importante repensar el papel del trabajo del artista y encontrar las líneas divisorias entre la apropiación del valor de la vida del artista y la vida misma. Es bastante fácil sucumbir al peligroso pesimismo según el cual no hay nada que pueda hacerse, según el cual el arte está totalmente subyugado por las formas capitalistas de producción y según el cual la forma del trabajo capitalista se ha apropiado por completo de la subjetividad artística. El peligro de este tipo de pesimismo no radica tanto en la apatía y en la queja como en el odio hacia el arte como algo que supuestamente está profundamente entrelazado con los intereses capitalistas, como algo elitista y sin contenido. Sin embargo, este tipo de odio hacia el arte no alcanza a darse cuenta de que su objeto es en realidad la inversión capitalista y especulativa en la vida artística y en la vida en general, mientras que la vida artística encarnada y material en realidad tiene lugar lejos de tales especulaciones. Es verdad que el artista refleja en su manera de trabajar los procesos contemporáneos de trabajo, pero eso no significa que vaya a vivir y trabajar mejor por eso. En realidad, el trabajo del artista nos muestra ese otro lado, real, de la precariedad, la flexibilidad y la producción de valor con la vida misma; la vida debe escapar a los procesos capitalistas de explotación. El trabajo del artista pone de manifiesto que el artista trabaja en realidad en los márgenes mismos de la economía contemporánea: la obra del artista está en el núcleo de la producción de valor, pero está profundamente separada o completamente excluida de ella. Cuanto mayor es el placer del capital que se proyecta en el modo de vida del artista –dicho de otro modo, cuanto más representa la vida artística un exceso obsceno de economía–, tanto más queda excluido el artista de dicha economía (y por lo tanto, de la vida). Como demostración, me permito señalar tan solo los numerosos cambios políticos que en los últimos años han afectado directamente a la financiación de las artes, a los programas de enseñanza y de apoyo a las artes/instituciones artísticas progresistas justo en el momento en que en realidad todos nosotros tenemos que trabajar como artistas.²⁰ Con este placer, proyectado en el modo de vida del artista (y que se convierte en parte de las especulaciones de capital que se plasman en nuevas áreas residenciales creativas y en modos de ser relajados, por medio de marcas creativas y estilos de vida heterogéneos), los artistas

están perdiendo la esencia de su trabajo: la autonomía. En cierto sentido, la proyección de placer obscuro en el valor de la vida artística elimina el papel público del artista (la posición autónoma, antagonista e irreductible, conectada con el dar forma a lo común a través de la concepción y la creación de formas nuevas). Como consecuencia de ello, todo compromiso político concreto por parte del artista se convierte en parodia o tendencia de moda. La proyección del valor especulativo de la vida artística muestra que la formación de vida está en el corazón de la producción de valor contemporánea, porque nuestras vidas se están convirtiendo en nuestra principal tarea (trabajo). Y si nuestro trabajo deja de tener valor adicional (beneficio), ya no tenemos derecho a la vida (inversión).²¹

Así pues, los procesos visibles de trabajo en las artes se vuelven interesantes cuando revelan la hegemonía de la diferencia entre arte y vida y abren vías para las representaciones y la imaginería de la explotación contemporánea. A este respecto, resulta de extrema importancia hacer visible la explotación dentro de los propios métodos de producción: trabajar de tal manera que las condiciones de producción se hagan visibles. No obstante, hay algo más que se pone de manifiesto por medio de esta diferenciación entre vida y arte: el hecho de que la formación y la creación de vida no es algo singular, sino que, en esencia, pertenece a lo común. Este aspecto «común» de la vida estaba en el centro, por ejemplo, de las reflexiones sobre el arte en las vanguardias de los años sesenta, cuando la desaparición de la diferencia entre vida y arte formaba parte de prácticamente cualquier reivindicación artística de una naturaleza más radical, cosa que corroboran algunos de los cambios de los últimos años, sobre todo las medidas neoliberales de austeridad y las acusaciones dirigidas contra el arte en el sentido de que no es de interés público. De manera cínica, según todas las normas y regulaciones, el trabajo artístico debe desempeñar el papel de modelo en cuanto a la forma de trabajar, explotar la fuerza de trabajo y extraer el contenido, más allá de lo problemático que pueda ser. Sin embargo, ocurre exactamente lo contrario: se acusa al artista de holgazanería e inutilidad, y vive en los márgenes de la visibilidad. En las sociedades europeas más autoritarias, sobre los artistas recae el papel de parásitos sociales y sus actividades son las primeras que se sancionan. Esta acusación –esto es, una constante necesidad política de que el trabajo de los artistas cambie, que puede

reconocerse en las numerosas reformas de la financiación y el apoyo a las artes– es una consecuencia del hecho que hay tantos deseos especulativos proyectados en el trabajo del artista. En otras palabras, este trabajo está en el corazón de muchas fantasías capitalistas de mercado: supuestamente, el trabajo artístico abunda en placer, es comprometido, creativo, es uno con la propia vida, se entrega a un consumo incesante, etcétera. Sin embargo, hay que tener presente que la forma en que trabaja el artista no solo está condicionada por la economía y el mercado. También podemos hablar de trabajo estético: reconfiguración y transformación de percepciones, instauración de formas de articular lo común. La actividad del artista es más amplia que el ideal económico de una «vida buena y exitosa» o que los ideales de los mercados especulativos del crecimiento sin fin del valor. La dimensión estética del trabajo, que está conectada con la autonomía del trabajo artístico y con la creación de una frontera entre vida y arte, conecta el arte con el público de una manera especial: el arte tiene el poder de concebir lo que aún no se ha concebido, de desvelar las contradicciones conceptuales y las contradicciones del ser. Es por ello que entiendo la autonomía como la creación de una frontera entre el arte y la vida, que determina de manera profunda el arte, precisamente porque esta diferencia ha dejado de existir. Este planteamiento puede relacionarse con las reflexiones de Rancière sobre el régimen estético del arte, caracterizado por la autonomía artística, una idea que sigue siendo clave para la comprensión actual del arte. Dentro de dicho régimen, el arte se define como singular y libre de toda regla o jerarquía específica:

Pero lo hace de modo que destruye la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer del arte respecto de las otras maneras de hacer, y que separaba sus reglas del ámbito de las preocupaciones sociales. El régimen estético afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de dicha singularidad.²²

Cuando hablamos de la autonomía del arte, se crea de manera simultánea una identidad de su forma con las formas de vida, lo que nos abre la puerta a la comprensión de la relación del arte con el trabajo: «Es en su condición de trabajo donde el arte puede adoptar el carácter de actividad exclusiva».²³ La autonomía del arte es, por lo tanto, un argumento en favor del arte por el arte como

opuesto a la centralidad del trabajo en la vida contemporánea. Esta autonomía muestra que las prácticas estéticas no son algo excepcional, algo opuesto a otras prácticas; no están separadas del trabajo, sino que representan y reconfiguran la división y la distribución de estas actividades.²⁴ El arte es y perdura como bien común, pero en un sentido especial: el bien común que al mismo tiempo es autónomo. El arte es una lucha autónoma por la articulación y las formas de lo público, que actualmente está padeciendo un serio ataque debido a la utilización de las posibilidades humanas para la producción de valor.

En el trabajo artístico, la visibilidad del trabajo está, así pues, estrechamente conectada con la representación de la subjetividad artística como algo que ciertamente trabaja de manera constante, pero llega a ser verdaderamente fundamental cuando esta diferencia entre vida y arte se politiza radicalmente por medio de la visibilidad del trabajo. Por lo tanto, la visibilidad del trabajo resiste la representación hegemónica del trabajo como algo que se está apropiando de la totalidad de la vida. Es preciso analizar el trabajo del artista y conectarlo con el modo de trabajo posfordista, así como con los procedimientos de explotación capitalista para desvelar el otro lado, sumamente importante, de la actividad del artista: la vida, que pertenece a todo el mundo, no solo a quienes trabajan.

Bojana Kunst es filósofa, dramaturga y teórica de la *performance*. Es profesora en el Instituto de Estudios Aplicados de Teatro de la Universidad Justus Liebig de Giessen (Alemania), donde dirige un programa internacional de posgrado en coreografía y *performance*. Es miembro del consejo editorial de las revistas *Maska*, *Amfiteater* y *Performance Research*. Sus artículos han aparecido en numerosos periódicos y publicaciones y ha dado clases y ha reflexionado ampliamente en distintas universidades europeas. Ha publicado varios libros, entre ellos *Impossible Body* («Cuerpo imposible») (Liubliana, 1999), *Dangerous Connections: Body, Philosophy and Relation to the Artificial* («Conexiones peligrosas: el cuerpo, la filosofía y la relación con lo artificial») (Liubliana, 2004), *Processes of Work and Collaboration in Contemporary Performance* (Ur.) («Procesos de trabajo y de colaboración en la performance contemporánea»), *Amfiteater, Maska*, (Liubliana, 2006), *Performance and Labour* («Performance y trabajo»), *Performance Research* 17.06. (ed. con Gabriele Klein) (2013), *Artist at Work. Closeness of Art and Capitalism* («El artista en el trabajo. Cercanía del arte y el capitalismo»), *Maska* (Liubliana, 2013). <https://kunstbody.wordpress.com>

Notas

- 1 Lesage, Dieter (2005). «A Portrait of the Artist as a Worker». *Maska. Performing Arts Journal* [Liubliana], vol. 20, núm. 5-6, pp. 93-94. Consultar también la publicación más detallada: Lesage, Dieter (2007). *A Portrait of the Artist as a DJ. Notes on Ina Wudtke*. Bruselas: VdH Books. Lesage prosiguió su análisis posteriormente en una serie de ensayos adicionales: (2006). «A Portrait of the Artist as a Resident». *Etcetera* [Bruselas], vol. 24, núm. 104, pp. 22-23; y (2007). «A Portrait of the Artist as a Researcher, Again». *A Visual Culture Quarterly* [Amberes], vol. 29, núm. 179, pp. 6-10.
- 2 Virno, Paolo (2004). *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. Nueva York: Semiotext(e).
- 3 Bourriaud, Nicolas (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel. Lesage se muestra muy crítico con la aproximación formal simplificada de Bourriaud a la práctica del DJ, ya que no toma en cuenta sus dimensiones políticas y sociales. Se puede hallar otra noción retórica similar en otro de los ensayos de Bourriaud, escrito como respuesta a las críticas de Rancière sobre su perspectiva. Bourriaud considera la precariedad de los trabajos artísticos como una nueva apertura formal del arte, donde abstrae por completo su vertiente económica y social. Consultar también: Bourriaud, Nicolas (2012). «Precarious Constructions. Answer to Jacques Rancière on Art and Politics». Disponible en: <[http://www.skor.nl/_files/Files/OPEN17_P20-37\(3\).pdf](http://www.skor.nl/_files/Files/OPEN17_P20-37(3).pdf)> [Consulta: 7 septiembre 2012].
- 4 Virno, Paolo (2004). *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. Nueva York: Semiotext(e), p. 63.
- 5 Boltanski, Luc; Chiapello, Eve (2007). *The New Spirit of Capitalism*. Londres: Verso.
- 6 Como advierte Ivor Southwood, este requisito no solo es válido para aquellos que tienen trabajo, sino también para aquellos que no lo tienen. Los desempleados deben probar constantemente que son aptos para el trabajo, estar en un estado de disponibilidad continuo, educarse por sí solos y organizar su tiempo como si de hecho tuviesen un empleo a tiempo completo. La subjetividad se confunde por completo con el trabajo; la falta de trabajo consiste en reivindicar en todo momento que estamos trabajando para lograr un trabajo: la *performance* de la visibilidad del trabajo de la ausencia del mismo. Southwood, Ivor (2011). *Non Stop Inertia*. Londres: Zero Books.

7 Este tipo de especulación virtuosa caracteriza la totalidad del trabajo creativo proyectivo y enmarca el trabajo artístico en una temporalidad muy particular.

8 Berlant, Lauren (2011). *Cruel Optimism*. Durham, Nueva York: Duke University Press.

9 *Ibidem*.

10 Tsianos, Vassilis; Papadopoulus, Dimitris. «Precarity: A Savage Journey to the Heart of Embodied Capitalism». *Transversal, máquinas y subjetivación, instituto europeo para políticas culturales progresivas*. Disponible en: <<http://eipcp.net/transversal/1106/tsianospapadopoulos/en>> [Consulta: 7 enero 2014].

11 Este mundo no se encuentra solo fuera del mundo «rico»; en paralelo al mundo visible de los laboratorios creativos de Google, cuyo concepto arquitectónico y trabajo creativo «libre» representan una suerte de ideal de la desaparición de la diferencia entre el tiempo laboral y el tiempo de ocio, existe el trabajo fordista «invisible» de las personas que introducen datos y trabajadores informáticos baratos que trabajan en condiciones de estricta seguridad y que tienen derecho a muchos menos beneficios que la plantilla creativa de Google.

12 Benjamin, Walter (1970). «The Author as Producer». *New Left Review* [Londres], núm. 1/62, pp. 83-96. Disponible en: <<http://ebookbrowse.net/walter-benjamin-the-author-as-producer-pdf-d223630935>> [Consulta: 7 enero 2014].

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*.

15 ¿Qué debería ser sino este valor añadido de la vida artística sino la imagen ideal de que es posible vivir de manera libre y relajada a la vez que se trabaja mucho, de manera que la diferencia entre vida y trabajo pierda importancia? Este valor añadido también impulsa procesos de gentrificación en las ciudades contemporáneas. Los artistas, cuyo estilo de vida representa un ideal para aquellos que «trabajan», en la medida en que es posible llevar una vida laboral y trabajar como artista, a menudo habitan en las áreas urbanas más pobres, que más tarde se convierten en centros de residencia para la clase media-alta.

16 Von Osten, Marion (2009). «Irene ist Viele! Or What We Call “Productive Forces”». *e-flux Journal*, [East Broadway, Nueva York], núm. 8 (septiembre). Disponible en: <<http://www.e-flux.com/journal/irene-ist-viele-or-what-we-call-%E2%80%9Cproductive%E2%80%9D-forces>> [Consulta: 5 abril 2015].

17 *Ibidem*.

18 *Ibidem*.

19 *Ibidem*.

20 Cuanto más protagonismo tiene la creatividad en lo que se produce, más se reduce, disciplina y regula esta. Hoy en día esto resulta evidente en las numerosas reformas de educación superior: una sociedad que afirma que se basa sobre el conocimiento desarrolla innumerables mecanismos mediante los cuales se regula la creatividad y se la hace encajar en «moldes» transparentes, cuya efectividad debe poder verificarse en todo momento.

21 Este tipo de «falta de valor de la vida» subyace a menudo en la argumentación de reformas políticas, especialmente en tiempos de crisis económica: de repente, una serie de profesiones y tipos de trabajo ya no resultan rentables; por este motivo dejan de ser dignos de «vivir». Se ven subyugados a principios de austeridad como si pudiesen ceñirse como un cinturón y ser congelados por un tiempo.

22 Rancière, Jacques (2004). *The Politics of Aesthetics, The Distribution of the Sensible*. Londres y Nueva York: Continuum, p. 23.

23 *Ibidem*, p. 45.

24 *Ibidem*, p. 45.

Bibliografía:

- BENJAMIN, WALTER (1970). «The Author as Producer». *New Left Review* [Londres], núm. 1/62, pp. 83-96. Disponible en: <<http://ebookbrowse.net/walter-benjamin-the-author-as-producer-pdf-d223630935>> [Consulta: 7 enero 2014].
- BERLANT, LAUREN (2011). *Cruel Optimism*. Durham, Nueva York: Duke University Press.
- BOLTANSKI, LUC; CHIAPELLO, EVE (2007). *The New Spirit of Capitalism*. Londres: Verso.
- BOURRIAUD, NICOLAS (2012). «Precarious Constructions. Answer to Jacques Rancière on Art and Politics». Disponible en: <[http://www.skor.nl/_files/Files/OPEN17_P20-37\(3\).pdf](http://www.skor.nl/_files/Files/OPEN17_P20-37(3).pdf)> [Consulta: 7 septiembre 2012].
- (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel.
- LESAGE, DIETER (2005). «A Portrait of the Artist as a Worker». *Maska. Performing Arts Journal* [Liubliana], vol. 20, núm. 5-6, pp. 93-94.
- (2007). *A Portrait of the Artist as a DJ. Notes on Ina Wudtke*. Bruselas: VdH Books.
- (2006). «A Portrait of the Artist as a Resident». *Etcetera* [Bruselas], vol. 24, núm. 104, pp. 22-23.
- (2007). «A Portrait of the Artist as a Researcher, Again». *A Visual Culture Quarterly* [Amberes], vol. 29, núm. 179, pp. 6-10.
- RANCIÈRE, JACQUES (2004). *The Politics of Aesthetics, The Distribution of the Sensible*. Londres y Nueva York: Continuum.
- SOUTHWOOD, IVOR (2011). *Non Stop Inertia*. Londres: Zero Books.
- TSIANOS, VASSILIS; PAPADOPOULOS, DIMITRIS. «Precarity: A Savage Journey to the Heart of Embodied Capitalism». *Transversal, máquinas y subjetivación, instituto europeo para políticas culturales progresivas*. Disponible en: <<http://eipcp.net/transversal/1106/tsianospapadopoulos/en>> [Consulta: 7 enero 2014].
- VIRNO, PAOLO (2004). *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. Nueva York: Semiotext(e).
- VON OSTEN, MARION (2009). «Irene ist Viele! Or What We Call “Productive Forces”». *e-flux Journal*, [East Broadway, Nueva York], núm. 8 (septiembre). Disponible en: <<http://www.e-flux.com/journal/irene-ist-viele-or-what-we-call-%E2%80%9Cproductive%E2%80%9D-forces>> [Consulta: 5 abril 2015].

No tenemos tiempo, así que tenemos que pensar Isabel de Naverán

Es una idea muy extendida la de que necesitamos tiempo para pensar. Y cuando digo que necesitamos tiempo para pensar me refiero a que necesitamos otro tiempo, no el tiempo que tenemos y vivimos, sino otro que hemos perdido o que está por llegar. La nostalgia de una temporalidad que se adecúe al anhelo de una calma mayor nos persigue. Y esta idea tan extendida de que necesitamos más tiempo reside en la convicción de que no podemos pensar adecuadamente, producir adecuadamente, reflexionar como es debido, si no dejamos de hacer lo que estamos haciendo.

La mayoría de mis amigas y colegas, todas trabajadoras autónomas, artistas, comisarias independientes, intelectuales, se quejan de esta falta y desean que llegue el momento en que puedan parar a tiempo su acelerada vida profesional, esa que en su día eligieron de forma consciente para no caer en las trampas del trabajo y la vida organizada por otros. Están cansadas, agotadas o simplemente aburridas, y además se hacen mayores. Me he visto en esa situación muchas veces. Pero al mismo tiempo, la idea preconcebida de que es necesario parar todo para dedicarse a lo que realmente una desea, para leer con calma, pensar con calma, y disfrutar de lo que se hace mientras se hace, resulta demasiado sospechosa.

Tan sospechosa como la reacción que despertó la frase «no tenemos dinero, así que tenemos que pensar» citada por Bojana Cvejić en un artículo de 2010 dedicado al giro educacional en las artes. Entonces, muchos entendieron que Cvejić celebraba la «precarización del sí» de la que Isabell Lorey advertiera unos años antes;¹ que instigaba a producir más con menos recursos y en peores condiciones, cuando a lo que realmente apunta su artículo es a la necesidad de adoptar posturas críticas respecto al modo en que el trabajo artístico está siendo capitalizado por un mercado imperialista que absorbe y aprovecha para su propio beneficio toda iniciativa surgida en los márgenes.

Hoy sabemos que el trabajo del artista y del intelectual, caracterizados estos dos últimos por su capacidad de adaptación, por su constante inventiva y creatividad, por su flexibilidad infinita, representa a la perfección la eficacia del sistema de consumo en el que vivimos. Y cuando digo el trabajo del artista no me refiero a su obra necesariamente, sino a su modo de hacer las cosas, a su práctica. Artistas e intelectuales cada vez practican más y producen menos. Producen menos obra, pero practican toda clase de talleres, juegos metodológicos, sesiones creativas o herramientas de transmisión de conocimiento, con el fin de enseñar y de aprender, pero también con el fin de ser legitimados por la academia y por la sociedad. A ambos se les exige rentabilidad, se les pide amablemente que demuestren que lo que hacen es útil y, sobre todo, que genera valor.

En ese sentido, artistas e intelectuales siguen siendo como los estudiantes, se pasan el día aprendiendo y proyectando un futuro, a la vez que viven intensamente el presente. Pero los estudiantes tienen un problema: trabajan, y a pesar de ello no son considerados profesionales. Ocupan una posición realmente extraña en la sociedad, porque trabajan para aprender y a la vez se esfuerzan en escamotear las reglas que les evalúan. Suspendidos en una temporalidad indefinida, los estudiantes son considerados vagos e inoperantes, y a la vez son una peligrosa amenaza cuando se rebelan. O, como dice Nina Power, «representan el lado oscuro del mundo actual y son simultáneamente motivo de optimismo por un futuro mejor» (Power, 2014).

Estudiantes, artistas e intelectuales no necesitan más tiempo del que tienen porque piensan mientras actúan, reflexionan desde su hacer, y eso resulta sospechoso. Tan sospechoso como la operación que el cineasta Jean

Rouch y el antropólogo Edgar Morin realizan en *Chronique d'un été* («Crónica de un verano»). Rodada entre París y Saint-Tropez en el verano de 1961, *Chronique d'un été* es considerada la primera película del *cinéma-vérité*, por el uso de la cámara en mano y sus aspiraciones documentales. También se habla de ella como una película autoetnográfica, que recurre a la metodología de la encuesta para auscultar a un grupo social determinado en un momento concreto de su historia. Estamos en 1961 y Morin y Rouch preguntan: ¿Cómo vives? ¿Eres feliz?

Lo primero que llama la atención es que todos los encuestados son muy jóvenes. Podrían ser estudiantes, los mismos que siete años después se manifestarían en las calles de París en lo que se consideraría «la última revolución». Pero ahora son estudiantes y se dedican básicamente a aprender. Leen libros, aprenden algunas profesiones y aprenden de sí mismos y de la vida. Tienen todo el tiempo deseado para vivir su presente, y para ser conscientes de él y hablar de él. Si exceptuamos una escena en la que su principal protagonista, Marceline, escribe mentalmente una carta a su padre muerto, parece que no hubiera pasado ni tampoco futuro para ellos. De hecho, la escena que muestra la conversación de Marceline con su padre está rodada con una técnica distinta al resto de la película. Mientras que toda la cinta se rueda cámara en mano con un objetivo especial para acercar en primer plano a los entrevistados, dando una impresión de realidad cruda y directa, la escena de la mujer que habla con su padre muerto está rodada con un *travelling* o grúa que hace que la figura de ella se aleje mientras camina y mientras, otra vez otra técnica, escuchamos su voz en *off*, sus pensamientos. Y esta escena, por su excepcionalidad, delata el engaño que encubre el resto de la película. Y cuál es ese engaño: que no existe más verdad que la de la forma. Y que bajo la pregunta del «cómo vives» se esconde una reflexión más profunda sobre la imposibilidad del acceso a una naturalidad (entendida como verdad), y sobre la tensión entre lo orgánico y el montaje. Preguntar cómo vives es preguntar cómo ocupas el tiempo.

Medio siglo después, esta cuestión, si quisiéramos auscultar al grupo social del que forman parte artistas e intelectuales, queda relegada por otra que se le impone. La pregunta ya no es ¿cómo vives?, sino ¿cómo trabajas?

Hace casi un año en una conferencia ofrecida en Bulegoa z/b en Bilbao, Goran Sergej Pristaš citó a John Cage cuando ante la pregunta «¿cómo trabajas?» contestó «muy sencillo: me levanto y comienzo a trabajar».²

Desde principios del siglo xx la diferencia entre trabajo y ocio se ha vuelto cada vez menos evidente, o, como insiste Bojana Kunst de una forma más poética, a las puertas que separaban el trabajo dentro de las fábricas y el ocio fuera de estas «parece que hoy les hubieran extraído las bisagras» (Kunst, 2009). Hoy, mientras a toda actividad desarrollada al margen de la vida laboral se le busca un rendimiento, las esferas laborales favorecen la incursión de prácticas aparentemente ociosas con el fin de que el trabajo se desarrolle de manera más agradable pero sobre todo más eficaz. Es en esa bisagra, que a la vez permite y prohíbe la intromisión del trabajo en áreas que antes se consideraban de ocio y viceversa, donde la vivencia del tiempo anhelado, que no es en realidad una cuestión de cantidad sino de calidad, se encuentra. El tiempo entendido como duración, en el sentido que le dio Henri Bergson, se halla precisamente en la negociación entre esas dos esferas de la vida.

Los artistas e intelectuales son expertos en engrasar esta bisagra. No necesitan tiempo para pensar, porque piensan mientras producen. La cuestión es cómo y en qué piensan estos artistas e intelectuales, dónde y cuándo producen. En otras palabras: cómo viven y cómo trabajan.







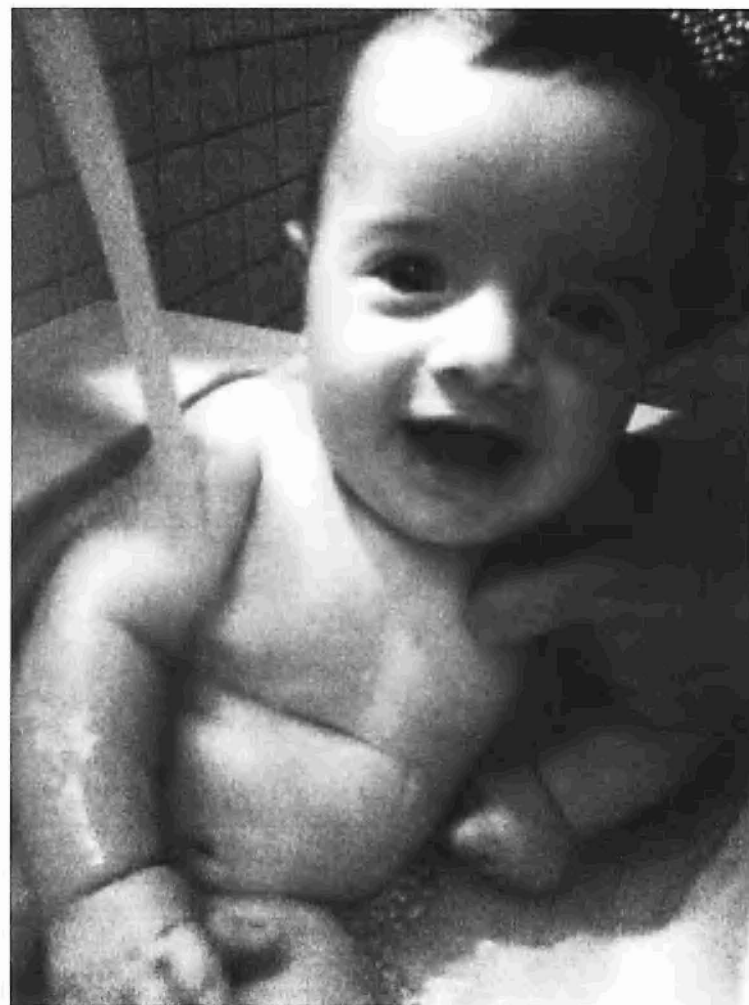


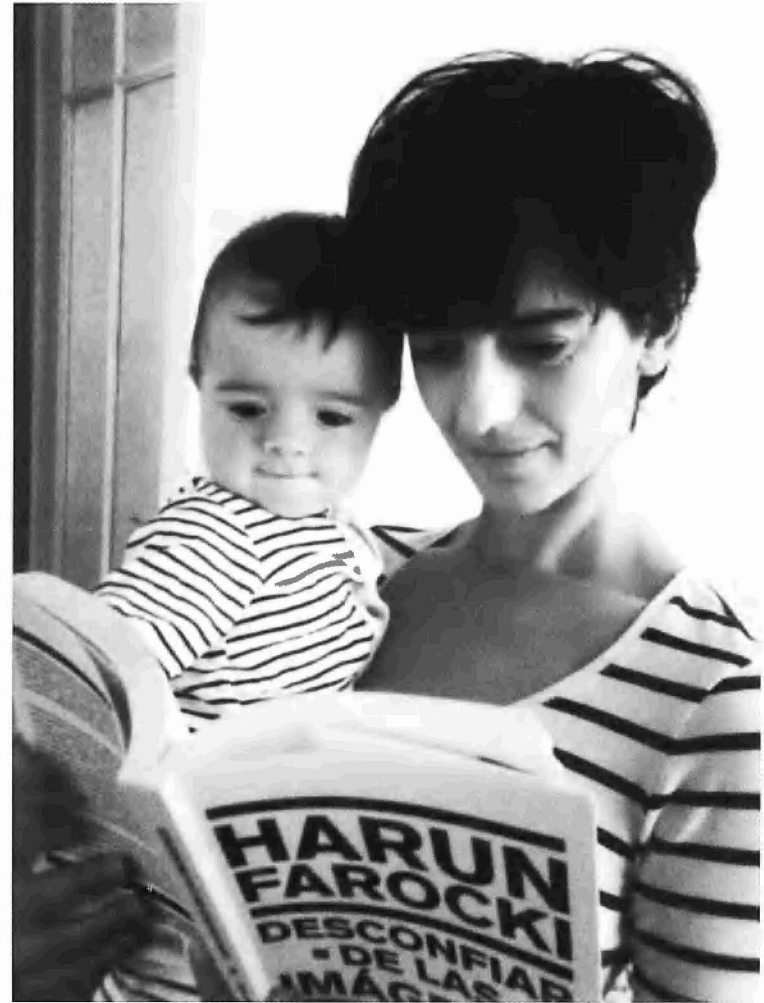








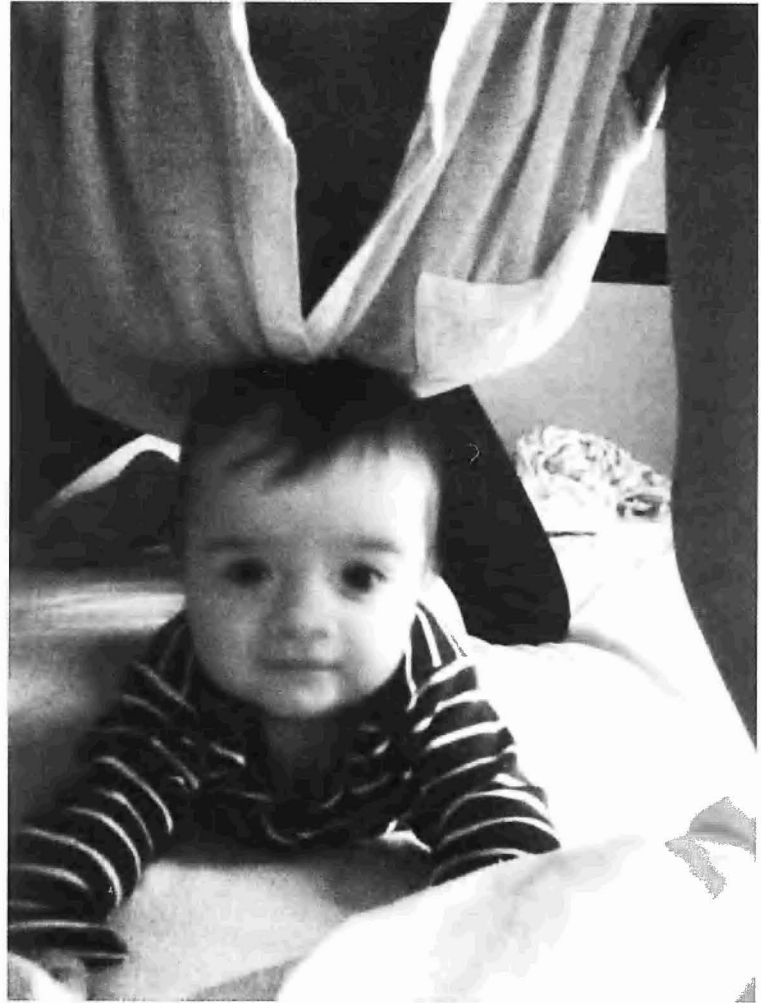














Todo lo dicho se puede resumir en dos cosas: o se reprocha a los personajes no ser lo bastante sinceros, o se les reprocha ser demasiado sinceros. Significa que llegamos a una etapa donde no tocamos el tema de las relaciones cotidianas, sino que hemos ido más lejos. Cuando son más sinceros que en la vida, se les considera o bien comediantes, o bien exhibicionistas. Este es el problema de fondo (Rouch, 1961).

He dado un paseo por el camino de las abejas. Se han escuchado dos disparos de cazadores furtivos. El último disparo sonaba muy cerca y he pensado que podrían alcanzarme. He llegado a la carretera donde ya pegaba el sol de espaldas. He deseado cruzarme con la señora del vestido negro que he visto a lo lejos esta mañana. Me ha adelantado un chico del *camping* que había salido a hacer *footing*. Acalorada, he vuelto a la cabaña. Me he refrescado en el lavabo y me he cambiado de camiseta. Al salir de la cabaña he decidido no continuar con la escritura, no producir nada en los dos días que nos quedan en este sitio. El primer razonamiento ha sido que no puedo producir sin antes reconocer el deseo de decir algo. Pero no es así como pienso en el trabajo. No pienso que haya que esperar a desear, como si el deseo fuera una inspiración o una musa. Reconozco entonces que mi negativa a producir en los dos días que quedan en este sitio es en realidad una resistencia. Todo esto bajando las escaleras de madera desde la cabaña hacia la cocina. Todos están dormidos. Pero la resistencia que reconozco es una resistencia metodológica. Una necesidad de posicionamiento entre dos opciones: tirar flechas al aire y esperar a acertar en la diana, o calcular previamente la distancia y posición desde dónde tirar. Ninguna de las dos opciones asegura un buen resultado. Antes he pensado: no es lo mismo dejarse llevar que estar atenta a lo que sucede. Ahora retomamos la conversación de ayer. Estamos en la cocina y todas hemos desayunado ya. Escucho las conversaciones a mi alrededor y pienso si será propio de las mujeres el insistir. Hace un rato he salido de esta habitación. He caminado hasta el banco que hay detrás del gallinero, en la sombra. Nunca me había sentado en ese banco. He llorado un rato, como quien asume un movimiento para pasar de un estado a otro. Me he quedado mirando la hierba del suelo. Luego he caminado hasta la cabaña por el camino de atrás. He parado delante de la burra, que estaba sentada al fondo de su recinto, en la sombra. Se ha

levantado y ha venido hasta mí. He vuelto a la cabaña pasando por detrás del estudio pequeño. En la cabaña me he lavado la cara y los dientes. Mientras me cepillaba los dientes he pensado que no es lo mismo dejarse llevar que escuchar lo que sucede a tu alrededor. Dejarse llevar es abandonarse a lo que cada momento te pida que hagas. Escuchar lo que sucede es estar atenta a posibles contagios, dudas y contradicciones. Qué tiene todo esto que ver con la escritura, no lo sé. Mientras me cepillaba los dientes he pensado en la relación que tiene el pensar con el cuidado diario.

En 1958 Hannah Arendt definió la expresión «vita activa» a partir de tres actividades fundamentales: labor, trabajo o producción y acción.³ Cada una de ellas se correspondería con una condición humana: la vida, la mundanidad y la pluralidad, respectivamente. Labor sería la actividad vinculada con el cuidado diario del cuerpo y sus necesidades biológicas. Trabajo la actividad no natural, correspondiente al mundo artificial de las cosas y a la producción material de objetos. Por último, la acción sería la única actividad que puede darse sin mediación de cosas o materia; su pluralidad es la condición de toda vida política.

Hannah Arendt escribe:

La labor no solo asegura la supervivencia individual, sino la supervivencia de la especie. El trabajo y su producto artificial hecho por el hombre, concibe una medida de permanencia y durabilidad a la futilidad de la vida mortal y al efímero carácter del tiempo humano. La acción, hasta donde se compromete en establecer y preservar los cuerpos políticos, crea la condición para el recuerdo, esto es, para la historia (Arendt, 1958, p. 36).

Mientras escribo esta cita pienso en la relación que tiene el cuidado diario con la escritura de este ensayo. Hace un rato que he desayunado pan, aceite, café, cruasán. He esperado a que todos salieran para seguir escribiendo, pero no lo he hecho inmediatamente. Demorando un poco más el momento de encender el ordenador, he guardado los edredones en la parte superior del armario utilizando una escalera alta. Primero he quitado las sábanas de la cama, dejando el colchón al descubierto y he abierto la ventana. Hace frío. Ahora estoy sentada en una silla y la luz penetra cortante por la ventana que está a mi izquierda. Este ensayo es el objeto, se corresponde con el mundo artificial de las cosas. Acaricio el labio inferior con el dedo pulgar. Por la tarde

leemos en alto lo que hemos escrito. Mostramos a los demás lo que hemos producido. Generalmente lo hacemos en la cocina, mientras alguien se ocupa de la cena. Y al final todos los textos serán leídos y grabados, serán publicados. Son textos escritos para ser leídos en voz alta por nosotras mismas o por otros. Este que escribo será declamado por dos mujeres que lo leerán en sincronía mirando hacia el bosque donde se congregan las encinas. Una vez, caminando por ese bosque, descubrí huellas de tejón. Pasé tanto tiempo en las cabañas, que aprendí a distinguirlas de las huellas de corzo. Entonces paseaba para pensar pero nunca me adentré en el bosque. Frente a su opacidad, las dos mujeres leerán en voz alta, con entusiasmo y contención, como si ante un estadio repleto de gente se encontraran.

Al salir de la cabaña, he pensado qué relación tiene el pensar con el caminar. He pensado en las personas que viajaban a caballo, y si pensarían a otro ritmo. Qué relación tiene el cuidado diario, la observación de lo que sucede y el pensar, no lo sé. El problema es detectar hacia qué diana quieres tirar la flecha. No todas son interesantes. Decir algo con claridad es más o menos fácil, a pesar de los malentendidos. El problema es pensar con claridad. Aquí estamos en la siguiente situación: un grupo de personas que no forman un grupo están agrupadas por unos días en este sitio. Se dedican al arte y de una u otra manera escriben. Se les propone escribir una novela en el campo. Qué es lo que a cada uno no le parece bien de sus condiciones habituales de trabajo y subsistencia, lo saben. En el café del pueblo, un grupo reducido de mujeres habla sobre qué hubiera sido de ellas si siendo marquesas no tuvieran que preocuparse por cómo ganar dinero para poder hacer lo que quieren hacer. Lo que quieren hacer parece que todas lo tienen claro, aunque se da por sabido, sin concretar de qué se trata exactamente. A pesar de ello discuten. No están de acuerdo unas con otras. No quieren ser servidas, no quieren perderse en el océano de un tiempo sin estructura. Después de un rato parece que se entienden mejor. Llegan a la conclusión, formulada vagamente, de que su vida sería algo parecida a la de ahora, solo que sin tener que dar explicaciones ni justificar sus gastos. Hablan de la necesidad de los encargos, y del tiempo que toma responder a una demanda adecuadamente. Parece que sin intercambio económico directo, el tiempo tendería a desbordarse. Una vida sin trabajo.

Jaques Derrida escribe:

¿Qué es el trabajo? ¿dónde y cuándo un trabajo tiene lugar? ¿su lugar? El trabajo no es solo la acción o la práctica. Se puede actuar sin trabajar. No es seguro que una praxis, sobre todo una práctica teórica, constituya, *stricto sensu*, un trabajo. Y, ante todo, a cualquiera que trabaje no se le otorga forzosamente el nombre y el estatus del trabajador (Derrida, 2002, p. 35).

Era abril de 1998 y Derrida se encontraba ante cientos de estudiantes y profesores universitarios en Stanford (California). Entonces especuló acerca de la relación entre el fin del trabajo y el origen del mundo: «como si el fin del trabajo estuviese en el origen del mundo», dijo. Se trata de conferencias habladas que fueron después transcritas. La primera vez las leí tumbada dentro de una tienda de campaña en la Bretaña francesa. La tienda era tan pequeña que temí que entrara agua debido al contacto de mis pies con la tela del fondo. Aquella noche, bajo la luz de una linterna que sujetaba entre mi barbilla y mi hombro, subrayé los párrafos con un pequeño lápiz de Ikea y tuve la impresión de estar pensando algo por primera vez. Ahora imagino a todos aquellos estudiantes y profesores sentados en una gran grada semicircular. Esa grada es como un antiguo teatro. Los estudiantes escuchan al profesor que trata sin demasiado éxito de distinguir entre las nociones de trabajo, oficio y profesión en el ámbito de las humanidades. No se entiende nada porque es francés. Su postura no queda clara. A pesar de lo confuso, su discurso acerca del fin de las humanidades en la universidad pública resultó temerario. Hoy, solo resulta premonitorio. Sin duda el profesor trabaja, el profesor profesora. Pero el estudiante también trabaja, aunque lo suyo no se considere un oficio, ni una profesión. Qué empeño el de separar a estudiantes y trabajadores. En 1968 ambos se manifestaban juntos en las calles de París.

Discutimos acerca de lo que es ser profesional en el ámbito del arte y las humanidades. Ser profesional implica hacerse responsable de lo que se produce y cómo se produce. Qué producimos nosotras aquí en este sitio, es fácil responder a eso. Producimos palabras, y textos, aunque algunas se resisten y se encierran en sus cabañas. Por eso nos enfadamos y anoche discutimos durante más de tres horas. No somos profesoras ni estudiantes, pero somos

responsables de lo que aquí sucede. No distinguimos entre las horas de trabajo, las de ocio y las de descanso. Nuestro ocio aquí consiste en convivir, cocinar, comer y pasear juntas. Escribimos en cabañas separadas y tratamos de entender lo que estamos poniendo a prueba.

Veinte años antes de la conferencia de Derrida y veinte después de la clasificación de Arendt, un grupo de mujeres italianas, todas ellas amas de casa, participa en el experimento pedagógico *150 horas*. El proyecto surge en 1973 y es en un principio impulsado por los sindicatos como mejora contractual para los trabajadores de sectores industriales, pero pronto se extiende a otras áreas sociales como las de los desempleados y las amas de casa. El objetivo del programa es en realidad crear una «conciencia social alternativa» (Melchiori, 2006)⁴ o al menos debatir sobre cómo se desarrolla una conciencia de clase, y hacerlo ofreciendo a los trabajadores la posibilidad de ser durante unas horas estudiantes. Así que durante 150 horas las mujeres aprenderán lecciones básicas de física, química, urbanismo, lingüística, sociología, psicoanálisis, semiótica y arte. Para ir a la escuela dejarán de hacer algunas de las tareas que habitualmente realizan, y como compensación se les pagará un pequeño salario por ir allí a aprender.

La película *Scuola senza fine* («Escuela sin fin», 1983) de Adriana Monti recoge el testimonio de varias de ellas. Se les pide que hablen de su experiencia, pero ellas no quieren hablar solamente de las lecciones aprendidas en clase. Ellas hablan de sus vidas, de su día a día en el campo, de los momentos difíciles labrando, limpiando, cocinando, cuidando a sus maridos y a sus hijos. Son mujeres que se han dedicado a los demás, pero que ahora escriben y narran su experiencia. La *Scuola senza fine* es una escuela donde aprender unas de otras, a través de los contenidos de la enseñanza básica y general del estado, y es una escuela a la vez sin finalidad y sin término.

La película comienza con una coreografía de mujeres que se besan en la calle. Entre ellas hay una niña de unos diez años. Las demás superan los cincuenta, y llevan el pelo corto y rizado. Se besan alegres y sin saberlo bailan al ritmo de un acordeón que ellas no escuchan, porque es parte de la banda sonora de la película. Las mujeres celebran su reencuentro esta vez delante de la cámara. En la escena siguiente, todavía bajo la música

del acordeón, las mujeres continúan besándose en el interior de un apartamento. Algunas se besan y ríen mientras otras cocinan espagueti. Se sientan alrededor de una mesa para comer. Comen espagueti con tenedor, acercando la cabeza al plato. Brindan con vino blanco espumoso y hablan abiertamente de sus experiencias:

Mi hijo me dijo un día: no te quedes en casa mirando los muebles.

Él me empujó a salir y regresé siendo otra.

Me empujó, y jamás volví a entrar.

La que más me llama la atención es Lea Meandri. Ella baila frente a la cámara mientras recorre un pequeño apartamento que deduzco que es el suyo. Muestra su apartamento mientras baila de una estancia a la siguiente, de la cocina a la sala, de la sala al dormitorio. Es uno de esos apartamentos sin pasillo, con todas las habitaciones conectadas. Cuando veo esta escena pienso que ella, bailando, representa el concepto de montaje. Cada estancia es un plano y ella hace que funcionen juntos como una unidad mental. Los planos son como los pensamientos, se asocian en la lectura que de su separación se hace. La mujer baila de espaldas y a contraluz. Observo su joven silueta: tiene el pelo rizado y lleva puesto un pantalón vaquero y una blusa corta. Mientras la observo me imagino recorriendo cada día las habitaciones de esta casa donde escribo.

William Burroughs escribe:

La nueva forma de pensar no tiene nada que ver con el pensamiento lógico. Ni es un pensamiento corporal subconsciente orgánico oceánico. Está precisamente delimitado por lo que no es. Al no saber lo que es y lo que no es, no sabemos. Como una película cinematográfica, el discurrir del pensamiento parece continuo cuando en realidad los pensamientos fluyen, se detienen, cambian y vuelven a fluir. Allí donde el flujo se detiene hay una pausa de una fracción de segundo. La nueva manera de pensar se desarrolla en esas pausas entre pensamientos (Burroughs, 1969, pp. 126-127).

Tengo una hora para escribir cada día. Una hora cada día en esta mesa, para escribir. No se me ocurre nada más interesante que decir al respecto. Nunca hubiera imaginado que tendría solo una hora cada día.

Lea Meandri dice:

No quiero ser una mujer culturizada, y he encerrado en una habitación los deseos: pensar, leer y escribir. Pienso mucho y leo y escribo menos. ¿Qué es escribir? ¿Es una construcción? ¿Una forma de evitar el sufrimiento? ¿El sustituto de un paseo o de una historia de amor? [...] Escribía para no sentir qué ocurría en casa, para no ver el monótono paisaje del campo, para superar las vacaciones, cuando parecía que los días no terminaban. Detrás de cualquier escritura, sentimental o teórica, privada o pública, hay la ansiosa búsqueda de alguien que no está. Quizás no reconocemos el cuerpo, que está escondido detrás de las palabras. En un domingo gris en Milán es mejor dormir que escribir.

Pronto van a volver y tendré que dejar esto. Limpiaré o cocinaré espinacas o remolacha. Recogeré la ropa limpia mientras trato de hilar todo. Tirar flechas al aire despista. Pienso en eso un segundo. Llego a la conclusión de que es un engaño pensar que escribir compulsivamente es acercarse a la voz propia. No escribo sin pensar. Cómo escapar a una idea aprendida de lo que es ser escritor, no lo sé. La escritura no es una necesidad inevitable, sino una opción. Y siendo mujer, es tener la posibilidad de decir lo que se piensa, aun sabiendo que pensar y sentir son la misma cosa. Cómo desvelar ese pensar y sentir sin vanagloriarse, no lo sé. La forma más clara y directa de decir algo: decir una cosa después de la otra. Pero la claridad no existe, de la misma manera que las cosas no suceden una después de la otra. Por eso es interesante. Ir directa a las cosas, pero qué cosas, no lo sé.

La primera noche que pasamos aquí alguien propuso ver aquella película.

Al despertar, una persona salía de la cabaña. Me he duchado, me he lavado el pelo. Mojada y envuelta en la toalla he salido a la terraza. Desnuda, me he secado al sol. He vuelto a la cabaña. Me he dado crema por todo el cuerpo. Me he vestido. He bajado las escaleras de madera que llevan a la cocina. He desayunado. He salido y he preguntado a un niño que no habla mi idioma. He mirado por una ventanilla y he visto a dos que hablaban tras una puerta cerrada con llave. No he pensado nada concreto.

Qué es lo importante de esta situación es lo que intento saber. Esto no es un inventario. Durante varios días un grupo de personas trata de escribir una novela. Sobre qué trata la novela, quiénes son los personajes o si se trata

de una novela convencional o no, nadie lo sabe. Además de escribir y debatir, se proponen ejercicios para activar la escritura en diálogo. Pero además de escribir también comen, cenan, se bañan en el río y pasean de noche. Paseando una noche bajaron hasta el pueblo vecino y se metieron por un camino de piedra.

La vista se fue haciendo poco a poco a la oscuridad. Algunas zonas del asfalto se veían más claras y dudaron si se trataba de cal. Caminando por el camino estrecho se les ocurrió tumbarse en el suelo. Al sacar la fotografía con *flash* una se asustó: dos de ellas parecían estar levitando. La digestión era pesada y decidieron regresar. Caminaban tan rápido que algunas se quedaron atrás sentadas en una rampa. Se sacaron fotos que parecían de hace dos décadas. Dos viajarían en moto y tendrían dieciséis años. Las otras dos solo trece. Se rieron a carcajadas viendo las fotos en el visor. Al llegar a la cabaña se dieron cuenta de que las fotos no harían gracia a los demás. Reían por histeria, pero consiguieron hacer la digestión. Qué tiene esto que ver con escribir. Es como preguntarse qué tiene que ver comer juntas con estar aquí. Esto no es un inventario, de la misma manera que no es un diario. Ayer durante la conversación pensé en lo siguiente: cada una de las personas que están aquí en este sitio, y otras que no están, tienen la capacidad necesaria para crear las condiciones de trabajo que les parecen las adecuadas. Y sin embargo, cuando tienen la oportunidad de hacer algo de una manera distinta a esas otras que critican, no pueden. Incapaces de pensar en otros modos de hacer las cosas. Hacer las cosas de otra manera no es fácil, no basta con variar la forma. Pienso, por ejemplo, en leer este texto haciendo el pino. El cambio tiene que estar en otra parte. Durante la conversación pensé que estábamos representando una asamblea. No creo en las asambleas. En la excursión al río hablaron de los riesgos. Con la edad nos hemos instalado en convicciones intelectuales y físicas. Decir, por ejemplo, yo no me baño en los ríos, es muy parecido a decir, por ejemplo, yo no creo en las asambleas. La situación se desarrolló durante tres horas. Hoy todas escriben. Todas son escritoras. La figura del escriba en el Antiguo Egipto no muestra a un hombre que escribe, sino a uno que escucha. Escucha con atención lo que después tendrá que transcribir. Voy a la piscina del pueblo. Algunas se quedan a trabajar o a cocinar. Dudo si llevar el ordenador a la piscina. En la piscina me gustaría tumbarme en la hierba a la sombra, con el bañador entero, y reflexionar sobre todo esto. Pero temo no acordarme de

todo. Hace un rato que escribo compulsivamente. Son las cuatro y cuarto y nos vamos a la piscina del pueblo. He cogido el bañador entero. He metido en la nevera el zumo de manzana que ayer metí en el congelador. Lo metí antes de la cena, para que estuviera fresco. Y se me olvidó sacarlo. En la comida hemos hablado de los zumos en las cubiteras.

Isabel de Naverán se dedica a reflexionar sobre el arte contemporáneo y la coreografía experimental. Publica ensayos, edita libros y organiza programas críticos. Es integrante de la oficina de arte y conocimiento ubicada en Bilbao Bulegoa z/b, www.bulegoa.org, y de la asociación de investigación ARTEA, www.arte-a.org, Editora de los libros *Hacer Historia. Reflexiones desde la práctica de la danza* (CdL#3, 2010, Barcelona) y *Lecturas sobre danza y coreografía* (Artea, 2013, Madrid).

Fotografías: Jon Mantzisor

Notas

1 Basándose en los conceptos de gubernamentalidad y biopolítica de Michel Foucault, Isabell Lorey denunció cómo la supuesta vida profesional elegida por los productores y productoras culturales se había convertido en «parte activa de las relaciones políticas y económicas neoliberales».

2 El 3 de Julio de 2013 el dramaturgo, ensayista y miembro del colectivo croata BADco, Goran Sergej Pristaš, ofreció en la oficina de arte y conocimiento Bulegoa Zenbaki Barik, una conferencia bajo el título «El tiempo después de la (in)compleción», en la que abordó la relación entre el tiempo y el trabajo dedicado al arte a través de los escritos de Louis Althusser en referencia a Bertolt Brecht.

3 Existen distintas traducciones al castellano de estas tres actividades que designó Arendt. En algunos casos *arbeiten* se ha traducido como 'trabajo', otras como 'labor', yo he optado por esta segunda. La actividad que aquí menciono como 'trabajo', en alemán se designó *herstellen* y a menudo ha sido traducida como 'producción'. Por último está la 'acción', que originalmente se designó *das handeln*.

4 Así es cómo lo identifica Paola Melchiori en su investigación en la que también hace alusión al carácter marxista de los contenidos de la escuela *150 horas*.

Bibliografía

- ARENDE, HANNAH (2005). *La condición humana*. Traducción de Ramón Gil Novales. Barcelona: Paidós. Original inglés de 1958.
- BURROUGHS, WILLIAM; ODIER, DANIEL (2014). *El Trabajo (The Job) entrevistas con William Burroughs*. Traducción de Federico Corriente. Madrid: Enclave de libros. Original francés de 1969.
- CVEJIC, BOJANA (2008). «In the making of the making of». *TkH journal for performing arts theory* [Belgrado], núm. 15 (enero), pp. 27-37. Disponible en: <http://www.tkh-generator.net/wp-content/uploads/2014/04/TkH_15_web.pdf> [Consulta: 5 abril 2015].
- DERRIDA, JACQUES (2010). *La Universidad sin condición*. Traducción de Cristina de Peretti y Paco Vidarte. Madrid: Ed. Mínima Trotta. Original francés de 2001.
- KUNST, BOJANA (2013). «Danza y trabajo: el potencial político y estético de la danza». En: NAVERÁN, ISABEL DE; ÉCIJA, AMPARO (eds.). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea editorial, pp. 46-58. Disponible en: <<http://arteaeditorial.artea-a.org/sites/default/files/lecturassobredanzay-coreografiaok.pdf>> [Consulta: 5 abril 2015].
- MELCHIORI, PAOLA (2006). «The "Free University of Women" Reflections on the Conditions for a Feminist Politics of Knowledge». En: DEMOS, VASILIKIE; SEGAL, MARCIA TEXLER (eds.). *Gender and the Local-Global Nexus: Theory, Research, and Action (Advances in Gender Research, Volume 10)*. Bingley: Emerald Group Publishing Limited, pp.125-144.
- LOREY, ISABELL (2006). «Gubernamentalidad y precarización del sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales». *Transversal, máquinas y subjetivación, instituto europeo para políticas culturales progresivas*. Traducción de Marcelo Expósito, revisada por Joaquín Barriendos. Disponible en: <<http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/es>> [Consulta: 18 noviembre 2014].
- POWER, NINA (2014). «From the critique of academic conservatism to the destruction of the conservative party HQ: from '68 to today» (no publicado).

La comunidad sudorosa Aimar Pérez Galí

Lo que pienso no lo he pensado solo.

Maurice Blanchot

I.

Un umbral, un estado en suspensión, una percepción atemporal, cuando ya no es eso pero aún no es aquello. Ocurre, tiene lugar, pasa y tal cual pasa se va, se disuelve, termina, se transforma en algo concreto, en una posición, un estado, un rol, un sujeto, se institucionaliza, o no. Un rito de paso. Un niño de una tribu amazónica que para ser adulto se aleja del poblado, solo. Vivirá una luna entera en la selva. Mientras está en la selva ya no es niño, pero aún no es adulto. Cuando vuelva será adulto. Una multitud de indignadas e indignados que se congregan en plazas, se instituyen en asambleas que se organizan de manera transversal. Se generan deseos de un mundo común, un cambio de paradigma, hay fe. Muchas bacterias que son atraídas hacia una masa hecha de harina y agua. Colaboran, se organizan instintivamente, producen cambios, fermentan y transforman esa masa en levadura, en una masa madre indestructible. Unas personas que se encuentran en la calle, comparten algo, todos llevan un elemento

común, empiezan a andar, van juntas, sin saber hacia dónde, pero van a algún sitio. Una bandada de pájaros alza el vuelo, a la vez, danzan en el aire –dicen algunos–. Se organizan instintivamente, forman figuras abstractas, que a veces recuerdan a esto o aquello, y se disuelven volando en pequeños grupos. Un pueblo disfrazado, es carnaval, los roles sociales quedan en suspenso, todo es posible, aunque no todo vale. No se es lo que se debe ser, se es –sin deber–. Millones de galaxias, como la Vía Láctea, que se atraen por fuerzas sobrehumanas, produciendo posibilidades. La milésima y el infinito alineados y vinculados. Se atraen y repelen por un tiempo indeterminado, eterno para nosotros, un suspiro para el Sol. Miles de personas, vestidas de negro, andando en silencio alrededor de una piedra colosal. Es luna llena, sube la marea. Siguen andando en círculos hasta que amanece y al primer rayo de sol la multitud se disuelve. Cientos de indígenas que se encuentran en un mismo lugar, con la cara tapada, en silencio. Son muchos y producen el ruido de su mundo resurgiendo, y del nuestro derrumbándose. Un estadio repleto de seguidores de unos y otros. El objeto de deseo se acerca al lugar decisivo, es puro potencial, puede y no puede ser, sin ser aún ya es y no es, gritos, tensión, puños, concentración, miradas absortas, abrazos en potencia, pulmones congelados, movimientos a cámara lenta, una multitud afectada. Una muchedumbre sudada, bailando desenfrenadamente como si no hubiera un mañana, dislocada, siguiendo el ritmo binario de la música, parece una danza ritual, son jóvenes, lo dan todo, es ahora o nunca, todo o nada, son anónimos en su pluralidad, pero singulares en sus gestos, sus rostros, sus secuencias de movimiento, una comunidad sudorosa en éxtasis. Un estado suspendido, que carga el pasado y proyecta un futuro, que trae el allí y promete el allá. Aquí y ahora, sin ser conscientes de estar aquí, de estar ahora. Una comunidad en formación, que aún no ha sido actualizada como tal, pero su espíritu es fuerte y latente. *Communitas*.

II.

Antes de empezar a sudar en comunidad quiero precisar que en este texto hablaré de procesos físicos y organizativos relacionados con el movimiento que, aunque se dan o puedan darse en otros campos, analizaré desde el prisma

de la danza.

Ahora sí, empecemos a sudar.

Sudar la camiseta requiere de algo más que moverse mucho. Sudar la camiseta, sudarla de verdad, que quede empapada, hasta que no absorba más la transpiración del cuerpo, requiere de una implicación en la acción. Sudar la camiseta no es algo que uno hace aisladamente, aunque sea el único bailando. El sudor que se impregna en esa camiseta está cargado de muchos otros, es el resultado de una historia que vincula a una red de agentes activos que producen el afecto para que ese cuerpo, motivado e implicado, transpire.

La comunidad sudorosa es aquella que uno suda cuando empapa la camiseta, esa red de agentes que se activan y te acompañan en tus movimientos, en tus gestos, tus piruetas, tus saltos y giros. Sudar la camiseta es vincularse a esa comunidad sudorosa. Cada vez que un cuerpo baila se vincula con su comunidad, la activa, le da visibilidad. Como si de una médium se tratara, absorbe esos cuerpos otros que están en potencia, los encarna.

Si bailar es entrar en un umbral, una zona liminal a nivel corporal donde el cuerpo, al estar en movimiento, no es actualizable puesto que está en continua transición, podríamos afirmar que esa comunidad sudorosa que trae consigo es una *communitas*, una comunidad potencial, emergente, en proceso de convertirse en eso que aún no es. En palabras del antropólogo Victor Turner, «*communitas* is an unstructured rudimentary community that emerges in the liminal period of social drama» (2012, p. 176).¹ Esa comunidad sudorosa que propongo podría pensarse como esa comunidad rudimentaria y no estructurada que propone Turner.

Precisamente la sensación que uno tiene al bailar es esta sensación de ser muchos cuerpos en un solo cuerpo, de ser comunidad en la singularidad. La filósofa canadiense Erin Manning afirma que «many potential bodies exist in a singular body. This is a politics of that many-bodied state of transition which is the collective» (2009, p. 10). Así pues, podríamos decir que un cuerpo bailando es una *communitas*, puesto que bailando trae consigo a ese colectivo o comunidad que le acompaña en ese ritual sudoroso.

Pero, ¿quién forma esa comunidad sudorosa? ¿Qué cuerpos estamos encarnando al bailar? ¿Quiénes son esos agentes que nos acompañan en nuestro sudar? Tomemos los conceptos de «ser singular plural» de Jean-Luc

Nancy y de «cualsea» de Giorgio Agamben para plantear una posible respuesta a esta pregunta. Nancy afirma que «el ser no puede ser más que siendo-los-unos-con-los-otros, circulando en el con y como el con de esta co-existencia singularmente plural» (1996, p. 19). Ser-con, ser en relación con el/lo otro, es la idea de comunidad que el bailarín, en su singularidad plural, trae consigo al bailar, un ser relacional que va hilando vínculos de afecto en su práctica con esos *cualsea* con los que se va cruzando, leyendo, viendo, apropiando, encarnando, trabajando, observando, analizando, aplaudiendo y aprendiendo. Recordemos que, según Agamben, *cualsea* viene del latín *quodlibet ens* que «no es 'el ser, no importa cuál, indiferentemente', sino 'el ser tal que, sea cual sea, importa'» (1996, p. 11).² Cada bailarín va formando su comunidad de *cualseas* día a día, no de manera estructurada, sino más bien por intuición y vínculos afectivos, cada vez que pone su cuerpo a sudar, y en sus movimientos, sus gestos, su discurso al fin y al cabo, se vislumbrarán esos *cualseas* que forman su singularidad plural.

III.

Si la *afección* es «el estado de un cuerpo en tanto que sufre la acción de otro cuerpo» (Deleuze, 1978), la comunidad sudorosa es una comunidad *afectada*, una mezcla de cuerpos que actúa bajo la acción de los otros, aumentando o disminuyendo la potencia de actuar. Si hemos dicho que el bailarín, en tanto que baila-con, despliega en su bailar a la comunidad sudorosa, es, entonces, un sujeto afectado. El bailarín se mueve porque sufre la acción de otro cuerpo que le toca, le atraviesa, le interrumpe en su devenir, y esa *afección* es el motor de su danza, su potencia de actuar, de bailar. Y a la vez, bailar es situarse en ese umbral de intensidad de que nos habla Deleuze, para poder así ser afectados. Un umbral o una zona liminal, como decía antes, donde el bailarín deja de ser un sujeto como entidad fija para entrar en un proceso de subjetivación constante en ese estado en transición, de devenir esa comunidad sudorosa, la comunidad potencial que uno baila al bailar, de devenir plural.

Centrémonos un momento en ese proceso de transición, ese dejar de ser sujeto, ese devenir *cualsea* por el que pasa el bailarín. En la conferencia «Sudando el discurso» que escribí en 2013 proponía la hipótesis de que el

bailarín era el sujeto de subalternidad de las artes contemporáneas, un objeto enmudecido al margen de la agencia donde proyectar los deseos heteronormativos burgueses. Reclamaba así la voz del bailarín y la danza como un discurso legítimo, lo cual requería de un proceso de subjetivación para tener capacidad de agencia política. Es hacia el final de la conferencia cuando propongo un giro entendiendo la naturaleza propia del bailarín: que deja de serlo en el preciso momento en el que es. Es decir que, justamente, en el preciso momento en que el sujeto se pone a bailar, es el momento en que entra en ese proceso de subjetivación del que hablaba anteriormente. Darle un nombre es fijarlo a una entidad reconocible y clasificable. En otras palabras, «a thing is when it isn't doing» (Massumi, 2002, p. 6).³

Entraríamos aquí en la paradoja de la flecha que anunciaba el filósofo griego Zenón de Elea, la cual al ser disparada tendría que seguir una trayectoria lineal hecha por una secuencia de puntos en el espacio. El problema es que si la flecha atraviesa en su trayectoria uno de esos puntos y si para eso la flecha debe detenerse ni siquiera una milésima de segundo, como los puntos entre A y B son infinitos, nunca llegaría a su destino. Pero, como nos dice Brian Massumi:

If the arrow moved it is because it was never *in* any point. It was in *passage* across them all. The transition from bow to target is not decomposable into constituent points. A path is not composed of positions. It is nondecomposable: a dynamic unity. That *continuity* of movement is of an order of reality other than the measurable, divisible space it can be confirmed as having crossed. It doesn't stop until it stops: when it hits the target. Then, and only then, is the arrow in position. It is only after the arrow hits it mark that its real trajectory may be plotted. The points or positions really appear *retrospectively*, working backward from the movement's end. It is as if, in our thinking, we put targets all along the path. The in-between positions are logical targets: *possible endpoints* (2002, p. 6).⁴

Así pues, el bailarín, en el momento en que empieza a serlo, es decir, el momento en que empieza a bailar, se encuentra en ese pasaje a través de todos esos posibles *cualseas*, en esa continuidad de la que nos habla Massumi. Es por eso que el bailarín es precisamente en el momento en que deja de ser ese sujeto clasificable como tal. El bailarín es bailarín cuando entra en ese

estado de potencia, de transición, de pasaje y será cuando su cuerpo repose en el que podremos afirmar, retrospectivamente, que ha sido un bailarín el que ha hecho esa danza.

Y entonces, ¿quién es ese cuerpo que baila? Quizás lo que vemos es la ilusión de un sujeto, aunque en realidad es una multiplicidad, una pluralidad, en pasaje continuo, en un estado de indeterminación, una comunidad sudorosa en potencia.

IV.

Ana Vujanović y Bojana Cvejić en su libro *Public Sphere by Performance* introducen el término *inmunidad* de la siguiente manera:

If *communitas* as an anti-*proto* community that springs from the breach of norm-governed social community between or among individuals is «what all of us believe we share», for [Victor] Turner it is a positive category, a sharing of the common as an experience of solidarity and equality where the very exigency of immunity is abolished. *Communitas* stops the process of immunization in the moment it also puts a stop to a role-play that characterizes regular social life in its ties to social status. Since social roles thereby reproduce precarization as a governmental instrument and concurrently maintain differences and competitiveness, contemporary *communitates*, by suspending role-play, also suspend the normalization of precarization and start looking at what the «ninety-nine percent» of the precarious have in common (2012, p. 83).⁵

Tomando esta cita como referencia para empezar a pensar sobre la condición del bailarín, y asumiendo que quien baila es esa comunidad sudorosa que está en pasaje continuo a través del cuerpo que suda, podríamos afirmar que esta comunidad, aparte de sudorosa, es también una comunidad vulnerable. Vulnerable en el sentido en que se encuentra en un estado donde los roles o sujetos fijos clasificables quedan suspendidos. Esta comunidad vulnerable, en ese estado suspendido o liminal, se puede permitir repensar las dinámicas que mantienen un determinado orden.

De esta manera, si el bailarín toma conciencia de la potencia de ese estado liminal, el cual le puede permitir repensar su función preestablecida así como sus condiciones laborales, podría aprovechar la práctica misma para

producir otro estado de las cosas.

Por tanto, es quizás en el movimiento donde podríamos encontrar una respuesta o una manera diferente de pensar el rol social del bailarín, pensando desde y en el hacer, desde y en la acción.

Existen grupos de debate que piensan y dialogan mientras corren por la ciudad o los parques. Sudar y reflexionar me parecen dos buenas acciones que se complementan y se pueden hacer simultáneamente. Algo así como teorizar la práctica y practicar la teoría, aunque en este caso (quizás) la acción no tenga nada que ver con el tema de discusión.

Pensarse como proceso vulnerable es saberse poroso y por tanto como continuidad entre las cosas y los otros. Permite que el contagio circule libremente, afectándonos en su fluir por los cuerpos. Precisamente porque estamos en un proceso de subjetivación y no en una entidad o unidad fija y estática, porque nuestras membranas son porosas, tenemos capacidad de afección y cambio. Ser vulnerables nos sitúa en un pasaje liminal colectivo con potencial para un cambio de paradigma.

V.

Hasta ahora he hablado de la comunidad sudorosa como aquella red de agentes que se dan cita en un cuerpo cuando este baila. Pero la comunidad sudorosa también es esa comunidad de cuerpos que bailan, que a la vez traen consigo su propia comunidad. Me gustaría proponer diferentes situaciones en las que un grupo de cuerpos bailando, sudando, generan una situación de *communitas*, alterados por el afecto, como si de un rito de paso se tratara.

Son coreografías colectivas que se crean de manera horizontal, sin un coreógrafo que dicte los pasos u organice los cuerpos en el espacio. Coreografías que se generan de manera espontánea, como esos estorninos que arrancan el vuelo y crean formas en el cielo que nos pueden recordar a ciertos objetos o animales. Estas bandadas de pájaros no necesitan de un coreógrafo que les diga donde tiene que ir cada cuál puesto que activan la propiocepción, la percepción de uno mismo en relación a los otros y al espacio, y así se autoorganizan. Nosotros, aunque más atrofiada, también disponemos de este tipo de percepción del movimiento.

Recordemos primero ese video en *Youtube*, que se propagó por las redes sociales como un virus, donde vemos a un chico bailando solo en la ladera de lo que parece una montaña. Se ven grupitos de gente sentada escuchando un concierto de Santogold en el Sasquatch! Festival, Washington, un festival al aire libre. El chico, que viste solo unas bermudas, está desinhibido, baila sin complejos, la gente alrededor lo mira, se ríe, le hace fotos o lo graba (como lo grababa el autor o autora del video en cuestión). Al rato se le acerca otro chico y se pone a bailar con él. Generan una cierta complicidad, aunque lo que realmente transmiten es el placer de bailar, de estar disfrutando la acción con la que se han implicado. Llega otro y se contagia de esa danza más o menos descoordinada, dificultada por la inclinación del terreno, que empieza a generar esa microcomunidad en potencia. Dos chicos más se unen, ya son cinco. Inmediatamente les siguen tres más, y detrás otro grupito de cinco. Ya son un corro numeroso, y los afectos se propagan, se unen y saltan, levantan los brazos y gritan, sienten que forman parte de algo. Ahí empieza a fermentar esta *communitas* de la que hablábamos, esa esencia misma de comunidad, donde los roles quedan suspendidos así como la percepción espaciotemporal. Más individuos salen corriendo de todos lados para unirse a esa multiplicidad en ebullición, todas y todos quieren ser parte de eso que está ocurriendo, pocos son los que se quedan sentados. Se produce una peregrinación en cadena hacia ese foco de afecto. Nadie les ha dado órdenes de cuando ir ni qué hacer. Está ocurriendo, el que está sentado se levanta y corre hacia allí porque *se lo pide el cuerpo*. La proximidad es necesaria, no se levantan y bailan donde están, sino que corren hacia la comunidad, el sudor atrae al sudor. Eso que el cuerpo del primer chico producía se ha expandido y ha ido creciendo, contagiando y afectando a otros cuerpos, hasta generar una especie de comunidad sudorosa en éxtasis. Un grupo de gente que tiene una experiencia liminal colectiva y no puede parar. Curiosamente, los coros de la canción de Santogold repiten: «I got to be unstoppable».⁶



Secuencia correlativa de fotogramas del video: *Sasquatch music festival 2009 - Guy starts dance party*.⁷

Podría parecer un *flashmob*, eso que hoy en día está tan de moda y que ha sido absorbido por los media para hacer campañas publicitarias de cualquier producto. Pero, al contrario de los *flashmob* actuales, aquí no hay ensayos, no hay directrices, ni sigue la lógica de crear sorpresa. Esto ha ocurrido inesperadamente, siguiendo la lógica de los afectos, cuerpos que han sufrido la acción de otros cuerpos y que les han aumentado, en este caso, la potencia de obrar.⁸

Cambiamos de caso. En el año 2000 formaba parte del grupo de danza contemporánea de la Universidad Autónoma de Barcelona. Este grupo participaba en los encuentros anuales de danza en universidades nacionales e internacionales. Ese año se hizo en Madrid. Era mi primera visita a la capital, tenía dieciocho años, y fue también la primera vez que viajaba para bailar. Ese viaje cambió el rumbo de mi carrera profesional, dejé Historia del Arte y decidí cursar unos estudios oficiales como intérprete de danza contemporánea. Pero quiero compartir una de las experiencias más intensas que tuve durante mi estancia en Madrid, en uno de los talleres que pudimos realizar en la Universidad de Alcalá de Henares. No recuerdo quien impartía el taller, pero sí recuerdo un ejercicio que hicimos en el que perdí cualquier referencia espaciotemporal así como también los límites entre mi cuerpo y los demás. Deberíamos de ser unas 15 personas, nos unimos de pie, juntos, en contacto y con los ojos cerrados. El contacto no se podía perder, ni tampoco podíamos abrir los ojos. Seguramente teníamos unas instrucciones claras del tipo «compartir el peso con el otro», «cambiar de niveles en el espacio», «estar siempre en contacto con uno o más cuerpos», etc. El ejercicio terminó, al cabo de mucho rato según mi experiencia atemporal, todos hechos una especie de montaña de cuerpos por el suelo, donde no reconocías cuál era tu pierna o tu brazo. Esa especie de masa multicorporal generó una *communitas*. Cuando la disolvimos tuvimos una sensación muy extraña, estábamos eufóricos a la vez que anonadados, teníamos ganas de contar la experiencia pero no teníamos palabras para expresarla. Fue la primera vez que fui consciente de que pasaba por un proceso de subjetivación, en el que yo era *nosotros*. No hubo duda alguna de que mi ser, mi existencia, era en común, un ser-con-los-otros.

Como bailarín he tenido este tipo de experiencias en muchas otras ocasiones, sobretodo practicando Contact Improvisation. En el Contact se trabaja bajo la premisa de mantener siempre un punto de contacto con la otra

persona, compartiendo así el centro de gravedad. Esta técnica te hace desplazar de tu eje, confiando y co-implicándote en y con el otro, de algún modo haciendo porosa la frontera de tus límites para producir este nosotros.

En el proyecto de Cristian Duarte y Paz Rojo «A piece... together?» (2010), en el cual colaboré en su paso por Barcelona, también se desarrollaron herramientas para practicar desde el nosotros. La que me parece más relevante es la *we are gerrying tool*, que parte de la película *Gerry* de Gus Van Sant. En este ejercicio la directriz es «to create, invent games and situations in between. Perceiving the actions simultaneously and in a co-implicated way by those who are creating it (instead of making it happen through explication or a common agreement)».⁹ Esta herramienta, aparte de llevar a situaciones absurdas e hilarantes, si se practicaba con implicación, generaba ciertos momentos en el que podríamos hablar de *communitas*. Aunque eran breves, casi fugaces por la naturaleza del juego, ciertamente respondían a esa definición.

VI.

Cambiamos de escala y de contexto. Pensemos en las microcomunidades de bacterias que bajo el afecto de otros *cuerpos* aumentan su potencia de actuar e inician un proceso de fermentación. Por ejemplo, si juntamos harina con agua y lo dejamos reposar un par de días a temperatura ambiente, la mezcla, con la ayuda de las bacterias, empezará a fermentar produciendo así la masa madre, que se convertirá en la levadura para hacer un pan. Esa comunidad que fermenta, no son más que un grupo de agentes que han coincidido en un lugar, co-existiendo y co-implicándose en la generación de un cambio. Han dejado de ser lo que eran, pero aún no son lo que serán. Forman parte de un proceso liminal. A otra escala resulta muy fácil hacer una analogía con los procesos sociales que hemos visto florecer en los últimos tres o cuatro años, como el 15M en España, el movimiento Occupy en los Estados Unidos o la primavera árabe en la costa oriental del Mediterráneo, entre otros.

Desde el Obrador Aleatorio Silvestre del Centro de Cultivos Contemporáneos del Barrio, en Barcelona, donde desarrollan procesos sociales de fermentación, escriben en su fanzine *Como si fuese un libro infantil* que «la



Secuencia del video:
Mitosis Dance - Baylor University
students in Dr. Moehnke's
Genetics class.¹¹

interacción entre los microorganismos microscópicos se parece mucho a los procesos sociales que ocurren en el local. Los dos se basan en la agitación, en el encuentro improbable, y en una cosa pequeñísima que se vuelve grande, hasta llegar a una masa crítica».¹⁰

En Youtube podemos encontrar muchos vídeos donde grupos de personas representan los procesos microscópicos como la mitosis celular o la síntesis proteica. Estas coreografías biológicas requieren de una elaborada composición y de mucha coordinación puesto que en esos complejos procesos están implicados muchos agentes.

En la siguiente secuencia de fotogramas podemos observar la *Mitosis Dance* elaborada y ejecutada por los estudiantes de genética de Universidad de Baylor.

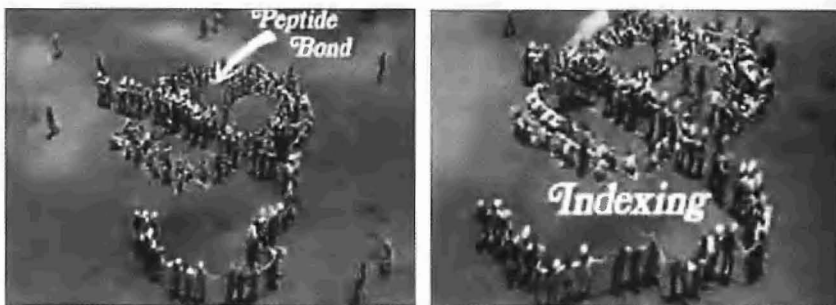
A nivel visual nos puede recordar una danza popular o un rito ancestral. La *Mitosis Dance*, en especial, recuerda a la sardana, baile popular catalán, o cualquier otra danza tradicional que utilice el círculo como forma democrática, participativa y colectiva para demostrar la unión del grupo.

Como vemos, esa unidad, que es una célula, está formada por muchos individuos interrelacionados entre sí. Podríamos utilizar esta imagen como ejemplo visual para imaginarnos esa comunidad sudorosa que es el bailarín en acción. Una aparente singularidad formada por una pluralidad.

Veamos este otro vídeo del departamento de química de la Universidad de Stanford. Representado de forma épica, con una canción que nos narra el proceso de la síntesis proteica, evoca una especie de festival *hippie*, otro tipo de ritual social en este caso un tanto psicodélico, aunque creado desde el lenguaje de la danza, con efectos especiales incluidos.

Estas danzas microscópicas amplificadas están extremadamente coreografiadas y ensayadas. No responden por lo tanto a un ejemplo de *communitas* en sí mismo, pero sí que reproducen, como lo hace un *flashmob*, un proceso afectivo de transformación donde los agentes implicados actúan por y para el otro, generando una red de vínculos y causalidades en continua transición.

Siguiendo con esta idea de un grupo de individuos que se organiza de un modo autopoiético podríamos analizar la herramienta coreográfica que responde al nombre de *flocking* –'bandada' en inglés– que imita el principio coreográfico de las bandadas de estorninos. En el *flocking* no hay un líder y unos seguidores, más



Secuencia del video: *Protein synthesis: an epic on the cellular level*. Directed in 1971 by Robert Alan Weiss for the Department of Chemistry of Stanford University.¹²

bien se trata de un liderazgo compartido, desarrollando un lenguaje de manera colectiva, activando la propiocepción. Este tipo de práctica coreográfica permite que el bailarín sea quien tome las decisiones compositivas en relación al resto del grupo, pensándose en un *nosotros*, en una singularidad plural.

En esta secuencia de fotogramas vemos a los estudiantes de la Universidad de Princeton que estudiaron con la profesora de ingeniería Naomi Ehrich Leonard y la coreógrafa Susan Marshall los patrones coreográficos y los sistemas compositivos de los animales que actúan en grupo, como los bancos de peces, las bandadas de pájaros o de insectos.

Estas prácticas corporales aplicadas a las ciencias y las humanidades emplean el cuerpo y el movimiento de manera que suele brillar por su ausencia en los sistemas educativos. Como podemos ver en estos ejemplos, la coreografía podría ser de gran ayuda para explicar tanto procesos como la mitosis o la fermentación, así como comportamientos animales o procesos históricos y sociales. Raras veces un docente se aventura a explicar estos conceptos a través del cuerpo, y podría ser una manera práctica y visual de entender estos complejos procesos. De esta manera se ayudaría a pensar el proceso educativo



Secuencia del video:
Princeton's Flocking Logic: uniting science and dance.¹³

como una experiencia a encarnar.

VII.

Después de esta breve incursión en las microcomunidades de bacterias, células y proteínas, volvamos a la comunidad sudorosa. Me gustaría introducir un último apunte a esta reflexión: el anonimato.

Marina Garcés, en su libro *Un mundo común*, escribe:

La vida común es anónima. No lo es cada uno de nosotros en su singularidad. No lo es cada vida, cada gesto, cada expresión. Pero sí la vida en común. Es de todos y de nadie. Inapropiable, inidentificable, inasignable. Sin nombre, sin firma, sin *password*, pero con todos los rostros, con los trazos de cada existencia. El anonimato es la condición ontológica de nuestra continuidad: de unos respecto a otros y de la humanidad respecto al resto de los seres vivos y de las cosas que pueblan el mundo. La filosofía y la creación contemporáneas, agotadas de filosofía del sujeto, han dedicado mucha atención a la dimensión impersonal y anónima de la subjetividad. Hay que explorar y llevar más allá estas pistas: en la experiencia del anonimato encontramos una ontología de la continuidad y del inacabamiento que nos brindará la inmediatez de la riqueza de un mundo interrelacionado (2013, p. 118).

Podríamos pensar entonces esta comunidad sudorosa como una comunidad no solo vulnerable, como hemos dicho antes, sino también anónima. Con rostros, con singularidades interrelacionadas entre ellas. Una multitud anónima y plural. Al fin y al cabo, no somos unidades independientes, sino más bien continuidades interdependientes. Pensemos el bailarín como un umbral de intensidad que activa esa comunidad anónima en su pasaje dinámico por esos gestos singulares, una *comunidad que viene*.

En contra de las lógicas capitalistas que promueven al artista-marca, pensar desde el anonimato nos ayuda a promover una práctica más honesta y compleja, haciendo permeables las falsas fronteras de la autoría. Seres porosos y continuos que trabajan en red, en relación con los otros, bajo la idea del *procomún*. Entendernos anónimos nos ayuda a tejer esta práctica de continuidad interdependiente con los otros, las cosas, los textos y discursos, etc. No

como una masa unificada y sólida, sino como esta multitud de singularidades de la que nos habla Paolo Virno parafraseando a Spinoza, una multitud que:

[...] indica una *pluralidad que persiste como tal* en la escena pública, en la acción colectiva, en lo que respecta a los quehaceres comunes —comunitarios—, sin converger en un Uno, sin desvanecerse en un movimiento centrípeto. Multitud es la forma de existencia social y política de los muchos en tanto muchos: forma permanente, no episódica o intersticial. Para Spinoza, la *multitud* es la base, el fundamento de las libertades civiles (2003, p. 21).

Esto también nos hace concluir que la multitud conlleva una responsabilidad para con el otro. El bailarín que pone su discurso en acción, bailando su multitud sudorosa, tiene una responsabilidad con esa comunidad que actualiza con sus movimientos. Una responsabilidad porque lo que baila, no lo baila solo, lo baila la comunidad, a través de ese cuerpo catalizador del acontecimiento. Una responsabilidad porque ese discurso está cargado de una historia plural, de luchas, deseos e intereses. Esos otros están en el sudor que sudamos, destilando en cada gota esos deseos e intereses colectivos. Dejando en el suelo las huellas húmedas, los restos de esa comunidad que *ha venido*, impregnando de esas luchas la superficie del espacio que lo ha acogido. En cada giro, las gotas de sudor salen disparadas hacia el espacio, y allí donde reposen iniciarán un proceso de fermentación. El sudor, como el aire o el agua, se disuelve y penetra en los cuerpos, entra y sale, se absorbe y se expulsa, se transforma. La frontera entre el interior y el exterior se disuelve, es porosa, permitiendo expulsar y absorber ese sudor que es *nosotros*.

Aimar Pérez Galí (Barcelona, 1982) desarrolla su práctica como intérprete, coreógrafo, investigador, pedagogo y escritor, siempre tomando el cuerpo como lugar de referencia. Formado como bailarín en la Escuela Superior de Arte de Ámsterdam, se ha graduado recientemente del Programa de Estudios Independientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (2013).

Notas

- 1 «*Communitas* es una comunidad no estructurada y rudimentaria que emerge en el periodo liminal del drama social» (Traducción propia).
- 2 Aunque se utiliza el género masculino a lo largo del texto, hay la voluntad de incluir todos los géneros, pero se opta por uno para no hacer la lectura demasiado pesada.
- 3 «Algo es cuando no está haciendo» (Traducción propia).
- 4 «Si la flecha se ha movido es porque nunca estuvo en ningún punto. Estuvo en pasaje a través de todos ellos. La transición de arco a diana no se puede descomponer en puntos constituyentes. Un recorrido no está compuesto de posiciones. No es descomponible: una unidad dinámica. Esta *continuidad* de movimiento es de un orden de la realidad otro del espacio mensurable, divisible que puede confirmar haber cruzado. No para hasta que para: cuando da en la diana. Entonces, y solo entonces, la flecha está en posición. Es solo después de que la flecha dé en la marca que su trayectoria puede ser trazada. Los puntos o posiciones realmente aparecen *retrospectivamente*, trabajando hacia atrás a partir del final del movimiento. Es como si, en nuestro pensamiento, pusiéramos dianas durante todo el trayecto. Las posiciones intermedias o entres son dianas lógicas: *finales posibles*» (Traducción propia).
- 5 «Si *communitas* como anti- y proto- comunidad que surge de la brecha de la comunidad social gobernada por la norma entre dos o más individuos es "lo que todos creemos que compartimos", para [Victor] Turner es una categoría positiva, un compartir de lo común como experiencia de solidaridad e igualdad donde la propia exigencia de la inmunidad queda abolida. *Communitas* detiene el proceso de inmunización en el momento en el que también pone freno al juego de roles que caracteriza la vida social regular en sus vínculos al estatus social. Puesto que los roles sociales por lo tanto reproducen la precarización como instrumento gubernamental y concurrentemente mantienen las diferencias y la competitividad, las *communitas* contemporáneas, suspendiendo el juego de roles, también suspenden la normalización de la precarización y empiezan a mirar a lo que el "noventa y nueve por ciento" de los precarios tienen en común» (Traducción propia).
- 6 «Me he vuelto imparable» (Traducción propia).
- 7 *Sasquatch music festival 2009 - Guy starts dance party*. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=GA8z7f7a2Pk>.

8 «Por *afectos* entiendo las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiendo, al mismo tiempo, las ideas de esas afecciones. Así pues, si podemos ser causa adecuada de alguna de esas afecciones, entonces entiendo por <afecto> una acción; en los otros casos, una pasión» (Spinoza, 2007, p. 200).

9 «crear, inventar juegos y situaciones intermedias. Percibiendo las acciones simultáneamente y de manera co-implicada por aquellos que la están creando (en lugar de hacer que ocurra mediante una explicación o un acuerdo común)» (Traducción propia).

Para leer más sobre la herramienta o el proyecto consultar: <http://apiece-together.blogspot.com.es/2010/08/we-are-gerrying-tool.html>.

10 Obrador Aleatorio Silvestre. Centro de Cultivos Contemporáneos del Barrio (Barcelona). http://bbva.irational.org/microcultures/obrador_aleatorio_silvestre/como_si_fuese_un_libro_infantil.pdf.

11 *Mitosis Dance*. Disponible en:

<<http://www.youtube.com/watch?v=ZEwddr9ho-4>>.

12 *Protein synthesis: an epic on the cellular level*. Disponible en:

<<http://www.youtube.com/watch?v=u9dhOOiCLww>>.

13 *Princeton's Flock Logic: uniting science and dance*. Disponible en:

<<http://www.youtube.com/watch?v=Mg29hawdcMw>>.

Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO (2006). *La comunidad que viene*. Traducción de José Luis Villacañas y Claudio La Rocca. Valencia: Pre-Textos. Original italiano de 1990.
- BLANCHOT, MAURICE (2002). *La comunidad inconfesable*. Traducción de Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros. Original francés de 1983.
- CVEJIĆ, BOJANA; VUJANOVIĆ, ANA (2012). *Public Sphere by Performance*. Berlín: b_books.
- DELEUZE, GILLES (1978). *Spinoza. Course Vincennes (24-01-1978)*. En: *Les cours de Gilles Deleuze*, www.webdeleuze.com. Traducción de Ernesto Hernández Busto. Disponible en: <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=12&groupe=Spinoza&langue=3>> [Consulta: 03 marzo 2014].
- GARCÉS, MARINA (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- MASSUMI, BRIAN (2002). *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*. Durham: Duke University Press.
- NANCY, JEAN-LUC (2006). *Ser Singular Plural*. Traducción de Antonio Tudela. Madrid: Arena Libros. Original francés de 1996.
- SPINOZA, BARUCH (2009). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Traducción de Vidal Peña García. Madrid: Tecnos. Original latín de 1677.
- VIRNO, PAOLO (2003). *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Traducción de Adriana Gómez, Juan Domingo Estop, Miguel Santucho. Madrid: Traficantes de sueños.

La forma se produce desde el afecto

Conversación entre Itziar Okariz e Idoia Zabaleta

Idoia Zabaleta: Uno de los placeres de esta invitación es que sea un diálogo contigo, pero me ocurre algo extraño. Por un lado entiendo perfectamente que se me invite a participar en un libro sobre los afectos. Al mismo tiempo es como si no tuviese nada que decir sobre el tema. No tengo nada que escribir. Y sin embargo entiendo que se me invite. Decir que produces afectos o trabajar produciendo afectos...

Me considero una persona que trabajo en el afecto y que produzco en el afecto y, sin embargo, no tengo distancia alguna como para escribir al respecto. Y esa es una de las grandes dificultades que tenía en un principio.

Itziar Okariz: Me identifico por completo. Cuando hay una invitación en la que se implica a otra persona piensas que es una oportunidad para producir afectos. Y eso me gustaría aprovecharlo.

Idoia: He estado pensando en cómo articular esta conversación. A lo largo del tiempo, la idea del texto y del diálogo estaba ahí. Y durante un tiempo esta idea ha estado trabajando en el hipotálamo.

Voy a lanzar una serie de imágenes muy simples. Es una manera que tengo de trabajar y de ir a lugares muy básicos. Vamos a ver qué produce esto en ti.

En el entorno de la danza y la coreografía —y me imagino que en las artes en vivo en general—, la palabra *afecto* y *afectuosidad* ha estado en el aire desde hace unos años.

Como palabra relacionada con el trabajo, me la encuentro por primera vez en un proceso con Filipa Francisco. De hecho esto ya está escrito en el libro [*Bicho*].

En 2006 o 2007 estaba en pleno proceso con Filipa Francisco en *Dueto*. Era un proceso basado en escritura de cartas. Estuvimos durante un año escribiendo cartas, de una manera muy sistemática y rigurosa. Esta idea inicial luego produjo una explosión de afectos a lo bestia.

En un día muy concreto, ya avanzada esa escritura de cartas, yo estaba en Barcelona y tuve una experiencia muy extraña, una sensación muy fuerte de que tenía a Filipa en mi interior. Filipa es una mujer más pequeña que yo y yo sentía que la tenía dentro. Es decir, era una experiencia física. De incorporación. Y entonces caí en la cuenta: «Esto tiene que ver con el afecto».

Me acuerdo de que en ese momento lo relacioné con una charla de La Ribot donde narraba cómo le había explicado a su hijo la idea de infinito. Ella había dibujado una figura humana con faldita y dentro otro hombre y dentro otro y dentro otro, etc. Y de esa manera le explicó a Pablo, su hijo, la idea de infinito. Y yo lo relacioné con esa sensación de una persona dentro de otra que había tenido.

En aquel momento Toni Cots estaba cerca de mi trabajo y recuerdo que le comenté esta experiencia, esta sensación. «Jo, hoy con Filipa he tenido esta cosa de que la tengo dentro. Es más bajita, me llega como una pulsión fuerte en el esternón...». Y él me dijo «¡Ah! Eso es una cuestión de afecto. Esto lo he sentido sobre todo con mis hijos. Es lo que más agradezco de haber tenido hijos». Él se separó y no vive con sus hijos. Pero podía sentir esa sensación de que otra persona te ocupa por dentro, que eres varios al mismo tiempo.

Otro suceso que siempre he relacionado con esto ocurrió el mismo año o quizás un poco más tarde. Léí la noticia de que un psicópata alemán se había comido la polla de otro hombre. Habían contactado a través de internet, lo había invitado a cenar y el otro se había ofrecido para ser devorado. Este hombre contaba que desde pequeño veía unos dibujos animados. Él no tenía un hermano y estaba obsesionado con la idea de tenerlo. En unos dibujos anima-

dos había un personaje rubio y él se había obsesionado con él como si fuese su hermano. Había llegado a tal punto la obsesión que lo que quería era tener ese hermano dentro. Entonces ahí es donde apareció la perversión de mi primera imagen. Este sería el resumen de dónde y en qué momento aparece el afecto en relación al trabajo.

Itziar: Cuando pienso en la palabra *afectos* está relacionada con algo que se me presenta desde la academia. No es el caso de esta invitación, porque con los editores tengo una relación desde el trabajo y afectiva donde esta interpretación no entra. Pero dentro de mi círculo, los afectos se sitúan dentro de la producción de discurso. Tengo una cierta reticencia hacia esta palabra y también como una cierta pulsión hacia la misma, me interesa.

A mí me ha llevado a la idea de la vergüenza como emoción primera. El hecho de que surge a partir del no reconocimiento por parte del otro y la gran vulnerabilidad que genera.

Lo que me interesa de la invitación en un sentido es darme cuenta de que los afectos te colocan en ese lugar vulnerable, muchas veces a través del trabajo en su capacidad de llamada hacia otro y de su posibilidad o no de reconocimiento. Y es muy simple en realidad. No lo relaciono tanto con la incorporación, curiosamente. Aunque si la pienso en relación a mi hija, sí que tengo una sensación de que quién eres tiene que ver mucho con esas personas. Ahora esa sensación tan corporal no la identifico. Aunque sí que tengo una certeza absoluta de que mi hija era parte de mi cuerpo de alguna manera. Incluso cuando después ha estado fuera. Es extraño.

Idoia: Yo tengo otra imagen. Antes cuando decía que no me quería poner *tocapelotas*, pensaba lo que has dicho tú, mi sospecha hacia esa palabra de los afectos que desde la academia y desde el discurso teórico se establece como el lugar donde hay que trabajar, como palabra estrella. Como «producción de amor». Me genera mucha sospecha. Como una especie de reticencia, ¿por qué tenemos que acaparar eso? Todo es mucho más sencillo.

Al mismo tiempo si lo pienso, ese es el motor de mi trabajo. Pero convertirla en palabra estrella me produce mucha inquietud...

Itziar: Yo no tengo mucho conocimiento de esto desde el campo teórico. Me causa inseguridad. Pero al mismo tiempo sí que reconozco que todo mi trabajo está fundamentado en una base que está relacionada con los afectos, que son

los que producen el trabajo. E incluso la incorporación del trabajo de otros. La entrada y salida en los procesos ajenos y propios lo que produce es una cantidad de relaciones afectivas. No necesariamente positivas todas.

Idoia: Claro, ahí podríamos decir que existen afectos positivos y negativos. Los afectos positivos como los que producen trabajo, los que son motores. Y los negativos son los que consumen energía.

Voy a volver a lo que decías de la vergüenza y la vulnerabilidad. Respecto a la vulnerabilidad, ahora hemos estado aquí con estudiantes del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual de la Universidad de Alcalá. Muchos de ellos están lidiando con el tema del vínculo y otros con el tema de la vulnerabilidad. Y a mí, con los estudiantes, me ha costado mucho pensar en la vulnerabilidad. A pesar de que seguramente la incorporo también. Creo en lo que dices que los afectos más primarios son la vergüenza y la vulnerabilidad. Y sin embargo me digo, ¿será que no soy vulnerable, o será que no tengo vergüenza, o que soy tan absolutamente vulnerable que...? Cuando los estudiantes proponen estos temas me digo «Anda, ¿voy a tener que pensar cómo manejo yo la vulnerabilidad a esas alturas de la partida?».

Respecto a la vergüenza y los hijos, mi proceso es completamente diferente. Con Biniam es bastante impresionante, porque es un niño muy vergonzoso y muy tímido. En un principio y desde mi carácter extrovertido me decía «¡Ah! Será un problema» y ahora después de meses he entendido que en realidad la vergüenza es un gran cobijo, un lugar que le defiende. Un lugar muy sano. Me estoy acercando a la idea de la vergüenza a través de él y me estoy dando cuenta de lo bueno que es tener vergüenza. Es casi una cuestión de respeto hacia el otro. Estos días nos quedamos solos, porque el pequeño estaba enfermo, y llega a desayunar así, con la mano tapándose los ojos, el gesto clásico de la vergüenza. Y yo le digo, «Biniam, ¿qué te pasa?» y él me dice que le da vergüenza. «Me da vergüenza que eres *farrans* ('extranjera') y eres mi madre. Es que me da vergüenza que seas mi madre».

Resulta una situación estremecedora pero a la vez es normal. Es que nos tenemos que dar vergüenza todavía el uno al otro.

Itziar: Leyendo sobre la vergüenza, me ha parecido interesante (soy una persona tímida y la vergüenza me caracteriza) que el texto explica cómo la vergüenza es una de las primeras emociones que se detectan en un bebé. Se

detecta porque aparta los ojos, busca y al no encontrar reconocimiento de otro, baja la vista. Es un gesto.

Me hace gracia que lo hayas definido en Biniam con el gesto de taparse los ojos.

Idoia: Es que cuando veo ese gesto pienso que es el gesto de la vergüenza. Es un movimiento, una danza vamos.

Itziar: Sí, se codifica. Me hace gracia porque yo soy muy tímida y he sufrido muchísimo por la vergüenza, porque te sientes vulnerable y reconoces tu vulnerabilidad. Y en cambio mi hija Izar es vergonzosa, pero diferente. Dice: «Claro que me da miedo, pero aun así no voy a dejar de hacerlo».

Mientras que en cambio esto yo lo he ido aprendiendo con el tiempo. He aprendido a aceptar esa vergüenza como parte de mi personalidad y como parte de los demás.

Idoia: Cualquiera diría que eres vergonzosa. Entonces pienso que quizás yo también sea vergonzosa...

(Pausa)

Yo tengo un problema, quizás por dejadez, con el coche y con el teléfono.

Me cuesta mucho hablar por teléfono. A día de hoy lo justifico diciendo que es porque no quiero estar pendiente, porque viajo mucho, porque tengo muchas casas y me lo dejo. Pero en realidad es que siempre he tenido un problema de relación con el teléfono. Quizás es por la voz o por la distancia. Yo comunico mucho a través de la presencia y esa presencia no está... Y soy muy vergonzosa, pero por el teléfono. Muy reacia.

Itziar: Yo sentía lo mismo. Pero ahora me parece que esa distancia te protege. Ahora en cambio puedo disfrutar la voz. Claro que la presencia genera mucho más afecto. Me identifico contigo, porque a veces no quería llamar al contable o a la agencia de no sé qué. Pero con los amigos es distinto, no me siento así.

Idoia: A mí me pasa incluso con los amigos. Por correo electrónico y en directo, lo que quieras, sin medida. Pero si es por teléfono tengo que trabajarlo y pensarlo. Pienso «No es el momento, no estoy preparada para que escuchen mi voz». Obviamente, de alguna manera el teléfono te saca de donde estás.

Otra imagen que quería proponer y que vinculo más con el reconocimiento de tu trabajo.

Ese trabajo del que hablaba con Filipa, derivó en otro proceso que era el de editar un libro. Y al final hicimos un banquete. Un ejercicio muy delirante como de hiperpoesía, hipersensibilidad, hiperteatralidad... Porque Filipa es muy teatral y dramática. La acción consistía en organizar un banquete. Invitar a la gente a comer unos frente a otros. Y nosotras simulábamos que nos moríamos en escena. Dos mujeres se rendían en cuerpo y alma a su público. En realidad es un lugar que no tiene nada que ver conmigo, pero bueno. El caso es que entré en ese *trip* porque fue un proceso muy bonito y lo disfruté.

Una de las escenas que más me gustan de ese banquete es el momento en que yo, de una manera muy impositiva, en el extremo de la mesa, invitaba a los espectadores a que miraran la boca de la persona de enfrente. Que hicieran un *zoom*. Era un texto seductor, rítmico y con bastante humor. Les decía: «Ahora tienes que ir leyendo en los labios de la otra persona esta palabra». Y yo decía «tortilla» y luego decía «no, no, mejor *omelette*», «ommmetele», «Fíjate como los labios vibran en la "M"».

Ahí había todo un juego de «omelette», «ommmetele», «cómemele», «Ham», «Hamlet»... Aquello desembocaba en un delirio, tanto para nosotras como para los espectadores. Me asombró porque los espectadores entraban por completo y se sonrojaban porque estaban implicados en algo muy sensual: la boca de otra persona. Ese fue el momento donde descubrí que ese gesto me interesa mucho. A partir de ahí empecé a desarrollar toda una especie de gimnasias y ejercicios. Es verdad que en ese momento también estaba condicionada por Ixiar Rozas, que estaba escribiendo ya sobre nuestro trabajo, sobre la voz y la oralidad.

Pero así comenzó una gimnasia que tenía que ver con leer los labios de la otra persona, algo que yo relaciono con querer entrar en el otro. Un ejercicio de sensualidad extrema, por un lado. Y por el otro, el placer de ver cómo las palabras producen un gesto en los poderosos músculos de la boca. Descubrí que tengo palabras favoritas como *topacio*. También me gusta *lúcida* y *violencia*, no por los significados, sino por lo que pasa entre paladar y lengua, saliva y labios.

Itziar: Tengo una *performance*, *Pi*, que interpreto con Víctor Iriarte, donde voy leyendo los dígitos de pi mientras él me lee los labios; tenemos que hacer un coro hablando al unísono. A veces ocurre y otras veces no. Ahora ya tenemos un ritual en el que me pinta unos ojos abiertos en los párpados. Mientras voy leyendo tengo los ojos prácticamente cerrados, pero como imagen parece que los tengo abiertos. Y es un proceso en el que me los pinta él para acercarse físicamente a mí, para tocarme, para pintarme la cara y establecer un vínculo.

Para leerle los labios a alguien tienes que estar en la otra persona. Ahora que hemos hecho el trabajo con Isabel de Naverán, donde yo la imitaba e iba leyendo al mismo tiempo que ella, tenía que ponerme cerca. Y realmente es un ejercicio de ocupación. De estar en el lugar de otro, te conviertes en el otro para poder producir esos sonidos de la misma manera que la otra persona.

La cuestión de los sonidos y las palabras me interesa en el sentido de que cada idioma tiene unos ritmos y una forma de producción de sonidos que lo caracteriza. Las palabras están ligadas a sus significados, pero a veces podemos no entender estos significados. Y también están ligadas a la técnica de la máquina, que es el cuerpo, en la producción de aire y vocal. Las palabras me interesan como objetos y materia, sin olvidarme del vínculo que tienen con el significado, pero siendo capaz de observarlas en su materialidad. Me interesan mucho las palabras cuyo significado *apenas* es algo.

Si has trabajado con el cuerpo a menudo es una experiencia bastante común tener que trabajar con alguien que te puede producir repulsión. Entonces tienes que hacer el ejercicio de soltar para poder trabajar físicamente con esa persona y que se produzca una comunicación. Encontrar una técnica en la que puedas producir forma.

Porque la repulsión es un afecto. ¿Cómo consigues obviarlo para poder trabajar? Quizás es más fácil hacerlo físicamente que verbalmente. Creo que una vez entra en juego el discurso resulta más difícil. El lenguaje es muy complejo y muestra las cosas de otra manera.

Idoia: Nunca he sentido esa repulsión y eso que he hecho *contact improvisation*... Sin embargo lo había oído.

Itziar: A mí me pasó con mucha fuerza en un curso de *butoh*. Había un bailarín que me producía repulsión, por nada en especial, en realidad era muy

agradable, pero tuve que hacer un ejercicio con él y pensé que iba a ser un desastre. Pero me dije, «Itziar, por favor». Entonces tienes que soltarte y fue muy bien, hasta el punto de que cuando terminamos él mismo dijo «ha sido increíble». Salió muy bien porque haces un ejercicio de soltar esta repulsión. Me ha pasado con alumnos también, y en relación al máster del que hablabas, la vergüenza, los afectos te afectan y toman forma en el trabajo.

Idoia: Cuando algo así sucede casi me excita, lo tomo como un reto y me estimula. Ahora nos encontramos sí o sí. Intento ver por dónde nos encontramos y lo solucionamos.

Ahora que estamos hablando de las palabras y la sonoridad. Había una pregunta que te quería hacer al principio, ¿qué *chakra* relacionarías con los afectos?

Itziar: Todos están relacionados con los afectos, ya que cada cual tiene una cualidad emocional. El cuarto, al que corresponde el corazón, es el de la compasión, el que te hace contemplarte a ti mismo y a los otros desde ahí.

Idoia: Me acuerdo del texto que leí de los *sutras* de Patanjali. Era tan bonito.

Itziar: Sí, es muy bonito. A mí el *sutra* me gusta mucho. Una frase es una palabra al lado de la otra y estas se van engarzando hasta formar un significado, y pueden significar en sí mismas en relación a la de al lado y al lado de la de al lado, y en relación al *sutra* anterior y posterior, etc. Formalmente tienen la cualidad de ser casi como una metáfora del lenguaje.

Pero lo que es bonito de verdad en este texto que leímos es la interpretación del *sutra*.

Idoia: Otra imagen que quiero lanzar y que va en paralelo a las gimnasias para leer los labios. Es la idea de los nombres propios, de las personas individuales. Es otra gimnasia para mí y para los estudiantes.

Una de las prácticas que ha aparecido es llamar a alguien a gritos. Lo relaciono con los afectos porque es una llamada. Es una idea que ya tenía y cuando Elena Aitzkoa estuvo con el laboratorio de «Viajera Mimosa» estuvimos trabajando el gritar nombres. Llamadas a personas que están lejos. Llamadas de auxilio, de cariño, pero gritando. Es bastante difícil de hacer y bastante fuerte.

Itziar: Hay una canción de Chico y Chica donde cantan nombres de actores conocidos. Son toda una sucesión de nombres propios... En realidad tiene que

ver con la llamada, una llamada en la que esperas un reconocimiento. Pero en el caso de que grites unos nombres de alguien que no está... no hay un reconocimiento.

Idoia: Ahí está la cosa. Cuando te pones a hacerlo, no hay un reconocimiento pero, ¿qué esperas? ¿Qué llamada es esa? Me está costando descubrir qué es eso...

Itziar: ¿Una invocación? Me gusta la palabra. Es una palabra que últimamente tengo escrita en varios sitios. La de producir forma a partir de la invocación. Jon Mikel Euba, un amigo mío, decía en un texto que en la película de Nico y The Velvet Underground en algún momento Andy Warhol invocó a la policía. No se sabe si con una llamada de teléfono, o con el sonido y la repetición. Pero como invocación produjo una forma.

Fíjate que hay algo que me resulta duro de llamar nombres de alguien que no está. Porque sabes que no hay un reconocimiento.

Idoia: Es verdad que en un primer momento hay que hacerlo pensando en alguien que está. Aquí por ejemplo con los estudiantes lo hicimos con alguien que está y se va poniendo cada vez más lejos hasta que la voz cambia. Por el momento es eso. Porque es verdad que el grito aislado es difícil de realizar. Aunque Elena sí que puede hacerlo.

Itziar: Yo lo entiendo. Incluso en las clases de yoga en las que usas sonidos, espero «a ver si hablan». Por ejemplo, hoy Rafa no tenía apenas voz y es difícil averiguar cómo abrir la voz, supongo que tienes que abrirte emocionalmente para hablar.

Lo de los nombres propios es algo curioso. Porque es algo que te identifica de la misma manera que vaso identifica algo. Y al mismo tiempo es algo que no es propio. Igual que vaso. Puede tener un significado o no. Hay nombres como María o Pedro que tienen significado.

Idoia: En estos seis años que llevo en Azala he hablado mucho de que es un espacio para generar ciertas condiciones, he hablado mucho del encuentro, de la calma, de trabajar sin presión, sin complacencia pero con placer. Pero para mí ahora es importante dejar claro que eso no es cualquier cosa. Eso se da porque están aquí Ixiar Rozas, Isabel de Naverán, es decir, nombres muy concretos. Es porque hay gente con nombres y apellidos. Es como esa necesidad de decir que estamos currando. Quien curra es este, este y este. El resto no curra en esto. Viene de ahí, de un reclamo.

Itziar: Es lo que decía, que la forma se produce desde el afecto. Me gusta darme cuenta de que la autoría rara vez es individual, se produce desde la compañía. Trabajamos y le damos nuestro trabajo generosamente al otro. Y tiene que ver con nombres propios. No todo vale. Casi nunca trabajo con técnicos. Salvo que los técnicos pasen a tener una cualidad afectiva. Si no, es muy difícil trabajar.

Es curioso porque quizás desde aquí cuando hacéis una invitación sí que se lee de una manera más exagerada que si la hace un museo. No siempre, pero hay veces que se lee como una invocación. Por ejemplo, en esta invitación que me habéis hecho, no sabía muy bien qué pasaría. Era mi peor pesadilla: dar clases a profesionales que ya han hecho yoga. Vienes aquí a darlo todo porque es una producción afectiva.

Idoia: Mi intención era la opuesta. Quería ofrecerte un lugar seguro. Como queremos que estés, pues decimos, «que dé yoga por la mañana». Que además nos viene muy bien y tiene todo el sentido del mundo en relación a lo que estamos haciendo y trabajando. Pero era para darte un lugar seguro.

Itziar: Y así ha sido, porque ha sido un lugar seguro.

En realidad todos hemos trabajado con mucha generosidad hacia el otro, de los demás hacia ti. Pero podría ocurrir al revés y de esa manera también puede ser productivo. Es decir que a veces no tienes por qué identificar emociones positivas o negativas con ello.

Idoia: No necesariamente, estoy totalmente de acuerdo. El trabajar afectos genera y hace crecer pero es complejo y conlleva muchas contradicciones. Este «Eskutik hitza» está siendo muy distinto. El anterior fue mucho más difícil y sin embargo fue productivo. Aquí ha ocurrido de manera positiva. Pero aún puedo pensar cómo mejorarlo un poco.

Itziar: Azala también te coloca en otro lugar. Y te enfrenta a ti mismo en soledad. Y eso es interesante. Y aunque sea un medio paradisíaco a la vez te saca de tu zona de confort en relación a las otras personas que encuentras.

Idoia: Es un lugar paradisíaco porque baja la presión pero te pone vulnerable. Yo menos, porque es mi casa y estoy protegida. Pero también tienes que estar ahí lidiando con muchas cosas.

Itziar: Es la primera vez que estoy aquí y me ha sorprendido. Y es interesante porque estás solo para trabajar. No es como cuando trabajas con una institución donde tienes un lugar donde volver.

(Pausa)

Itziar: Estaba pensando en la imagen de gritar. En la producción de gritar, físicamente, en relación a los afectos, es algo muy específico. Simplemente estoy pensando que los afectos tienen una forma, dan una forma a las cosas, y una de ellas es el cuerpo. Técnicamente, como sale el sonido, en relación al cuerpo, a los brazos. Si piensas en la forma de algo. La acción no es tan simple como pensar «vamos a gritar».

Idoia: Es una cosa que me resulta complicada. El gesto físico de gritar, de hacerlo sin dañarte.

Itziar: O dañándote, pero aceptando lo que suceda.

Idoia: Tiene una incomodidad muy grande.

Itziar: ¿Te produce incomodidad hacerlo en un escenario?

Idoia: No lo he hecho en un escenario. He puesto a tres mujeres a hacerlo, bueno, de una manera muy protegida. Cantaban el mantra de los ochenta, «somos gente pacífica y no nos gusta gritar», el juego en el que vas gritando poco a poco, lo hacen de una manera lúdica.

Itziar: Estaba pensando en la canción «Pero qué público más tonto tengo...», también de los ochenta, no recuerdo la letra, pero se parece un poco a la pieza que tengo con el aplauso [*Aplauso*]. En relación a que te encuentras con un público y le haces verse como público, es una interpelación. Cuando gritas al público, es como lo de «Insultos al público», cuál es la relación, qué se produce.

Idoia: ¿Qué pieza es la de los aplausos?

Itziar: Es la que hice en el Guggenheim, cuando me invitaron al décimo aniversario. El aplauso hace de espejo, es un poco irreverente, tiene algo de provocación, al mismo tiempo algo de signo, sin más, un aplauso clásico, en el que empiezas despacio, vas aumentando y luego te cansas y lo dejas ir. En relación a lo que es el acto de representación o performativo, la relación con la vergüenza, los diferentes afectos que te puede provocar. Pienso en la memoria corporal, en ese tipo de acciones.

Idoia: Hablando de vergüenza, me estoy acordando de algo que leí, puede que luego haya hecho literatura de la cita. En Japón la vergüenza es un gesto mediador, que casi hay que tener, algo diplomático.

Itziar: Es lo que decía, que la forma se produce desde el afecto. Me gusta darme cuenta de que la autoría rara vez es individual, se produce desde la compañía. Trabajamos y le damos nuestro trabajo generosamente al otro. Y tiene que ver con nombres propios. No todo vale. Casi nunca trabajo con técnicos. Salvo que los técnicos pasen a tener una cualidad afectiva. Si no, es muy difícil trabajar.

Es curioso porque quizás desde aquí cuando hacéis una invitación sí que se lee de una manera más exagerada que si la hace un museo. No siempre, pero hay veces que se lee como una invocación. Por ejemplo, en esta invitación que me habéis hecho, no sabía muy bien qué pasaría. Era mi peor pesadilla: dar clases a profesionales que ya han hecho yoga. Vienes aquí a darlo todo porque es una producción afectiva.

Idoia: Mi intención era la opuesta. Quería ofrecerte un lugar seguro. Como queremos que estés, pues decimos, «que dé yoga por la mañana». Que además nos viene muy bien y tiene todo el sentido del mundo en relación a lo que estamos haciendo y trabajando. Pero era para darte un lugar seguro.

Itziar: Y así ha sido, porque ha sido un lugar seguro.

En realidad todos hemos trabajado con mucha generosidad hacia el otro, de los demás hacia ti. Pero podría ocurrir al revés y de esa manera también puede ser productivo. Es decir que a veces no tienes por qué identificar emociones positivas o negativas con ello.

Idoia: No necesariamente, estoy totalmente de acuerdo. El trabajar afectos genera y hace crecer pero es complejo y conlleva muchas contradicciones. Este «Eskutik hitza» está siendo muy distinto. El anterior fue mucho más difícil y sin embargo fue productivo. Aquí ha ocurrido de manera positiva. Pero aún puedo pensar cómo mejorarlo un poco.

Itziar: Azala también te coloca en otro lugar. Y te enfrenta a ti mismo en soledad. Y eso es interesante. Y aunque sea un medio paradisíaco a la vez te saca de tu zona de confort en relación a las otras personas que encuentras.

Idoia: Es un lugar paradisíaco porque baja la presión pero te pone vulnerable. Yo menos, porque es mi casa y estoy protegida. Pero también tienes que estar ahí lidiando con muchas cosas.

Itziar: Es la primera vez que estoy aquí y me ha sorprendido. Y es interesante porque estás solo para trabajar. No es como cuando trabajas con una institución donde tienes un lugar donde volver.

(Pausa)

Itziar: Estaba pensando en la imagen de gritar. En la producción de gritar, físicamente, en relación a los afectos, es algo muy específico. Simplemente estoy pensando que los afectos tienen una forma, dan una forma a las cosas, y una de ellas es el cuerpo. Técnicamente, como sale el sonido, en relación al cuerpo, a los brazos. Si piensas en la forma de algo. La acción no es tan simple como pensar «vamos a gritar».

Idoia: Es una cosa que me resulta complicada. El gesto físico de gritar, de hacerlo sin dañarte.

Itziar: O dañándote, pero aceptando lo que suceda.

Idoia: Tiene una incomodidad muy grande.

Itziar: ¿Te produce incomodidad hacerlo en un escenario?

Idoia: No lo he hecho en un escenario. He puesto a tres mujeres a hacerlo, bueno, de una manera muy protegida. Cantaban el mantra de los ochenta, «somos gente pacífica y no nos gusta gritar», el juego en el que vas gritando poco a poco, lo hacen de una manera lúdica.

Itziar: Estaba pensando en la canción «Pero qué público más tonto tengo...», también de los ochenta, no recuerdo la letra, pero se parece un poco a la pieza que tengo con el aplauso [*Aplauso*]. En relación a que te encuentras con un público y le haces verse como público, es una interpelación. Cuando gritas al público, es como lo de «Insultos al público», cuál es la relación, qué se produce.

Idoia: ¿Qué pieza es la de los aplausos?

Itziar: Es la que hice en el Guggenheim, cuando me invitaron al décimo aniversario. El aplauso hace de espejo, es un poco irreverente, tiene algo de provocación, al mismo tiempo algo de signo, sin más, un aplauso clásico, en el que empiezas despacio, vas aumentando y luego te cansas y lo dejas ir. En relación a lo que es el acto de representación o performativo, la relación con la vergüenza, los diferentes afectos que te puede provocar. Pienso en la memoria corporal, en ese tipo de acciones.

Idoia: Hablando de vergüenza, me estoy acordando de algo que leí, puede que luego haya hecho literatura de la cita. En Japón la vergüenza es un gesto mediador, que casi hay que tener, algo diplomático.

Itziar: La vergüenza siempre es en relación a otro, no sé si no tiene un carácter de supervivencia. Pienso también en la serie de acciones *Mear en espacios públicos*. Todo es significativo, y como tal es materia, con la que trabajas. En otros trabajos es diferente: en *Irrintzi*, también es gritar, pero el propio código te protege.

Idoia: Aún no pienso en lo de gritar como pieza, sé que me va a poner en un lugar incómodo, de vulnerabilidad, vamos a ver. También me sucede en la serie de *Fisuras* que he venido haciendo, en las que trabajo con materiales tóxicos. Son piezas que parten de un deseo y tienen que atravesar un delirio. En las que trabajo sola o con personas con las que tengo mucha complicidad como Antonio Tagliarini. Hay momentos de *delirium tremens*, hasta momentos de producir hacia fuera vergüenza ajena. Y de ponerme ahí, hay algo ahí que me interesa como materia de trabajo, como motor mío de tener que atravesar algo, de atravesamientos. Bueno, también espero que algún día deje de interesarme.

Itziar: De todas maneras, cuando algo produce vergüenza, cuando una forma produce vergüenza, es porque ese código va dirigido hacia algo social, una normativa concreta que tiene un significado. Al final no estamos hablando solo de emociones, estamos hablando de lenguaje. Y te preguntas qué hay detrás de eso, a nivel de construcción del individuo, a nivel de construcción social. Son materiales muy cargados de significados.

Idoia: Cuando hablo de materiales tóxicos me refiero a eso. En la coreografía se viene trabajando en temas más abstractos, la comunicación, el tiempo. Llegó un momento en que tuve la necesidad de trabajar con materiales más cargados y contextuales. Es más una pulsión mía hacia los materiales en los que he trabajado que lo que quiero producir hacia fuera. Y en esos casos la imagen más retórica de lenguaje no sería tanto la vergüenza, sino más bien una especie de patetismo. Una imagen retórica que produce adhesión, por un lado quiero mirarla pero por otro me produce rechazo.

Itziar: Es interesante lo de la vergüenza ajena. Sí.

Idoia: A veces me digo, «Idoia para, para, para...». Pero también me gusta el *clown* clásico, ponerte en un lugar vulnerable para poder producir.

Itziar: Nos hemos centrado en la vergüenza, podríamos hablar de las pulsiones, de los deseos... que no sé si son afectos.

Idoia: Nunca había pensado en la vergüenza como un afecto. Siempre había pensado en los afectos como algo que afecta. Pero entonces todo puede ser afecto. No sé hasta qué punto el deseo es un afecto.

Itziar: Es una pulsión hacia el segundo *chakra*, el «yo quiero». Puede ser la incorporación.

Idoia: Pensando en los *chakras*, estos días que los hemos trabajado, cuando llegábamos al cuarto, el primero que incorpora al otro. Yo lo he relacionado con el afecto. La intuición no es un afecto, el deseo no lo es, el poder no lo es. Estos días me lo he simplificado así. El afecto es siempre en relación al otro. Incorporándolo, rehuyéndolo, pero siempre en relación al otro.

Itziar: Estoy leyendo un texto budista que habla sobre los tres venenos y las tres medicinas, me gusta cómo los articula en relación a los sinónimos. Los tres venenos son la pasión, la aversión y la ignorancia. Luego utiliza los sinónimos: el sinónimo de pasión es el deseo; de la aversión, la violencia; de la ignorancia, la indiferencia. El querer, la agresión, la negación. Y así va creando grupos de sinónimos. Son los venenos que son también las tres medicinas.

Idoia: Como en la homeopatía.

Itziar: Sí, trabajar desde donde estás. Me interesa mucho la serie de sinónimos en relación también a los afectos. No sabría poner sinónimo a la palabra *afecto*. ¿Es el deseo o es el amor?, ¿como la serie de sinónimos ignorancia, indiferencia, no saber?

Idoia: Como ese chiste que dice, «tú qué prefieres ser, ¿ignorante o indiferente? Mira, ni lo sé ni me importa».

Azala (Lasierra), 11 de abril de 2014

Itziar Okariz (Donostia-San Sebastián, 1965) es artista y vive en Bilbao. Su trabajo gira en torno al lenguaje y al cuerpo como signo, cuestionando los límites de lo normativo. Sus últimos proyectos individuales son *Caja Negra/Cubo Blanco*, CA2M, Madrid (2014) y *Keramikovonschaedler*, Nendeln, Liechtenstein (2014). También ha participado en *Secret Codes*, Luisa Strina Gallery, São Paulo (2014), *Territory*, AVL Mundo, Róterdam (2014) y *Mínima resistencia. Entre el tardomodernismo y la globalización: prácticas artísticas durante las décadas de los 80 y 90*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2013).

Idoia Zabaleta. Coreógrafa licenciada en biología. Entiende la coreografía como un sistema complejo de poner las cosas en relación. Una de las cosas que más le divierte de bailar es bailar con el otro, ya sea una persona, un objeto o un planeta, bailar agarrados y/o a lo suelto. Ha presentado su trabajo en festivales internacionales, imparte clases en diversos másteres y cursos de posgrado y desde 2008 gobierna AZALA junto con Juan González, un espacio de creación situado en el medio rural alavés.

Tres excursiones

Formulaciones en torno a los efectos y afectos de la danza y el baile
Pedro G. Romero

La pregunta tiene sentido. Entonces podemos plantear una cierta conjunción de cosas. La «invención» del dinero, del amor y del arte estarían profundamente relacionadas. En un espacio relativamente próximo –Cataluña, Provenza, Norte de Italia– surgen el papel moneda y las prácticas financieras; se inventa el amor cortés, una especie de secularización del imaginario árabe del amor divino, que empieza a tener una incidencia grande en el entorno social; el arte, el conjunto de técnicas de representación visual, también empieza a tomar cierta conciencia de sí, cierta poesía propia, y con la invención del marco, la perspectiva y otras técnicas de *ventana*, desarrolla una mirada autónoma sobre el mundo. Es importante hacer notar el carácter histórico y constructivo de estos fenómenos y escapar a ciertas ideas que los presentan siempre como universales y eternos, especialmente en el caso del amor y del despliegue de afectos que este inaugura. Vemos, además, que, inmediatamente, estas invenciones encuentran un desarrollo diferente en el entorno de los Países Bajos, donde amor, dinero y arte se expanden en medio del conflicto entre católicos y protestantes. Nos queda mucho para saber cómo surgen estas nuevas conceptualizaciones. Parece que la aparición de una doble conciencia en los conversos marranos o en culturas de carácter mudejarista tiene que ver con ello. Spinoza desde luego. También Montaigne. Y toda una serie de figuras

menores. Como ha estudiado Márquez Villanueva, esa conjunción de moriscos, judíos y reformistas —especialmente en el fértil campo preerasmista— expone a la perfección el nacimiento de esa nueva conciencia. No se trata de gente que disfrazara sus credos bajo otros credos, simplemente con una intención de supervivencia, sino que vivían, y a veces dramáticamente, esa doble conciencia como una operación intelectual nueva. Son muy interesantes las informaciones que proporciona Natalie Zemon Davis en su *El retorno de Martín Guerre*, centrado en el entorno familiar de algunas familias vascas en Toulouse, al sur de Francia, y como el régimen de los afectos personales y grupales se ve transformado por la llegada del nuevo Martín, a la postre un impostor, que trae una nueva concepción del amor y de las relaciones entre individuos, incluso de las relaciones económicas y de representación entre la comunidad y el mundo.

Pero mi pregunta no tiene que ver con cuestiones lineales, ni de progreso, no busco indagar sobre los verdaderos orígenes o el qué o el cuándo de semejante corte epistemológico. El anacronismo, entendido a la manera en que Didi-Huberman interpreta a Carl Einstein, no está reñido con el conocimiento histórico. Es a la ideología de la historia y sus teleologías a lo que se enfrenta. En cierto sentido estas «invenciones» aún tienen lugar en cada generación y en cada nuevo proyecto político. Podría decirse que aún seguimos bajo ese régimen de conceptos, es decir, que a pesar de revoluciones y reacciones aún estamos siendo gobernados bajo un mismo régimen de afectos. Seguiríamos igual desde el siglo xv, o casi.

Cuando Mauricio Lazzarato habla del hombre endeudado no hace notar lo suficiente la deuda de ese régimen de construcción biopolítico con sus fenómenos constituyentes. Es algo que ya latía con fuerza en Foucault, los mismos elementos emancipadores del amor o la creatividad autónoma vibran con fuerza en el despliegue financiero del capital que, a la postre, se convertirá en una de sus amarras. De ahí que el glorioso individuo —esa heroína o héroe, cortesano y principesco, que parece todavía el principal agente social de nuestra historia— deba fragmentarse, perder su relato constituyente y entregarse a una polifonía de voces. Se es, se siente, se responde de muchas maneras distintas ante los distintos agenciamientos de amor, arte y capital que nos apelan. Por eso es importante saber de su profunda relación, de su fuerte imbricación. El crédito bancario, el amor monógamo y el arte autónomo

están profundamente ligados a las mismas operaciones y relaciones. La convivencia de crédito y New Deal, la monogamia consecutiva o el arte relacional posmoderno no son más que distintas manifestaciones de lo mismo. Por eso es tan importante para la práctica artística actual cuestionar la estabilidad del régimen de representación, no solo desligando la creación artística o poética de la mercancía —aunque debemos saber que esa posibilidad de decisión sobre nuestras creaciones solo la conseguimos dando paridad a la obra de arte con su aparición en el mundo como mercadería—; es decir, cuestionar la misma cosa-arte, no solo por liberar la esfera de la creación de su régimen económico-financiero —como señala Juanjo Lahuerta, Duchamp es sobre todo un financiero, quien mejor capta y expone el carácter económico de la obra de arte moderna—, sino porque con esta liberación se señala también que amor y economía necesitan de esa relativización, de ese mismo cuestionamiento. Desligando uno, podemos aprender a desligar los otros. Aunque no es una pregunta con respuestas fáciles ni mecánicas. No hay correspondencias exactas. No es que se proclamen la poligamia o el amor libre frente al amor monógamo; ni el radical liberalismo comercial o la prohibición del dinero y el crédito frente al actual sistema de «fe» financiera. El asunto de la crítica es más complejo y no empieza por sacudir las raíces del árbol, me temo, sino por vapulear sus ramas, la compleja trama de afectos y efectos que nos hemos ido construyendo.

En sus indagaciones arqueológicas Giorgio Agamben ha señalado cómo en los tratados del Aeropagita, tan influyentes en la constitución de las instituciones políticas, las «iglesias» de occidente, se vinculaba íntimamente la manifestación del amor divino con el nacimiento, a la vez, de la economía y de la estética. Quizás sea interesante hacer notar la lectura que hace Juan de la Cruz —precisamente en ese mismo clima de mudejarismo que hablaba al principio de mi pregunta— de las enseñanzas de Dionisio Aeropagita —por otro lado y seguramente, un nombre dado por la tradición para un conjunto de textos de diversa procedencia—. Intentemos comprenderla acudiendo al texto de *La subida al Monte Carmelo*. La explicación es muy gráfica, hay un dibujo que muchas veces se atribuye al místico español y un grabado de posterior elaboración que explican bien este texto. Se trata de una explicación que el poeta nos ofrece de su poema «La noche oscura» en el que se presentan tres caminos

para alcanzar la gracia divina, el amor de Dios. Pues bien, a la izquierda están los bienes del cielo, a la derecha, los bienes de la tierra, y en medio, el camino que se nos recomienda como único posible y sobre el que solo aparecen las palabras *nada, nada, nada, nada, nada*, hasta cinco veces. Verdaderamente no se puede decir mucho sobre esto. Lleva implícito el *dictum* wittgensteiniano «de lo que no se puede hablar, mejor es callarse». Solo que esta implosión nihilista está muy relacionada con esas otras explosiones que hacen de la poesía de Juan de la Cruz un mundo rico en relaciones, matices y afectos, un mundo consciente del reparto de lo sensible en el amor, en las cosas, en lo político. Por eso tantas veces se lee a Juan de la Cruz desde Spinoza. Pongamos un ejemplo concluyente a nuestra pregunta. Un siglo antes que Spinoza, ya decía Juan de la Cruz que para enfrentarse al odio no bastaba el amor, su opuesto antagonista, sino que al odio se le debía combatir con la alegría.

La cuestión, en efecto, pasa por hacer notar, en primer lugar, como Spinoza liga su conocimiento a un reconocimiento del mundo de los afectos, un reconocimiento que es polifónico y que él intenta taxonomizar. No podemos olvidar que aún entonces, en el siglo XVII, el ejercicio de la filosofía era un ejercicio teológico y que Spinoza, aun abriendo la caja de herramientas conceptuales como ningún otro, según la observación de Deleuze, no deja de aplicar sus taxonomizaciones en un ejercicio, a la vez, de reconocimiento y de colonización. Es decir, en efecto, le debemos la aparición de todo un muestrario de lo sensible, los afectos, lo hace notar y se lanza a describir y clasificar cada una de las sensaciones dadas desde las estribaciones de nuestros nervios. Spinoza admite que los afectos no son una idea, no pueden serlo, son una idea confusa. Aun así, tiene la voluntad teológica de su taxonomía, de su clasificación. Podemos entender esta necesidad de conceptualización que no es sino expresión autónoma de conciencia, despliegue del propio conocimiento, herramienta.

La cuestión, lo que nos preguntamos, es si ese mundo de los afectos que Spinoza reconoce con su acertada sensibilidad, es a su vez un mundo que está emergiendo, inventándose en esos mismos momentos históricos; ese mundo que hace de la alegría no solo una manifestación ritual, sino que la dota

de matices y conocimiento, si ese mundo nuevo, amén de la taxonomización con que opera Spinoza, si ese mundo que está naciendo no habrá sido datado, presentado de otras formas.

Es fácil asegurar que la experiencia poética es uno de esos caminos. Pero, en cierto sentido, la poesía cortesana, desde el *dolce stil novo* hasta el Dante, por ejemplo, compartiría con Spinoza la visión desde arriba, una cierta adscripción teológica. Esta también el punto de vista de los místicos, en el que confluyen esta mirada «desde arriba» con una cierta mirada «desde abajo». Conecta esas miradas. Pero es que nos interesa especialmente el régimen de los afectos, cómo era datado, mejor dicho, cómo era sentido desde abajo, sus expresiones. ¿Cómo se conceptualizaba desde abajo? Pues si el punto de partida de esta explosión conceptual –debo decir que apenas me convencen las traslaciones que se hacen al enraizar este mundo de los afectos en el pensamiento anterior al cristianismo, en el pensamiento griego por ejemplo– estalla con la asunción de una doble «fidelidad», una ampliación de los registros de la conciencia debida a la aceptación del doble credo –judío y cristiano en el Spinoza ateo y marrano, por ejemplo–, parecería necesaria una cierta formación, cosas de hombres de letras o de gentes con tiempo suficiente para captar estas variaciones sensibles en el mundo. Pero no, lo sensible y los afectos van transformando el cuerpo social de abajo arriba y de arriba abajo, indistintamente, y los fenómenos se alimentan y construyen e inventan en mil maneras. No podemos seguir privilegiando el saber de la escritura, un saber teológico, precisamente por su misma importancia, por su omnipotencia misma.

Hablamos de una época en que la cultura visual es el verdadero sistema de transmisión de saberes ejemplares, el único que se atreve a saltarse las reglas de la costumbre y la oralidad comunitarias. La música y la danza todavía están muy ligadas a la cultura popular. Cuando Warburg toma la vida popular campesina del norte italiano como un verdadero sistema de supervivencia para gestos y formas de la antigüedad romana –*El renacimiento del paganismo* es una obra medular no tanto por lo que concluye, sino por lo que informa de la eclosión de todo un mundo– tiene que acudir a todo un régimen de formas y afectos que están apareciendo. Apareciendo de nuevo, si queremos. El caso es que para esto debe de explorar todo un sistema de figuraciones, a través de fuentes literarias, visuales y arqueológicas, de lo que era el

mundo popular campesino. En el caso de Botticelli, por ejemplo, su finalidad es ligar las representaciones de sus pinturas, todo el ciclo de *La primavera*, por ejemplo, con aquellas festividades rituales del mundo antiguo. Pero a nosotros no nos interesan tanto las continuidades señaladas por Warburg –aunque también, de otro modo, como una suerte de contenedores de formalizaciones en las que el mundo se aparece– como las diferencias. Intentamos inferir ahí cómo se está desplegando un nuevo régimen de afectos, cómo el amor, por ejemplo, interrumpe la marcialidad mecánica de la fiesta pagana. Teníamos también los ejemplos que ofrecen las escenas del baile de *El retorno de Martin Guerre*, y en como su función, su sitio en el baile pero también en la escala social, se vuelve una función afectiva y no el resultado de la jerarquía impuesta por el régimen económico feudal. Es importante también este privilegio que da Warburg a la danza como un lugar de permanencia y transformación de los gestos, de los gestos entendidos como una expresión figurativa de los afectos. Por eso las críticas colonialistas del discurso de Warburg que hace David Freedberg –por más que en *Las máscaras de Aby Warburg* se hace consciente de que Warburg nunca quiso publicar ese texto, utiliza sus argumentos para refutar solo a Warburg y no a la escuela iconológica y semiótica que lo dio a imprenta y de la que Freedberg es deudor– yerran en lo fundamental. El rito de la serpiente no es importante como fuente de conocimiento de los indios Hopi, sino como indagación en la metodología del propio Warburg –además de como documento clínico, pues lo que Warburg pretendió con aquel texto es que estaba dispuesto para enfrentarse de nuevo al mundo, que sería capaz de conjugar otra vez la alegría y la tristeza del mundo, sin desequilibrios–. Lo que nos abre la herramienta de Warburg, además, es una forma de indagación a cómo los afectos y los gestos se emparentan en el mundo de la danza, un mundo que como hemos dicho, aún estaba ligado a una experiencia desde abajo, un mundo en el que la presencia central del cuerpo –y en otro sentido más amplio y controvertido del cuerpo de mujer– retrasaba la colonización del afecto, de sus expresiones, por el medio privilegiado de la escritura.

La Tabla número 32 del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg desarrolla las imágenes que construyen lo «grotesco». La idea de Warburg de que ciertas configuraciones de la imagen y su forma esconden una serie de significados, inclinaciones semánticas, tendencias discursivas que se mantienen a lo largo

de los siglos, su *pathosformel*, alcanza aquí, para nosotros, un punto interesante. La mayoría de las imágenes presentes en la tabla son representaciones gráficas, alguna cerámica también, de danzas moriscas, de bailes populares. Aunque todas son de origen italiano, cualquier conocedor de los bailes populares las relacionará con las representaciones que tenemos en la península ibérica sobre estas danzas y su vinculación con algunos de los rasgos más evidentes del baile flamenco, por ejemplo. La curva, los movimientos ondulares, el arabesco aparecen aquí exagerados hasta acabar confundiendo figura y fondo, un origen posible de las decoraciones monstruosas que conocemos como grutesco y que abigarran semánticamente cualquier decoración. Esa es la hipótesis de Warburg. La pesadilla del grutesco –en uno de los grabados tomados por Warburg, un mercader melancólico aparece amenazado por las mercancías que penden de un árbol, mientras unos seres simiescos juegan con ellas; una pesadilla propia de Walter Benjamin– es consecuencia de este entendimiento bárbaro de la decoración. El cuerpo como medio, el utensilio como vehículo; concluye Warburg para intentar entender la circulación de esta constelación de símbolos.

Es decir, el retorcimiento del cuerpo en el baile alcanza por un lado un momento de terror al emparentarse con el mundo de las mercancías y por otro, un momento de placer, al figurarse en los excesos de la convulsión erótica. En cada orden decorativo habita una figura monstruosa a punto de reconfigurarse y asaltar al espectador como en una pesadilla o como en un edén. Esta fuerza inmemorial e irracional es la que parece asaltar a muchos de los *aficionaos* al flamenco o a otros bailes populares, una especie de pulsión sobreinterpretativa que densifica la fuerza de cualquier gesto, de cualquier signo. Esa sobrelectura obliga siempre a relacionar gestos y afectos y lanza sobre el espectador una red de relaciones vitales. Los excesos de retórica de cualquier flamencología, por ejemplo, proceden seguramente de ahí.

Esta cohabitación de elementos superficiales y profundos, esa trascendencia dada al *déjà vu* de un mantón de Manila tiene una correspondencia clara con el entendimiento de la imagen, del objeto como síntoma. Seguramente, el anacronismo del que hablábamos es el que permite que imágenes y afectos contrapuestos cohabiten en una misma escena, de ahí la fuerza, la pasión, el movimiento permanente de formas y conceptos que puede arrastrar un arte

tan complejo como el flamenco, por ejemplo: lo superficial y lo sublime, lo kitsch y lo trascendente, la caricatura y la poesía, la alegría y la muerte, todo es dado siempre a una misma vez.

A propósito de una viñeta de *Astérix en Hispania*, en la que unos gitanos, después de proclamar abiertamente «¡Vamos a montar una juerga! ¡Lo vamos a pasar bien!» empiezan entonando una copla del tipo «Ay, ¡qué desgracia la mía, haber nacido!» lo ha señalado acertadamente otro aficionado al flamenco inusual, el filósofo francés Clément Rosset: «Que la intensidad de la alegría sea directamente proporcional a la crueldad del saber es, sin duda, una verdad de carácter general. No obstante, me es grato subrayar aquí que esa verdad encuentra en España un campo de expresión privilegiado, especialmente en el cante flamenco, pero en la jota también, y lo es precisamente porque siempre viene acompañada por el brillo que le da “a contrario” el sentimiento cruel de lo irrisorio propio de toda existencia, lo que la pone al abrigo de toda complacencia o compromiso... Exaltando la alegría de vivir, no olvida que esta nunca será más que una resistencia milagrosa a la muerte».

Es indudable que la pregunta por lo que viene de abajo, en el decir de Agustín García Calvo, está en el origen de muchas de las indagaciones sobre el baile o el cante flamencos. La mía también, seguramente, y por eso mismo, la relevancia arqueológica de muchas de mis preguntas tiene una función indagatoria del propio e inmediato presente.

Entre los textos recogidos por Alberto del Campo y Rafael Cáceres en su *Historia cultural del flamenco* subrayaría ahora el fragmento que, en 1626, publicaría Rodrigo Caro en sus *Días geniales y lúbricos*: «la diferencia entre la danza y el baile es que en la danza las gesticulaciones y meneos son honestos y varoniles, y en el baile son lascivos y descompuestos». González de Salas en 1633 también afirma: «las danzas son de movimientos más mesurados y graves, y en donde no se usa de los brazos, sino de los pies solos; los bailes admiten gestos más libres de los brazos y de los pies juntamente». Y también Esquivel Navarro –ya digo que sigo al pie de la letra la recopilación de los profesores Campo y Cáceres– en su *Discursos sobre el arte del danzado* de 1642, censura los bailarines que mueven en

exceso unos brazos que se habrían de llevar «caídos, de modo que las manos estén a las faltriqueras de los lados, sin devanar con ellos, sino moverlos muy poco y con descuido». Evidentemente se trata de textos de carácter moralizante que pretenden contener y prevenir sobre los excesos del cuerpo entregado al desenfreno de los bailes. Excesos de gestos y afectos que siempre provienen de abajo. Hay todo un contexto de censura religiosa en la que la autoridad eclesiástica si bien introduce los bailes de origen africano –influencia de la presencia de esclavos negros en el sur de la península ibérica– en las fiestas carnavalescas –desde las batallas con doña Cuaresma hasta las danzas del Corpus pasando por tantos bailes de moros y cristianos– los censura en la Corte y en otros lugares de relevancia civil. Es interesante ver cómo los tratados de danza intentan sofocar el cuerpo, es decir, reordenar sus manifestaciones estilizando los gestos que provienen de los más convulsivos afectos. La alegría y la pena quedan alfabéticamente enmarcadas en distintos modismos o formaciones de pasos, están, pero no deben de atender a influencias que, una vez serán «negras», otras veces serán «femeninas» o «afeminadas» y otras veces, sin más, fruto de la negación de los valores sociales que se quieren imponer, de un rechazo a la integración en la comunidad o del cuestionamiento de cualquier régimen de consenso que se precie.

A mí me interesa poner estas noticias en relación con un texto coreográfico de nuestro presente. Se trata del, más o menos famoso, *Decálogo* que Vicente Escudero escribiera en los años cuarenta del siglo xx. Su enunciación en 1951 en la sala El Trascacho de Barcelona decía así:

- 1.º Bailar en hombre.
- 2.º Sobriedad.
- 3.º Girar la muñeca de dentro a fuera, con los dedos juntos.
- 4.º Las caderas quietas.
- 5.º Bailar asentao y pastueño.
- 6.º Armonía de pies, brazos y cabeza.
- 7.º Estética y plástica sin mistificaciones.
- 8.º Estilo y Acento.
- 9.º Bailar con indumentaria tradicional.
- 10.º Lograr variedad de sonidos con el corazón, sin chapas en los zapatos, sin escenarios postizos y sin otros accesorios.

Si nuestra pregunta se dirige a indagar cómo el baile, el baile en sus expresiones de raíz popular, es un contenedor de afectos y si con nuestra pregunta nos atrevemos a abrir una mirada que, me temo, a la vez que permita indagar, saber más en cómo se expresaban esas afecciones, también se arriesga a limitar aquellas experiencias, a, en cierto sentido, cauterizarlas. Atreviéndonos a esto quizás debamos saber algo más del contexto en que Escudero enuncia su *Decálogo*.

En 1952 aparece publicado en la revista *Mundo Hispano*, en su número de marzo, legitimado el número de febrero que, un mes antes, llevaba un decálogo de jóvenes pintores avalados por Benjamín Palencia, germen de lo que sería el grupo El Paso. Es importante saber de esta alianza estética entre Escudero y las artes de vanguardia por la ambigüedad de su posición pública entre la tradición y el progreso y los anacronismos que esto representa. El *Decálogo* es el resultado de la búsqueda de un nuevo canon para el baile flamenco que le lleva a emprender campañas contra «esos “clones” llamados “hombres de goma” que meten pasos de jota, de claqué americano», a denunciar el *balletismo*, las innovaciones en decorados y luces, el *vetetismo* cinematográfico, etc. Es decir, en denunciar la contrafigura de lo que fue el desarrollo coreográfico de Escudero durante los años veinte y treinta. En 1942, en un homenaje a La Gabriela de Cádiz en la Unión Cooperatista Barcelona, Escudero da la primera conferencia, a la que seguirían un largo número de ellas en contra siempre de las distorsiones del baile flamenco. Estas conferencias llegaron antes, incluso, que la publicación de su libro. Esta primera conferencia, bajo el título *Dos estilos de baile flamenco*, la dedica a hacer parodias irónicas en las que satiriza las degeneraciones y amaneramientos de los flamencos ratoneros e imitadores. En esta aparece lo que después, por pudor quizás, omitiría: su baile se imita adaptándolo a formas más comerciales. En esta misma línea, Antonio Ruíz Soler, más conocido como el Bailarín, se llevaría las más de sus iras. Incluso cuando Antonio baila por primera vez el martinete –siguiendo la estela de Escudero– lo califica de impropio, igual que hicieron muchos con su baile por seguiriyas. A José Carlos de Luna le sigue en la clasificación de los cantes en «chicos» y «grandes», con «baile chico y baile grande» cometiendo semejantes arbitrariedades y disparates –también en José Carlos de Luna se repiten esas taxonomías moralistas de Rodrigo Caro ahora en nombre de la

tradicción en vez de las buenas costumbres–. Volviendo a contradecirse, niega el valor de las aportaciones de pies para el baile femenino que hizo Carmen Amaya, a la que antaño había defendido. El paroxismo del confusionismo llega cuando pretende ridiculizar el baile de brazos masculino habiendo sido él quien más definitivamente lo fijó con la introducción de molinetes, aspas y figuras de distinta procedencia coreográfica, unas veces desde la vanguardia cubista, otras desde su contacto con bailes eslavos e indostánicos, tantas veces interpretados por gitanos. Todo ello acaba con la propuesta, fracasada, de realizar a modo de *Auto de fe* un congreso de Arte Jondo Masculino que ratificara su canon de baile. Recordemos que la voluntad escolástica de Escudero ya estuvo presente cuando formó parte del profesorado que La Argentina y Max Aub presentaron al presidente de la República Española con la intención de crear una Escuela Nacional de Danza. En una de sus radicales declaraciones llegó a afirmar para poner de manifiesto la necesidad de las escuelas de baile que «ese “duende” que tanto cacarean eruditos y profanos es un mito que desaparece bailando con sobriedad y hombría, solo por el esfuerzo técnico se traduce el misterio que todo arte lleva». Vicente Marrero en sus escritos sobre Escudero siempre señala esta voluntad didáctica y el apadrinamiento del bailarín Antonio Gades, también lo delata. Todo un retrato de su baile, desde luego, pero que no podemos dejar de contrastar con las llamadas a lo irracional, a la indisciplina, a romper toda las reglas en el capítulo final de *Mi baile*: «Siempre me atrajo lo desconocido y quisiera encontrarlo aunque para ello tuviese que gastar “un cerro de cerillas”... Pero para ello es preciso tener espíritu nuevo y abandonar el viejo, casi me atrevería a decir que acabar con él... dediquémonos a trasplantar la realidad a un plano artístico superior. Sin hacer concesiones, ya que esto supone un suicidio moral... Avancemos pues sin retroceder y “adelante con los faroles”, aunque tengamos que “terminar con la chimenea al hombro”, pero si cargamos con ella que sea por nuestro gusto y no por el de los demás. ¡Baile de hierro! ¡Baile de bronce! ¡Así bailaríamos yo!».

Quizás podamos entender ahora mejor la constitución de cuerpo paradójico que le atribuía a Vicente Escudero. Su baile tiene varias vueltas del revés y sigue resultando sorprendente que aúne su paternidad en la estilización del flamenco, algo en lo que le siguen Antonio Ruíz Soler o Antonio Gades, con la verdad terrible, la *terribilitá* de un baile de Farruco, expresión que se

tiene por visceral, mera tierra. Sin embargo, la descripción de los distintos elementos contradictorios no soluciona la paradoja Escudero. La radicalidad de su actitud, posiblemente la locura también –entendida esta como el sentido más común de los poetas–, sigue manteniendo viva la tensión que a toda paradoja la convierte en pregunta constante. ¿Qué estamos viendo cuando vemos bailar a Vicente Escudero?

Pepe de la Matrona, un cantaor que le acompañó bastantes veces opinaba: «Creo que la mayoría de los que le han conocido afirman que Vicente es un loco genial. Es muy desordenado y trapisondista. Lo conozco muy a fondo. He actuado muchísimas veces a su lado, en París, Nueva York, Londres, en todas partes. Tiene mucha sobriedad clásica, pero al mismo tiempo se le ocurren arrebatos raros, muy modernos».

Escudero es, además, hijo de las contradicciones que los artistas de vanguardia han mantenido siempre con el flamenco. Sabido es el interés que, desde todos los ámbitos de la música y la danza, siempre se tuvo por las artes flamencas. Lo «español», lo gitano-bohemio, la gripe española!, tuvieron una función determinante en la fragua de la modernidad artística.

Menos consciente es saber que el aprecio despertado nace fundamentalmente de un malentendido. Desde fuera, desde todas las afueras, se tiene la primera impresión con el flamenco de que se trata de una manifestación de baile y música primitiva, asilvestrada, espontánea y casi folclórica. Se ha pensado siempre que es una música y un baile más cercano al acontecimiento que al texto; un territorio sin normas, sin pautas y siempre resulta una sorpresa el campo reglado que, a poco que se conoce, el flamenco te presenta. Pero esta mirada foránea ha sido fundamental para el desarrollo y, al fin y al cabo, la identidad del flamenco y los flamencos. Como toda identidad, construida siempre, la música flamenca evolucionó, se definió en esa frontera musical que está entre el acontecimiento absoluto de la fiesta gitana y el texto definido de una malagueña de Chacón; entre el vértigo de una patada por bulerías y la escuela de brazos de Matilde Coral; entre la deriva propia de cada momento y la memoria de la situación que lo anclaba; entre un tiempo marcado por el ritmo musical y los contrapuntos que sobre este realiza la narración oral. La cantidad de objetivos y adjetivos comunes entre estas expresiones populares –o consideradas como tal en un continuado vaivén entre alta

y baja cultura– y los movimientos artísticos modernos no es casual. Pero lo que a nosotros nos interesa es subrayar cómo Escudero conjuga en nombre de la tradición unas normas para el baile que provienen de la fuerte abstracción llevada a cabo por la influencia de la vanguardia estética. Y lo que aún nos interesa más es cómo esa mutilación –sobriedad en el movimiento de los brazos, llamamiento al orden en el giro de las caderas, censura de todo aquel gesto que signifique lo femenino en el cuerpo del hombre– que se hace en nombre de la tradición con las herramientas de la vanguardia es similar a aquellas recomendaciones de Rodrigo Caro, por ejemplo, en las que se censuraban los desenfrenos del cuerpo, los gestos afeminados y el excesos de brazos y pies en nombre de cierta corrección moral: llamándose como «danza» al elevado arte que tenía en cuenta sus recomendaciones y dejando el término de «baile» para todo el conjunto desordenado de manifestaciones dancísticas que provenían del ámbito popular. Al emparentar esta censura «moderna» –la que viene de los rigores de la vanguardia y el progreso– y eclesial –la moralidad impuesta por el cristianismo en los albores de la edad moderna– sobre el desenfreno de los gestos, podemos aprender mucho de cómo la alegría o el llanto eran recogidos e interpretados en la cultura popular. Podemos empezar a entender, por ejemplo, cómo los mismos gestos sicalípticos que sirven para liberar el cuerpo pueden, a la vez, ser su sistema de sujeción a la cadena de consumo capitalista. Cómo la llamada a una acción restringida que impida esa explotación mercantilista del cuerpo –unidos en el mismo baile, danza, moda y consumo en la cultura juvenil– puede acabar encorsetando su expresión, extrañando la libertad de movimientos y la misma vida. O cómo, al fin, una lectura productivista de la cultura del baile y la fiesta, leída como una interpretación superestructural del proletariado, acaba subyugando la vida a la acumulación primaria de la economía.

Encontramos, sí, un campo de observación de primera mano. Sería fácil decir que la penetración de las danzas populares –desde la notación antropológica de rituales hasta el *rock and roll*– en la danza moderna es un triunfo de los afectos del cuerpo sobre todos los rigores de la abstracción, rigores que, todo hay que decirlo, sirvieron para liberar ese mismo cuerpo, para prepararlo de nuevo a incorporar a todo un régimen de afectos que el capitalismo, el amor burgués y el utilitarismo del espectáculo habían domesticado.

En un tratado tardomedieval se moraliza contra un «baile de la campana» que siglos después reaparece en el exhibicionismo de los bailes de salsa, de jazz o de rock and roll. En efecto, la pareja de baile hace pasar a su compañero por entre sus piernas con tensión, violencia y rapidez acrobáticas. Lo que media entre uno y otro baile, el mundo que invocan y presentan puede ser también, para nosotros, un vocabulario de cómo nos alcanzan, en qué distinta medida, el régimen de los afectos, sus cambios y transformaciones. Su buen gobierno es una verdadera micropolítica frente a los argumentos mayores y totalitarios del amor, el arte o la economía.

Sevilla, 19 de septiembre de 2014

Pedro G. Romero (Aracena, 1964) opera como artista desde 1985. Actualmente trabaja en dos grandes aparatos, el Archivo F.X. y la Máquina P.H. Participa en UNIA artepensamiento y en la PRPC (Plataforma de Reflexión de Políticas Culturales) en Sevilla. Es comisario/curador del proyecto *Tratado de Paz* para la Capital Europea de la Cultura DSS2016EU. Con el Archivo F.X. ha presentado, entre otras, el proyecto *La Comunidad vacía. Política*, para la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, y *Economía Picasso/Economía*, para el Museu Picasso de Barcelona. En Máquina P.H. promueve la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos (www.pieflamenco.com). La editorial Mudito & Co. acaba de publicar su libro *Exaltación de la visión* sobre el cine de Val del Omar. Actualmente trabaja en el proyecto *Máquinas de Vivir. El flamenco y la arquitectura en la ocupación y desocupación de espacios*, que se ha presentado en Berlín, Santiago de Compostela, Sevilla, Viena, Barcelona y Madrid.

Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO (1995). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos. Original italiano de 1977.
- (2009). *El reino y la gloria. Por una genealogía teológica de la economía y el gobierno*. Valencia: Pre-textos. Original italiano de 2007.
- AUERBACH, ERICH (2008). *Dante, poeta del mundo terrenal*. Barcelona: Acantilado. Original alemán de 1929.
- BENNAHUM, NINOTCHKA D. (2009). *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*. Barcelona: Global Rhythm Press.
- CAMPO, ALBERTO DEL; Cáceres, Rafael (2013). *El barbero y la guitarra. Historia cultural del flamenco*. Córdoba: Almuzara.
- CRUZ, JUAN DE LA (2007). *Subida del Monte Carmelo*. Madrid: Editorial San Pablo. Original de 1583.
- DELEUZE, GILLES (1984). *Spinoza: filosofía práctica*. Barcelona: Tusquets. Original francés de 1970.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2006). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. Original francés de 2000.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2009). *Bailaor de soledades*. Valencia: Pre-textos. Original francés de 2006.
- FREEDBERG, DAVID (2013). *Las máscaras de Aby Warburg*. Traducción de Marta Piñol Lloret. Barcelona: Sans Soleil Ediciones.
- GAMBOA, JOSÉ MANUEL (2005). *Una historia del flamenco*. Barcelona: Espasa-Calpe.
- GARCÍA CALVO, AGUSTÍN (1995). *Noticias de abajo*. 3.ª ed. Zamora: Lucina.
- GÓMEZ, ROSALÍA (ed.) (1998). *Caprichos, la danza a través de un prisma*. Sevilla: Consejería de Cultura.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, JOSÉ ANTONIO (2006). *La fábrica de los estereotipos*. Madrid: Abada Editores.
- LAHUERTA, JUAN JOSÉ (1991). «Los caprichos teológicos de la mercancía». *Croquis* [Barcelona], núm. 43, pp. 122-123.
- LAVAU, LUIS (1999). *Teoría romántica del cante flamenco*. Madrid: Signatura.
- LAZZARATO, MAURICIO (2013). *La fábrica del hombre endeudado*. Buenos Aires: Amorrortu. Original francés de 2011.

- LUJÁN, NÉSTOR; MONTSALVATGE, XAVIER (2008). «La Argentina» vista por José Clará. Barcelona: Editorial Nortésur.
- MADRIDEJOS, MONTSE; PÉREZ MERINERO DAVID (2013). *Carmen Amaya*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO (1991). *El Problema morisco (desde otras laderas)*. Madrid: Ediciones Libertarias-Prodhufi.
- (2003). *Mudejarismo: las tres culturas en la creación de la identidad española*. Sevilla: Fundación Tres Culturas del Mediterráneo.
- (2006). *De la España judeoconversa: doce estudios*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- (2010). *Moros, moriscos y turcos de Cervantes: ensayos críticos*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- MONTAIGNE, MICHEL DE (2007). *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*. Traducción y edición de J. Bayod Brau. Barcelona: Acantilado. Original francés póstumo de 1595.
- NAVARRO, JOSÉ LUÍS (2012). *Vicente Escudero, un bailar cubista*. Sevilla: Libros con Duende.
- NAVERÁN, ISABEL DE; ÉCIJA, AMPARO (eds.) (2013). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea editorial.
- ORTIZ NUEVO, JOSÉ LUIS (1990). *¿Se sabe algo?*. Sevilla: El carro de la Nieve.
- ROSSET, CLÉMENT (1994). *El principio de crueldad*. Valencia: Pre-textos. Original francés de 1988.
- SPINOZA, BARUCH (2011). Luciano Espinosa (ed.). *Obra completa*. Madrid: Editorial Gredos. (Biblioteca de Grandes Pensadores).
- STEINGRESS, GERHARD (2005). *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura.
- VV. AA. (2014). *Universo Morente*. Granada: Junta de Andalucía - Patronato de la Alhambra.
- WARBURG, ABY (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza. Original alemán de 1932.
- (2008). *El ritual de la serpiente*. Madrid: Sexto piso. Original alemán de 1988.
- (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal. Original alemán de 2000.
- ZEMON DAVIS, NATALIE (2013). *El regreso de Martín Guerre*. Madrid: Akal. Original inglés de 1983.

Kao malo vode na dlanu (como un poco de agua en la palma de la mano) Mireia Sallarès

Diario releído y reescrito en primera y tercera persona¹

La artista escribe muy cansada tirada en la cama de una habitación de un apartamento del barrio de Slavja en la ciudad de Belgrado. Ha llegado esta tarde de junio, es la primera vez que está en los Balcanes y sabe poca cosa. Lo bastante para no caer en prejuicios a la primera de cambio, se dice. Ha venido para empezar un proyecto de investigación artística sobre el amor –sí, el amor–. Y ya hace tres años que quería empezar, pero no conseguía ninguna ayuda económica para permitirse la aventura. Amor y en Serbia sin prejuicios, pues. Y no ha venido sola. Esto resulta inusual porque siempre le gusta llegar sola. La acompaña una amiga serbia. ¿O tendría que decir yugoslava? O quizás no debería decir nada. Quizás solo tendría que decir que la amiga hace años que vive en México pero aceptó volver y acompañarla porque ya hace tiempo que se conocen y de hecho, si no fuera por ella, la artista no estaría ahora en Belgrado escribiendo cansada desde la cama lo siguiente:

Belgrado parece pequeña y muy tranquila. Los tilos están florecidos y toda la calle perfumada. Helena y yo no tenemos casa de allá donde venimos y aquí estamos ocupando espacios en casa de Vahida. Tampoco parece que Vahida tenga una casa demasiado asentada. Así que todo está tranquilo. Todo es provisional. Todo está perfumado. Y todos nuestros referentes son disidentes.

El día siguiente la artista escribe:

Leo a Kiš en catalán, *Una tomba per a Boris Davidovič*. Y enseguida copia un fragmento: «[...] l'acompanya fins a la porta donant-li copets a l'esquena, com es fa als reclutats o als entusiastes».² A continuación dibuja una flecha que va de la cita hacia el pie de la página de su diario donde escribe: «Yo soy una entusiasta.» Y enseguida duda de si eso es bueno. Luego escribe otra cita del mismo libro: «La pressa i la curiositat, que és la mare de totes les descobertes i els pecats».³ Y piensa de nuevo que ella siempre va con prisa.

Meses después, en una tarde que leía a Nancy –sí, cree que era Nancy– y bebía *rakia* le dijo a Helena, desde la puerta, sin entrar en su habitación: «El amor es un imposible. Pero es un imposible embarazado.»

Asuntos internos e interiores

(PRIMER INTERROGATORIO SOBRE LA ENTREVISTA A LA SEÑORA MIOČINOVIĆ, VIUDA DE DANILO KIŠ)

–¿Por qué entrevistaron a Mirjana Miočinović?

–No sabíamos que la entrevistaríamos. Pero por si acaso teníamos suerte yo llevé la grabadora.

–¿Por qué no lo sabían?

–Porque preferimos no planteárselo antes de conocerla. Pensamos que tal vez nos sucedería como con muchos de los serbios a los que habíamos conocido, que no aceptaban ser entrevistados.

–¿Por qué cree usted que no aceptaban ser entrevistados?

–No lo sé. En realidad a los serbios les gusta hablar. Les gusta hablar más que escuchar. Pero creo que las entrevistas no les gustan porque hay aspectos importantes de su vida y de su historia reciente que no saben explicar ni quieren entender.

–¿Cómo qué aspectos?

–Las últimas guerras en los años noventa. Porque a menudo nuestras entrevistas sobre el amor terminaban hablando de esa guerra. Y para la mayoría de ellos esa guerra no tiene una explicación. Es el resultado de haber sido vergonzosamente manipulados o de haber hecho una estupidez tras otra estupidez,

hasta el punto de que lo más fácil es seguir haciendo estupideces.

–¿Y eso no se puede ni entender ni explicar?

–Bueno, tal vez no racionalmente. O tal vez piensen que el hecho de entenderlo y poderlo explicar con claridad los convertiría en cómplices y culpables.

–¿Cree que había otra razón por la cual no aceptaban ser entrevistados?

–Tal vez pensaban que éramos espías. Creo que conservan la sospecha de que existe un servicio secreto de espionaje entre la población, como durante el régimen socialista.

–¿Son ustedes espías?

–Depende.

–¿De qué depende?

–De si alguien puede ser espía sin saberlo. ¿Puede?

–Sí, sí puede.

–Entonces tal vez lo seamos.

–Bueno, Ratibor Trivunac sí cree que ustedes lo son, ¿verdad?

–Sí.

–Explíqueme lo que sepa de él.

–Pues que es un joven vendedor de libros antiguos especializado en anarquismo y arte surrealista que pasó un año en la cárcel acusado injustamente de terrorismo internacional.

–¿Cuándo vieron a Trivunac por primera vez?

–El día de la huelga general de julio cuando el periódico serbio, creo que era el *Informer*, publicó en portada una foto suya entre llamas acusándolo de querer hacer arder el país.

–¿Por qué cree Trivunac que ustedes son espías?

–Según él, técnicamente lo somos porque venimos pagadas con dinero extranjero para recoger información sobre la sociedad serbia sin un motivo muy concreto. Como hacen, dicho sea de paso, la mayoría de ONG.

–¿Lo entrevistaron?

–Sí.

–¿Qué destacaría de su entrevista?

–Su amabilidad, su sentido del humor y dos opiniones. Que si hay una ideología vinculada al amor, es el anarquismo. Y que cuando Hannah Arendt decía que nunca había amado a ningún pueblo, ni al judío ni a otro, ni tampoco a algo

como la clase obrera, era debido al trauma que le causó haberse enamorado de un nazi como Martin Heidegger.

—Póngame un ejemplo de alguien que no hubiera aceptado ser entrevistado y que usted cree que hubiera podido hablar con claridad.

—El cineasta Želimir Žilnik, cofundador de la ola negra del cine disidente yugoslavo de los años sesenta y setenta.

—¿Les dijo el señor Žilnik, como mínimo, algo?

—¿Respecto a qué?

—Respecto al amor.

—Sí, que el arte no habla de otra cosa que no sea del amor o de la muerte.

—¿Consiguieron algo de Žilnik?

—Que nos cocinara a orillas del Danubio una exquisita carne con verduras en un horno de leña y piedra.

—¿Y usted que pensó?

—Que a veces la hospitalidad puede ser un modo de levantar muros entre la gente.

—¿Consiguieron algo más?

—Unos zapatos viejos suyos para que Helena pudiera caminar a orillas del río con un calzado más adecuado que el que ella traía.

—¿Estuvo Helena en los zapatos de otro en alguna otra ocasión durante su estancia en los Balcanes?

—Sí.

—¿De quién eran los zapatos y cuándo y dónde se los puso?

—De un catalán de las tierras del Ebro llamado Carles. En el monte Igman en Bosnia, cerca de Sarajevo, en julio de este año.

—¿Qué vínculo tenía él con los Balcanes?

—Varios. Uno de ellos, que al parecer su abuela, la *Roseta de cal Pastisser*, de niña habría podido conocer a Josep Broz, Tito, el que fue presidente de Yugoslavia, cuando este estuvo luchando en 1938 en la guerra civil española como brigadista, porque ambos durante la batalla del Ebro durmieron unos días en el Mas del Poldo (que está en la frontera entre los municipios de Garcia y Masroig).

—¿Quién le confirmó esa información al tal Carles?

—Un abuelo llamado Juanito.

—¿Había oído usted hablar a algún otro catalán sobre el comandante Tito recientemente?

—Sí, en diciembre de 2013 el señor Arcadi Oliveres, en una conferencia en la Fundació Palau de Caldes d'Estrac, dijo que alguien preguntó en una ocasión al presidente yugoslavo de dónde había sacado la idea de la propiedad colectiva y el autogobierno obrero que estableció en Yugoslavia y que Tito había contestado que de la Cataluña del 36 al 39.

—Cuando viajaron a Bosnia, ¿a qué otro lugar fueron?

—Al funeral colectivo de los últimos esqueletos identificados de la masacre de Srebrenica en el memorial de Potočari.

—¿Cuándo fue eso?

—El 11 de julio, el día del 19º aniversario de la masacre.

—¿Qué fue lo que le impactó más del memorial de Potočari?

—Unas fotos documentales que había en la antigua fábrica convertida hoy en museo del memorial. La misma donde estuvieron instalados los cascos azules holandeses que luego se fueron abandonando a la población musulmana a su suerte.

—¿Por qué le impactaron tanto esas fotos?

—Estaban pudriéndose debido a la humedad del lugar. Había algunas imágenes de fosas comunes donde se veían cuerpos descomponiéndose y a la vez la foto se estaba descomponiendo también. Pensé en que esa coincidencia señalaba que no solamente los hechos, sino la documentación de los hechos, se pueden descomponer y convertir todo en una gran metáfora sobre la fragilidad del tiempo, del relato, de la vida y de la historia.

—¿Qué quiere decir con esto exactamente?

—No lo sé.

—¿Se le ocurrió hacer alguna obra artística con esta idea que no sabe exactamente qué quiere decir?

—Sí.

—¿Cuál?

—Preservar esas fotos que se estaban pudriendo.

—¿Por qué?

—Porque estaba convencida de que seguramente pronto las iban a substituir por otras nuevas y las destruirían.

—¿Hizo algo para realizar esa idea?
—Sí. Escribí a la dirección del memorial solicitando una reunión para plantearlo, pero no me respondieron.
—¿Tenía esperanzas de que le respondieran y entendieran su propuesta?
—No muchas, la verdad.
—¿Viajaron a algún otro lugar en el que no pudieran realizar algunos de sus planes previstos?
—Sí.
—¿A dónde?
—A Subotica, frontera con Hungría, y a Vukovar, en la frontera de Croacia.
—¿Conversaron con alguien de allí?
—En Subotica conversamos con Ninoslav, un director de teatro sin empleo que nos dijo que lo primero que borró el gobierno serbio fue la identidad yugoslava para poder diseñar una nueva identidad nacional específicamente pensada para alejarse de lo anterior y lo cercano. Y nos puso de ejemplo el café turco.
—¿Qué pasa con el café turco?
—Que en Serbia al café hecho al estilo turco antes se le llamaba café turco, pero ahora ya no, ahora o han dejado de hacerlo o lo llaman café casero.
—¿Qué recuerda especialmente de Subotica?
—Un loco con el que nos tropezamos en la calle que era mudo pero intentaba gritar. Helena dijo que el hombre estaba igual que en los noventa, que en realidad era lo único se había conservado igual en la ciudad.
—Dígame algo que querían hacer y no pudieron hacer en Subotica.
—Gritar debajo del puente por el que pasan los trenes. Algo que Helena solía hacer en su época de estudiante en la ciudad. El ruido de los trenes cubría los gritos y al parecer podías desgañitarte sin molestar a nadie y sin pasar vergüenza.
—¿Por qué le interesaba a usted eso en especial?
—Se me ocurrió un proyecto de posibles intervenciones en el espacio público que consistiría en ubicar lugares específicos en ciudades varias de la antigua Yugoslavia donde poder gritar a gusto y desahogarse. Editaríamos un mapa con la información. Sería como un servicio público y un acto de amor.
[...]

—Mire estas fotografías. ¿Reconoce a alguien?
—No.
—¿Está segura?
—Sí.
—¿Y esta de aquí?
—Está sí. Somos Helena y yo desayunando en el café de la estación de autobuses de Subotica mientras esperábamos la salida de nuestro autobús.
—¿A dónde se dirigían?
—A Sombor. Queríamos ir a Vukovar pero ese día no había autobuses directos.
—¿De qué hablaron con Helena en el café mientras esperaban su autobús?
—De que ahora era más difícil que antes moverse por el territorio, de que los transportes se habían limitado y las comunicaciones se habían centralizado absolutamente. Era más fácil regresar a Belgrado y de ahí ir a cualquier lugar que ir directamente a una ciudad cercana. Y que la capacidad de movimiento es algo que afecta a la capacidad de relacionarse y, por lo tanto, a la capacidad de amarse. Que esta centralización de los transportes era en realidad un plan perverso del estado.
—¿Qué le pasó por la cabeza a usted?
—Pensé en el *Horario de Transportes* del padre de Danilo Kiš, que aparece en *Jardín, ceniza* y que describe como «una biblia apócrifa en la que se repetía el misterio del Génesis pero en la que todas las injusticias divinas y la impotencia del hombre aparecían corregidas».
—¿Cómo cruzaron la frontera con Croacia?
—A pie.
—¿Por qué?
—No había transporte público ese día y el taxista serbio que nos llevó hasta el límite no quiso cruzarla.
[...]
—Volvamos a la señora Miočinović. ¿Quién las contactó con ella?
—Igor Marojević.
—¿Quién es Igor Marojević?
—Un escritor serbio que vivió un tiempo en Barcelona, donde dice que conoció a Roberto Bolaño y que tradujo *La Buhardilla* de Kiš al español. Uno de sus libros se titula *El engaño de Dios*.

—¿Lo conocieron personalmente?
 —Sí.
 —¿Dónde?
 —En un bar llamado Klub Leila en el barrio de Savamala de Belgrado.
 —¿Dónde está el barrio de Savamala?
 —En el centro, cerca del río Sava, que es el río de la infancia de Helena, el mismo que cruzaba a nado los veranos en Sremska Mitrovica y que en Belgrado desemboca en el Danubio. Algo que no le gusta a Helena de Belgrado es que allí es donde su amado Sava desaparece.
 —¿De qué hablaron con Igor Marojević?
 —De que los hombres serbios contemporáneos son impotentes.
 —¿Les dijo por qué?
 —Porque el pueblo serbio es un pueblo vencido y que por ello no es un buen lugar para hablar de amor.
 —¿Quién les contactó con el señor Marojević?
 —Simona Škrabec.
 —¿Quién es Simona Škrabec?
 —La traductora al catalán de *Una tumba para Boris Davidovich* de Danilo Kiš.
 —¿Ha traducido alguna otra obra al catalán de Danilo Kiš, la señora Škrabec?
 —No, que yo sepa.
 —¿Por qué no?
 —Porque la editorial Acantilado aparte de los derechos de traducción al castellano de Danilo Kiš compró también los del catalán.
 —¿Y qué tiene que ver?
 —Pues que normalmente cuando una editorial hace eso es para impedir la traducción al catalán y evitarse competencia en las ventas en Cataluña.
 —Regresemos de nuevo a la señora Miočinović, ¿Qué comentario les hizo cuando ustedes le hablaron de su proyecto de investigación?
 —Que era un tema muy vasto. Concretamente, dijo: *Mais c'est énorme comme idée!*
 —¿Qué más?
 —Que habíamos entrado en un bosque, que estábamos entre la niebla. Que teníamos que elegir algo concreto en el amor. Hacer una verdadera elección. *Pravi izbor*, insistió.
 —¿Qué le respondieron ustedes?

—Que nos interesaba el amor como aquello que crea relaciones entre personas, relaciones que crean mundo. Que al inicio nos pareció necesario decir que no nos interesaba el amor romántico entre dos, sino el amor como fuerza colectiva. Que eso lo hicimos para que nos tomaran más en cuenta, pero que a esas alturas (era agosto) ya nos habíamos dado cuenta que eso era un prejuicio y que no nos ayudaba, porque en realidad en las historias de dos hay algo que es colectivo. Todo amor interesa a la humanidad, porque todo amor está destinado a toda la humanidad. Y que esa es la razón por la cual a todos nos interesan tanto las historias de amor de los otros. Porque una historia de amor que triunfa es una victoria para toda la humanidad.

—¿Esta idea es suya?
 —No, es de Alain Badiou. Lo escribe en *El balcón del presente*.
 —¿Cómo le explicaron a Mirjana Miočinović que Danilo Kiš les servía de referente?
 —Tratamos de explicarle que al no haber querido cerrarnos en la temática, teníamos muchísima información y que además habíamos decidido ser también nosotras parte del tema de investigación, objetos de estudio; y que por ello creíamos que Kiš podía ser ejemplo del uso de lo documental y lo biográfico para construir un relato que fuera coherente con ello, es decir: documental, imaginario, poético y contradictorio.
 —¿Qué les dijo ella al respecto?
 —Que entonces no debíamos olvidar que uno de los aspectos esenciales en la literatura de Kiš era su capacidad de selección. Que estaba obsesionado por la selección. Y por la comparación. Que en una comparación era capaz de comprimir toda una vida y conseguir que esa vida siguiera estando viva y presente. Por esa razón Danilo tachaba tanto. Los manuscritos de sus libros de trescientas páginas tenían más de mil páginas.
 —¿Les dijo algo sobre el amor?
 —Sí.
 —¿Qué les dijo?
 —Que efectivamente la gente sigue amándose. Que de uno u otro modo lo siguen haciendo. Y que ella había tenido la suerte de poder amar. Y que eso no es una obviedad. Que uno no puede decir simplemente: amo a alguien, a los padres o a quien sea. Sino que deben merecerlo. Que no nos pueden obligar a amar. Que el amor es exactamente eso: una posibilidad. Una posibilidad.

- ¿Qué más les dijo?
- Que uno no puede ser amado fácilmente. Que es necesario un esfuerzo. Y que eso lo había entendido cuando un buen amigo le dijo: «Mirjana, no haces nada para que la gente te quiera». Y que eso fue duro y verdadero, pero que hay algo en el amor que no se puede separar de la verdad.
- ¿Qué pensó usted?
- En algo que una amiga mía me había dicho: que el amor no es una deuda ni tampoco un derecho.
- [...]
- Reconoce esta fotografía.
- Sí, la tomé yo en casa de la señora Miočinović. Es de un texto que escribió Kiš como respuesta a la pregunta sobre por qué escribe, que Helena me tradujo del serbio.
- Dígame exactamente qué le tradujo.
- Lo siguiente:

Escribir es una vocación. La mutación de los genes. Cromosomas. El escritor se hace escritor así como se hacen los que ahorcan. Escribo porque no sé hacer ninguna otra cosa. Porque de todo lo que podría hacer esto es lo que hago mejor. *I hope*. Mejor que los demás. Porque escribir es una forma de vanidad. Una vanidad que a veces me parece menos despreciable que otras formas de existencia. Escribo, por lo tanto, porque estoy insatisfecho conmigo mismo y con el mundo. Para expresar esta insatisfacción y también para sobrevivir.

- Según nuestros datos Danilo Kiš no escribió ningún libro sobre el amor.
- No concretamente. Pero hay fragmentos de sus libros donde se habla del amor.
- Póngame un ejemplo.
- En *Laúd y cicatrices* escribe en la página 65:

El amor es una cosa terrible, ¿qué puedo decirle? Uno no puede aprender de las experiencias ajenas. Cada encuentro entre un hombre y una mujer empieza como si fuese el primer encuentro del mundo. Como si después de Adán y Eva no hubiera habido miles de millones de encuentros. Sin embargo, fíjese, la experiencia amorosa no se transmite. Es una gran desgracia pero también una gran suerte.

- ¿Hablaron de la guerra con la señora Miočinović?

- Solamente comentó que en la época de Milošević renunció a su trabajo como profesora en la universidad pública de Belgrado. Y que pensó que muchos de sus colegas se sumarían a este gesto de protesta porque la universidad era un lugar de mucha influencia. Pero nadie más lo hizo.
- ¿Qué hicieron después de salir de casa de la señora Miočinović?
- Tomarnos un café en una terraza y comentar lo ocurrido.
- ¿Recuerda algo que le dijera Helena y que anotara usted en su diario?
- Sí.
- ¿Qué exactamente?
- Que los grandes escritores como Kiš saben que hay una dificultad real en la comunicación y por eso construyen una relación con sus lectores que no es fácil.
- ¿Visitaron la tumba de Danilo Kiš?
- Sí.
- ¿Cuándo y dónde?
- El 20 de octubre, el día de la celebración de la liberación de Belgrado de la ocupación nazi. En el cementerio Novo Groblje de Belgrado.
- [...]
- Tengo una duda.
- Estoy cansada. Necesito ir al baño. ¿No quiere usted fumarse un cigarro?
- Ya casi estamos terminando, pero dígame: ¿alguna vez le han hecho un interrogatorio?
- Una sola vez.
- ¿Dónde se lo hicieron, quién y por qué razón?
- En una oficina del Departamento de Asuntos Internos de la policía serbia en Nuevo Belgrado; un inspector llamado Nebojša; porque me habían identificado como testimonio visual de la paliza que la policía le había dado en la calle al hermano de Vučić, el primer ministro serbio. Fue noticia en todos los periódicos durante semanas.
- ¿Dijo usted todo lo que sabía y había visto al inspector Nebojša?
- No.
- ¿Por qué no?
- Porque tenía miedo.
- ¿Este diálogo que estamos teniendo usted y yo, tiene algo que ver con eso y con la literatura de Danilo Kiš?
- Sí.

–¿Alguien podría considerar esto un plagio?

–Tal vez.

–¿De cuál de los libros de Kiš?

–De *El reloj de arena*.

–Léame, para terminar, un fragmento que sirva de ejemplo y que a usted le guste especialmente.

–Mientras su espíritu flotaba en las alturas celestes como una nube azul, ¿qué hacía su reserva terrestre, la parte restante de este espíritu?

–Se limitaba a contemplar las consecuencias terrestres de la muerte; las contemplaba como lo haría Dios o los buenos escritores de antaño: objetivamente.

–¿La última imagen (objetivamente)?

–En su ojo desorbitado, como en el objetivo de una cámara fotográfica o en el ojo arrancado del Cíclope, ya no se reflejaba el paisaje terrestre de la casa, los maceteros de madera con sus adelfas y la boca de riego, sino una ruina: el momento en que la escayola se pulverizó y las paredes se derrumbaron, plasmado para la eternidad: una nube de polvo y unos ladrillos parecidos a encías desnudas.

–Describe con el menor número de palabras posible el ambiente en el instante del desmoronamiento de la casa.

–Confusión momentánea; estupor.

Mireia Sallarès (Barcelona, 1973) es artista y realizadora independiente. Licenciada en Bellas Artes en la Universidad de Barcelona, estudió cine en la New School University y en la Film & Video Arts de Nueva York y vive en tránsito entre Barcelona y otras ciudades extranjeras en las cuales desarrolla su práctica artística. Sus trabajos son resultado de largas investigaciones sobre temas esenciales como la violencia, la muerte, el sexo, la legalidad o la verdad, involucrando a personas desde su singularidad y en lucha contra la construcción de la subjetividad de los discursos dominantes.

Notas

1 Este texto fue leído en voz alta en la librería Calders de Barcelona el 8 de enero de 2015 y forma parte del material generado durante el proceso de investigación del proyecto todavía en curso *Kao malo vode na dlanu* («como un poco de agua en la palma de la mano»), un proyecto sobre el Amor y Serbia de la artista visual Mireia Sallarès. La investigación ha sido realizada en colaboración con la historiadora de arte Helena Braunštajn y ha recibido un apoyo de La Capella (ICUB), a través de la convocatoria BCN Producció 2014 en la modalidad de investigación y también del programa Mataró Art Contemporani (MAC). El proyecto se inscribe como segundo capítulo de la *Trilogía de los conceptos basura* basada en las nociones de verdad, amor y trabajo que Mireia Sallarès inició en 2011 en Venezuela.

2 «Lo acompaña hasta la puerta dándole golpecitos en la espalda, como se hace con los reclutas o los entusiastas» (Trad. de los Eds.).

3 «La prisa y la curiosidad, que es la madre de todos los descubrimientos y los pecados» (Trad. de los Eds.).

Sin título

Quim Pujol y otros autores

«El anillo hace realidad los pensamientos. Los límites los pone la imaginación.»
Cuerpos que vuelan envueltos de un halo verde, destellos que surgen de las manos. Ojos que emiten haces de luz amarilla. Un cuerpo amorfo flota en el aire inundando el espacio entre edificios y absorbiendo la energía de los cuerpos humanos hasta integrarlos en una nube evanescente. Objetos que desprenden una luz que proporciona poderes inconmensurables. Se trata del tráiler de la película *Green Lantern* (2011), pero bien podríamos estar hablando de afectos.

Según Sedgwick¹ uno de los objetivos de una manifestación es avergonzar al adversario ideológico por sus acciones. Resulta consecuente pues que los participantes de un escrache de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca le griten repetidamente a la delegada del Gobierno en Madrid: «¡Vergüenza me daría desahuciar a una familia!».

En comparación con una manifestación tradicional, el impacto afectivo se multiplica exponencialmente en el escrache, ya que el cuerpo de la persona que es objeto del mismo se yuxtapone en el espacio a los cuerpos de los manifestantes. Si obviamos la gravedad política y nos limitamos a analizar la situación desde un punto de vista escénico, los manifestantes de los escraches tan solo aprovechan la potencia de la presencia.

De la misma manera, las intervenciones televisadas de Mariano Rajoy en la sala de prensa de la Moncloa se deben también a ese enorme potencial de los cuerpos que comparten tiempo y espacio, solo que en este caso se trata de evitar que este potencial se traduzca en acontecimiento. La pantalla revela el miedo del cuerpo que se esconde tras ella.

Hay un gran número de fenómenos de representación que generan afectos negativos y que sin embargo tienen mucho éxito. Si el miedo disminuye nuestra potencia, ¿por qué motivo querría alguien asistir a este tipo de representaciones? ¿Por qué hay gente que disfruta en el túnel del terror de los parques de atracciones o con *performances* sangrientas y aterradoras?

La respuesta a esta pregunta puede radicar en la clásica «catarsis». Aunque este término se presta a muchas interpretaciones distintas, una de las más habituales es la de purgación del miedo y la lástima en nuestros cuerpos. La experiencia estética evoca sentimientos extremos y nos libera de ellos, al menos durante algún tiempo.

En *Starship troopers* (1997) los militares se enfrentan a extraterrestres con aspecto de insecto que intentan destruir la Tierra. Tras numerosas y sangrientas batallas en el planeta Klendathu, los soldados logran aprisionar uno de los cabecillas de los extraterrestres, un bicho gelatinoso con forma de cerebro gigante, piernas diminutas y boca de pulpo. Un militar de alto rango pregunta al telépata Carl Jenkins: «¿Qué está pensando, coronel?». El telépata se quita el guante, pone la mano sobre el alienígena y este se estremece mientras cientos de soldados aguardan expectantes la respuesta. Tras meditar un segundo con la palma de la mano sobre la coraza del extraterrestre a Jenkins se le ilumina la cara y susurra: «¡Tiene miedo!». Para que todos los soldados le oigan, repite con un grito «¡¡¡Tiene miedo!!!» y los militares se deshacen en ovaciones y salvas al aire para celebrarlo.

Al leer a Spinoza por primera vez podemos caer en la tentación de abogar por los afectos positivos de manera indiscriminada. Así pues sentiremos predilección por todo aquello que destila alegría debido a su capacidad para aumentar la potencia. Si a título personal considero que ciertos acontecimientos aumentan la potencia de mi cuerpo, una primera dificultad estriba en que ningún afecto puede considerarse totalmente positivo o negativo de por sí, ya que su capacidad para ser positivo o negativo varía no solo según su naturaleza, sino también según su grado. El mismo Spinoza nos advierte de que «el amor y el deseo pueden tener exceso» (2009, p. 213) y por otro lado, en situaciones extremas sabemos también que el miedo conlleva una descarga de adrenalina que a veces dispara la potencia de nuestro cuerpo. O si no, el temor en pequeñas dosis no pasa de ser una saludable cautela.

Más allá de la dificultad en algunos casos para afirmar con certeza si determinados afectos están aumentando o disminuyendo la potencia de nuestros cuerpos, llevada al extremo la apología de los afectos positivos conduce a ignorar de manera activa todo aquello que no consideremos alegre. Esto equivaldría a obviar una parte importante de la realidad.

Laughing hole de La Ribot es una *performance* de larga duración donde tres intérpretes recogen carteles de cartón del suelo con diferentes inscripciones y los cuelgan de la pared de la sala donde se lleva a cabo la pieza mientras se desternillan de risa. La risa se emplea como elemento coreográfico, pero esta se relaciona también inevitablemente con los mensajes que sostienen las intérpretes. Por poner solo unos ejemplos en estos rectángulos de cartón se lee «Matanza secreta», «Franja de Gaza» o «Terror de Guantánamo», pero también «Aún crudo», «Esta es la historia», «Solo por diversión» o «Fóllame con cuidado». Es decir, los rótulos de cartón hacen referencia tanto a hechos terribles de nuestra contemporaneidad como a elementos intrascendentes o incluso placenteros.

En esta pieza, al igual que en muchas de sus obras, La Ribot apuesta por la risa de una manera que vincula su trabajo con una genealogía muy específica. Como afirma Jean-Yves Jouannais, «la modernité a coïncidé avec l'invention d'un rire, et ce dernier s'impose encore aujourd'hui comme la forme la plus aboutie d'un art jouissant et subversif, en butte aux prédications morales des conservatismes comme aux dogmatismes des avant-gardismes» (2003, p. 15).²

Sin embargo, como prueba esta pieza, apostar por los afectos alegres no implica forzosamente la omisión ni el olvido.

En una práctica sadomasoquista el masoca se ve abocado al dolor de forma voluntaria. Aquí no es el signo del afecto lo que importa, sino su magnitud. En algunos momentos la intensidad del afecto negativo es preferible al tedio de la rutina. La intensidad hace que te sientas vivo.

Jordi Galí es un artista catalán que vive en Lyon y cuyas *performances* suelen implicar el uso de objetos (neumáticos, planchas de madera, troncos, escaleras, cuerdas...) que se combinan hasta levantar complejas estructuras en equilibrio.

La primera vez que vi una de sus piezas pensé que, debido a la compleja interacción física de los objetos que manipula, se trataba de una coreografía no de gestos, sino de fuerzas.

Sin embargo, cuando le pregunté a Galí si mediante sus estructuras en equilibrio quería evidenciar las fuerzas internas que recorren los objetos contestó:

El hecho de llamarlas fuerzas internas puede ser interesante y engañoso a la vez. Describirlas como internas supone que existe un envoltorio, una exterioridad que las vehicula, que sirve de receptáculo o de lugar de tránsito. [...] Esta premisa nos permite imaginar al bailarín/actor como receptáculo de algo diferente de sí mismo. Y en relación con mi trabajo, imaginar aquello que está siendo producido (y que puede ser visto) por un cuerpo en acción como respuesta física a la articulación entre el mundo y él mismo –como una aguja sobre un vinilo–. El cuerpo sería un traductor, un altavoz de algo que ya existe y que busca la vía para tomar forma, para formarse por completo (Galí, 2013).

En efecto, la analogía musical resulta acertada. Jordi Galí «toca» la realidad como un músico su instrumento. La interacción de su cuerpo con los objetos produce un tercer elemento, una especie de música –una compleja composición de ritmos, vibraciones e intensidades– que resulta inaudible pero que

aun así podemos percibir. No se trata pues de poner de manifiesto las fuerzas internas de lo que nos rodea, sino, en un plano de la realidad donde no existe ni el adentro ni el afuera, de cómo estas fuerzas interactúan unas con otras y entran en resonancia.

En *Alien Resurrection* (1997) la teniente Ripley y una *alien* reina que se gestaba en su interior son revividas a partir de muestras de sangre. Sin embargo, en la clonación, el ADN de Ripley se mezcla con el del *alien*, y Ripley adquiere algunas de sus características, como su fuerza o su sangre ácida. A la vez, el ADN de la *alien* reina también es impuro y esta da a luz un híbrido de *alien* y humano que solo reconoce a Ripley como su verdadera madre y que termina por matar a la *alien* reina que lo había engendrado. En la escena final, Ripley (que es una humana con algo de *alien* dentro) se enfrenta al extraterrestre (que es un *alien* con algo de humano dentro). Ripley logra hacer un agujero en la nave que, debido a la diferencia de presión con el espacio exterior, absorberá al híbrido de *alien* y humano y lo expulsará al ciberespacio. Sin embargo, tras matar al *alien*, Ripley musita consternada: «Sorry, sorry».

Más tarde en nuestra correspondencia, Jordi Galí reflexionaba sobre su trabajo:

Quizás lo que me acerca a la escultura es el hecho de introducir el objeto como receptáculo del gesto y las fuerzas que lo atraviesan. Y es por este motivo que te decía que el término «internas» es algo engañoso. Podría hacernos pensar que el dentro y el afuera, las fuerzas y la utilización concreta que hacemos del cuerpo, que la percepción del objeto y su manipulación son cosas distintas» (Galí, *Op. cit.*).

La idea de que el objeto se ve penetrado por el gesto y de que no hay interior ni exterior implica una aproximación donde la dicotomía entre objeto y sujeto se ha visto sustituida por una realidad más compleja. Se trata una idea recurrente en la teoría afectiva, ya que el afecto no conoce límites y transita igualmente a través de objetos y humanos. Como explica Massumi:

Returning to the difference between the physical and the biological, it is clear that there can be no firm dividing line between them, nor between them and the human. Affect, like thought or reflection, could be extended to any or every level, providing that the uniqueness of its functioning on that level is taken into account (2002, p. 37).³

El interés de Massumi (ibíd., p. 71) en el concepto de casi-objeto y casi-sujeto de Serres y Latour puede entenderse como una consecuencia lógica de esta idea. Los objetos dan forma activamente a los humanos y viceversa. Resulta pues lógico que según Galí los objetos dicten los gestos que debe hacer en sus *performances*:

Otro aspecto sería el hecho de utilizar materiales usados que han sido redondeados por el contacto y el uso, por la fricción con otros materiales. Es como si hubiesen sido esculpidos con el paso del tiempo por todos los acontecimientos que han atravesado. Y este es también el procedimiento necesario para establecer los gestos utilizados. Hacer y rehacer con paciencia hasta que el gesto surge como una respuesta articulada a una realidad concreta. (Galí, *Op. cit.*)

Latour menciona un fenómeno similar cuando escribe que «los titiriteros rara vez se comportan como si tuvieran control total sobre sus títeres. Dirán cosas extrañas tales como que “sus marionetas les sugieren hacer cosas que a ellos nunca les hubieran parecido posibles”» (2008, p. 91). La frontera entre los objetos y los sujetos es porosa y hay un continuo intercambio entre ellos. Por este motivo, tal y como defiende Latour, los objetos tienen un alto grado de agencia y deberían ser considerados desde el punto de vista político. De hecho, Latour llega a reclamar un «parlement des choses» (1997, p. 194).⁴

Por si esta idea no quedase clara comparemos por un segundo la casa Fansworth de Mies Van der Rohe, el proyecto Walden 7 del Taller de Arquitectura dirigido por Ricardo Bofill o la Casa de la Marina de Josep Antoni Coderch. En estos tres proyectos las viviendas plantean relaciones distintas entre el exterior y el interior de la casa y, por otro lado, tienen superficies, distribuciones y servicios diferentes. Es decir, estas viviendas permiten y estimulan comportamientos y estilos de vida diversos. El tránsito entre el cuerpo y el objeto (la casa) hace que el cuerpo se comporte de determinada manera y

acota sus posibilidades según la ideología de la persona que diseñó el objeto (el arquitecto, en este caso).

Si bien se trata en cierta medida de una obviedad, resulta llamativo que la ideología encastada en los objetos tienda a invisibilizarse.

Urge pues recuperar el diseño utópico y la crítica del diseño, porque las posibilidades de inventar nuevos modos de vida se ven restringidas por los objetos que se encuentran a nuestro alcance.

«El cuerpo del bailarín no es sino precisamente un cuerpo dilatado según todo un espacio que le es interior y exterior a la vez» (Michel Foucault, 2014).

Bojana Cvejić nos advierte: «Doesn't the politics of affect mainly address the individual (often literally so in second person singular advice) in an advanced capitalist free-trade system?» (2014).⁵

¿Tiene la teoría afectiva un sesgo neoliberal? Debido a que vivimos en una sociedad neoliberal, resulta muy probable. Sin embargo, al hacer esta afirmación, Cvejić se inscribe en lo que Sedgwick denomina «paranoid reading» (2003, p. 123).⁶ Citando a Paul Ricoeur, Sedgwick recuerda que el pensamiento de algunos de los principales filósofos occidentales se basa en el binomio escondido/a la vista, donde el cometido de los filósofos es revelar una verdad oculta. En efecto, Marx se vuelca en poner al descubierto las condiciones de producción, mientras que Freud saca a la luz el subconsciente. Más tarde el feminismo se encargará de mostrar cómo aquello que se presenta como normal, natural y neutro es de hecho sexista, heterocéntrico y homófobo. Todas estas aproximaciones teóricas tienen en común que se basan en la sospecha y la desconfianza, donde la tarea crítica consiste en «desvelar» una verdad que pasa desapercibida porque se ha naturalizado. Atención, como Sedgwick se encarga de subrayar, la lectura paranoica no implica que no haya nada que temer. Es decir, la importancia de las condiciones de producción, el subconsciente o el patriarcado no puede ser menospreciada. Sin embargo, al mismo tiempo, resulta importante observar que se ha establecido una tradición crítica basada en la desconfianza,

que es un pariente cercano del miedo. Por este motivo, la lectura paranoica genera una teoría de afectos negativos.

El razonamiento de Sedgwick resulta capital en este punto ya que implica que toda teoría —ya sea de temática afectiva o no— es afectiva porque siempre produce algo en nuestros cuerpos: esperanza, temor, desasosiego, rabia, dolor...

Desde la azotea, mientras el viento agita su cabellera rubia, Francine Parker observa a cientos de zombis dando tumbos alrededor del centro comercial donde ella se ha atrincherado con otros supervivientes.

Con el ceño fruncido, Francine pregunta: «¿Qué hacen? ¿Por qué vienen aquí?».

Con la mirada en el horizonte detrás de sus gafas de sol y vestido con su chaqueta de cuero, Stephen contesta: «Algún tipo de instinto. El recuerdo de lo que solían hacer. Este era un lugar importante en sus vidas».

George A. Romero, *The Dawn of the Dead* (1978).

[El] *Neuromarketing* consiste en la aplicación de técnicas pertenecientes a las neurociencias al ámbito del *marketing*, analizando cuáles son los niveles de emoción, atención y memoria que poseen los diferentes estímulos percibidos de forma consciente o subconsciente con la intención a mejorar la gestión de recursos en las empresas sin incrementar los gastos [...].

Es un tipo especializado de investigación de mercados que utiliza mediciones psicofisiológicas periféricas y centrales (actividad cerebral, ritmo cardíaco, respuesta galvánica de la piel, etc.) de los sujetos estudiados para obtener conclusiones (Wikipedia, 2014).

«El cerebro es el motor, Sarah. Es lo que les propulsa. No necesitan ningún flujo sanguíneo. No necesitan ninguno de sus órganos internos». El doctor Logan señala a un zombi extendido sobre una camilla con la caja torácica abierta,

vacía y sanguinolenta. «Le he retirado todos los órganos vitales a este. No queda del cadáver más que el cerebro y las extremidades, y todavía funciona. Mira, Sarah, mira». El doctor Logan, con la bata manchada de sangre, acerca la mano a la cara medio descompuesta del zombi. El muerto viviente gruñe e intenta morder la mano a pesar de las correas que lo mantienen inmóvil. «Me busca, busca comida, pero no tiene estómago. No puede nutrirse con lo que ingiere. Sigue su instinto, un instinto profundo, oscuro y primordial». El doctor Logan se acerca a la pizarra y se explica apoyando el dedo índice sobre un dibujo a tiza del cerebro humano. «Primero la descomposición tiene lugar en los lóbulos frontales, el neocórtex, y luego en el sistema límbico —el cerebro medio—. Pero el núcleo... el núcleo es lo último que se pudre. El complejo reptiliano, Sarah, ese cacho de gelatina prehistórica que heredamos de los reptiles».

El doctor Logan se dirige a otra camilla con un cadáver tapado con una sábana y descubre un cuerpo descabezado donde solo quedan las cervicales y el hipotálamo conectado a unos electrodos. «Aquí he ido a por el núcleo y he atacado el complejo reptiliano de forma discreta. Lo he eliminado de la ecuación. He borrado sus instintos primitivos». El científico acciona unos botones y el cadáver levanta un brazo y luego otro como si tuviese resortes. El doctor Logan explica: «Aún tiene función motora, probablemente aún tiene poder de deliberación. Puede domesticarse, Sarah, ¿no lo ves? Puede ser condicionado para que se comporte de la manera que queremos que se comporte».

George A. Romero, *The Day of the dead* (1985).

Algo que invalida parcialmente este texto es la utilización de nombres como «miedo», «alegría», «lástima» o «tristeza», ya que estos términos se refieren a emociones y no afectos. Los afectos no pueden tener un nombre preciso ya que, de forma estricta, son solo estados corporales que varían de persona a persona y cuya intensidad oscila también en todo momento. Por ese motivo son demasiado complejos y numerosos para nombrarlos. Las restricciones del lenguaje nos abocan a simplificar y a hablar de cómo entendemos los afectos dentro de nuestra cultura común: como si fueran «emociones». Como declara Grossberg: «I have always held that emotion is the articulation of

affect and ideology» (2010, p. 316). Por este motivo resulta tan importante para Massumi distinguir afecto de emoción. Si la emoción está cargada de la ideología predominante, centrarse en el afecto nos permite desarrollar desde cero otros constructos ideológicos a partir de lo que sucede en nuestros cuerpos.

Como la ideología y la economía están estrechamente relacionadas, la reflexión sobre los afectos –consciente o inconscientemente– implica siempre modos de organización social y económica. Los afectos son materia tanto de constante intervención política como objeto de especulación mercantil.

Más allá del «biocapitalismo» de Foucault, la «moneda viva» de Klossowski o el «capitalismo farmacopornográfico» de Preciado, Eva Illouz ha expresado este vínculo con sutileza en *Les sentiments du capitalisme* (2006), donde deja constancia de cómo el desarrollo de la organización económica corresponde a nuevas maneras de entender lo que sucede en nuestros cuerpos.

Así pues, la pregunta resulta inevitable. Si queremos evolucionar hacia un nuevo orden social y económico, ¿qué afectos hay que promover y cómo debemos entenderlos? ¿Cómo nombrarlos?

A pesar de que la lectura paranoica resulte imprescindible como primer movimiento para saber a qué nos enfrentamos, a solas esta no modifica la realidad en gran medida. Frente a la lectura paranoica, Sedgwick habla de prácticas reparadoras.

En vez de quedar presos en los binomios verdadero/falso y escondido/a la vista, se trata de prácticas que emanan afectos alegres y que, sin olvidar el punto de partida, desplazan la realidad en una dirección distinta. Para Sedgwick un ejemplo paradigmático de práctica reparadora es la *performance camp*.

Es decir, más que denunciar la ideología subyacente de determinadas prácticas corporales, sería interesante proporcionar ejemplos de cómo esta ideología puede subvertirse mediante un *détournement* de la práctica.

Hoje você é quem manda
falou, tá falado
não tem discussão
a minha gente hoje anda
falando de lado
e olhando pro chão, viu

Você que inventou esse estado
e inventou de inventar
toda a escuridão
você que inventou o pecado
esqueceu-se de inventar
o perdão

Apesar de você
amanhã há de ser
outro dia
eu pergunto a você
onde vai se esconder
da enorme euforia
como vai proibir
quando o galo insistir
em cantar
água nova brotando
e a gente se amando
sem parar

Quando chegar o momento
esse meu sofrimento
vou cobrar com juro, juro
todo esse amor reprimido
esse grito contido
este samba no escuro

Você que inventou a tristeza
ora, tenha a fineza

de desinventar
você vai pagar e é dobrado
cada lágrima rolada
nesse meu penar

Apesar de você
amanhã há de ser
outro dia
inda pago pra ver
o jardim florescer
qual você não queria
você vai se amargar
vendo o dia raiar
sem lhe pedir licença
e eu vou morrer de rir
que esse dia há de vir
antes do que você pensa.

Apesar de você
amanhã há de ser
outro dia
você vai ter que ver
a manhã renascer
e esbanjar poesia
como vai se explicar
vendo o céu clarear
de repente, impunemente
como vai abafar
nosso coro a cantar
na sua frente...⁷

Chico Buarque, *A pesar de você* (2014).

Hartos de pagar inscripciones desorbitadas, de correr patrocinados por un sin fin de logotipos de multinacionales y de la lógica misma de la competitividad, algunos corredores organizan carreras de montaña autogestionadas y autofinanciadas. El nombre para estos acontecimientos es «punk trail».

En estas carreras, que se definen como un híbrido entre «carrera pirata» y «encuentro punki», los asistentes se inscriben de forma gratuita, a menudo corren disfrazados y hay bebidas tanto alcohólicas como no alcohólicas para trotar por la montaña. El elemento competitivo desaparece, ya que nadie gana ni pierde. Al final hay una comida popular que se financia con el dinero que se gana vendiendo camisetas y también se recogen alimentos para familias en apuros.

«The sourball of every revolution: after the revolution, who's going to pick up the garbage on Monday morning?»⁸

Mierle Laderman Ukeles, *Manifesto for maintenance art* (2014).⁹

Tu vois, dans mon univers infra-quark, comme tu l'appelles, nous n'avons aucun exemple de système axiomatique établissant des distinctions polaires comme celles du toi et du moi. Ici, si je puis dire, les êtres se délimitent pour eux-mêmes tout en ne se délimitant pas les uns par rapport aux autres. A partir de là, on pourrait travailler dans deux directions: celle de votre nouvelle logique du flou, qui me paraît encore bien embryonnaire, ou celle, beaucoup plus prometteuse à mon avis, de la poésie...¹⁰

Félix Guattari, *Un amour d'UIQ* (2012, p. 169).

El 2 de marzo de 2013, junto con una treintena de personas, nos encarnamos de forma transitoria en el ente colectivo Black Tulip, una herramienta que sirve para agrupar a diferentes constelaciones de artistas que colaboran en distintos proyectos. Tras subir a Collserola cogimos a hombros un árbol caído de unos quince

metros de longitud y lo transportamos colina abajo, cruzamos un puente sobre la autopista desde donde se divisaba la ciudad, nos adentramos en calles asfaltadas y bajamos hasta la avenida de Vallvidrera donde se encuentra Halfhouse. Tras introducir el árbol en el jardín, lo metimos por la ventana del salón hasta que las raíces entraron en la chimenea encendida. A partir de ese momento diferentes grupos de personas se juntaron alrededor de la chimenea para cuidar del fuego durante cinco días seguidos, día y noche, hasta que solo quedaron cenizas del tronco.

Pasada la euforia del primer día, los asistentes que venían a velar el árbol traían sus portátiles para proseguir con sus obligaciones a la vez que alimentaban el fuego. Era divertido verlos llegar confiados con los ordenadores bajo el brazo, dispuestos a responder ristas de correos electrónicos como si se tratase de otro día en la oficina. Al cabo de pocos minutos los rostros se levantaban distraídos de las pantallas, se dirigían hacia las llamas y quedaban absortos en el crepitar de la madera. En menos de una hora todos los ordenadores estaban cerrados. Esta acción –titulada «Consumir un árbol»– dio pie a la comunidad del árbol.

Si queremos evolucionar hacia un nuevo orden social y económico, ¿qué afectos hay que promover y cómo debemos entenderlos? ¿Cómo nombrarlos?

Por supuesto esto es algo que debemos tener en cuenta tanto en la práctica artística como en la vida cotidiana.

Los siglos veintiuno y veintidós marcaron un período de profundas transformaciones en la comprensión de la corporalidad y su vínculo con la realidad circundante. Comenzando por las movilizaciones ciudadanas en la crisis de la primera década del 2000, la población desarrolló una conciencia creciente de cómo la cambiante disposición de los cuerpos en el espacio transformaba de manera indirecta las relaciones sociales. Debido a esta progresiva concienciación, la coreografía se convirtió en una herramienta indispensable de los movimientos sociales. Este fenómeno se vio potenciado por el auge del budismo en Occidente a partir del 2020. En la medida en que el budismo considera que el yo no existe,

toda sustancia sería un haz o manojito de impresiones unidas por la imaginación. Esta nueva consideración del cuerpo no como continente de un individuo sino como intercambiador con el entorno dio paso al declive del individualismo radical que predominaba a finales del neoliberalismo tardío. A este factor hay que añadir la progresiva integración de las máquinas en los procesos humanos. Aunque en un primer momento muchas voces se quejaron de que la proliferación de aplicaciones tecnológicas era un obstáculo para la comunicación entre humanos, a largo plazo la interacción entre humanos y elementos tecnológicos ayudó a desdibujar los límites entre cuerpos y objetos e, indirectamente, los límites entre cuerpos también se volvieron borrosos. Por otro lado, después de una constante aceleración de la actividad humana ligada a los despropósitos de un modelo económico desfasado, la aparición de nuevas estructuras económicas sostenibles produjo un enlentecimiento progresivo de la vida que permitió a sus protagonistas observar y entender mejor sus mecanismos.

Todos estos elementos causaron la popularización y auge del *astralismo*. Aunque se desconoce el origen del término, el astralismo aparece a mediados del 2030 para denominar la sensación física de trasvase entre el cuerpo y lo que le rodea. Esta nueva emoción vino a englobar una serie de fenómenos que antes se relacionaban con la empatía y la identificación. En la medida que el astralismo se reconoció como una emoción frecuente en la vida cotidiana, se abandonó progresivamente la concepción del ser como mónada para adoptar la noción de ser en relación a. De esta manera aparecieron a su vez nuevos términos para nombrar entes colectivos formados por dos cuerpos (*dioda*), un cuerpo y un objeto (*galena*) o por diversos cuerpos (*famala*). También se estigmatizó progresivamente la *obstrudia*, es decir, la ilusión de continuidad de un ser en el tiempo dentro de los límites de un cuerpo determinado. Con el tiempo, esta llegó a medicalizarse y se recogió en el DSM-XV en el capítulo de trastornos obstrúdicos.

Debido al éxito de estos nuevos conceptos y su impacto positivo en la sociedad, determinadas empresas de biotecnología se lanzaron a desarrollar hormonas que fomentaban el astralismo en la población. El mal uso de estas sustancias desencadenó en el 2052 la primera dictadura a escala mundial por parte del Partido General. Sin embargo, en 2131, gracias a un grupo de científicos disidentes, se descubrió una vacuna que permitió recuperar la autonomía y puso fin a décadas de tiranía.

Después de un extenso debate ético, el uso de las sustancias proastrálicas quedó fijado en la convención de Génova (2173) y hoy en día está regulado por la Agencia Mundial del Medicamento (AAM).

Más allá de las sustancias proastrálicas –cuyo perfeccionamiento impide hoy en día su uso con fines manipulativos– el nuevo orden político que emerge tras la Dictadura General sería difícil de comprender sin las prácticas jipúnicas que se extienden a partir de mediados de los años cuarenta del siglo veintidós. Las diferentes modalidades de jipún aúnan la meditación, técnicas cognitivoconductuales y ejercicios físicos de diferente intensidad. El objetivo de estas prácticas es predisponer el cuerpo de los ciudadanos a un astralismo de alto grado pero con la posibilidad de revertirlo en cualquier momento. Es decir, mediante la práctica los ciudadanos aprenden cómo pasar de un estado corporal abierto, receptivo y predispuesto a la risa a estados corporales cerrados y combativos que opongan una clara resistencia en caso de amenaza. Esto impide que los ciudadanos con trastornos obstrúdicos se aprovechen del astralismo reinante en beneficio propio. Al mismo tiempo, el jipunismo también enseña a regresar en cuestión de segundos a un cuerpo de normalidad astrálica. De esta manera, los afectos útiles para la confrontación no se enquistan en los cuerpos y se eluden fenómenos como el resentimiento o la dificultad para controlar la ira. Hoy en día el jipunismo es una pieza clave en los centros educativos y se reconoce como uno de los pilares del orden social existente.

Víctor Jankowski, *Historia física del tercer milenio* (2260, p. 65-66).

Quim Pujol (1978) es escritor, comisario y artista. Sus trabajos más recientes son "Trance colectivo" (2014) y "ASMR del futuro" (2015). Ha participado en las exposiciones "Allan Kaprow. Otras maneras" e "Intervalo. Acciones sonoras" (Fundació Antoni Tàpies). Ha publicado en libros y revistas como "Repensar la dramaturgia", "A veces me pregunto por qué sigo bailando", "Efímera" y "Maska". Co-comisaría la "Secció Irregular" del Mercat de les Flors y es profesor del PEI (MACBA).

Notas

- 1 «The ambitions of our group of demonstrators –shaming, smuggling– were distinct». Kosofsky Sedgwick, Eve (2003). *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham y Londres: Duke University Press. «Las ambiciones de nuestro grupo de manifestantes –avergonzar, hacer contrabando– era clara» (Trad. del autor).
- 2 «la modernidad coincidió con la invención de una risa, y esta se impone todavía hoy como la forma más lograda de un arte gozoso y subversivo que combate las predicaciones morales de los conservatismos así como los dogmatismos de las vanguardias» (Trad. del autor).
- 3 «Volviendo a la diferencia entre lo físico y lo biológico, resulta claro que no puede haber una clara línea divisoria entre ambos, ni entre estos y lo humano. El afecto, como el pensamiento o la reflexión, podrían extenderse a cualquier o todos los niveles, siempre que la particularidad de su funcionamiento en ese nivel se tenga en cuenta» (Trad. del autor).
- 4 «parlamento de las cosas» (Trad. del autor).
- 5 «Acaso las políticas afectivas no suelen interpelar al individuo (a menudo literalmente como un consejo en la segunda persona del plural) en un sistema de libre intercambio capitalista avanzado?» (Trad. del autor).
- 6 «lectura paranoica» (Trad. del autor).
- 7 «Hoy es usted el que manda / lo dijo, está dicho / no hay discusión, no? / Toda mi gente hoy anda / hablando bajito / mirando el rincón, vio? / Usted que inventó ese estado / e inventóse el inventar / toda la oscuridad / usted que inventó el pecado / olvidóse de inventar / el perdón / a pesar de usted / mañana ha de ser / otro día / yo quisiera saber / dónde se va a esconder / de esa enorme euforia / cómo va a prohibir / cuando el gallo insista / en cantar / agua nueva brotando / y la gente amándose / sin parar / Cuando llegue el momento / todo el sufrimiento / cobraré seguro, lo juro / Todo ese amor reprimido / ese grito contenido / este samba en lo oscuro / Usted que inventó la tristeza / tenga hoy la fineza / de desinventar / Usted va a pagar / y bien pagada / cada lágrima brotada / en este mi penar / a pesar de usted / mañana ha de ser / otro día / daría tanto por ver / el jardín florecer / como usted no quería / Cuánto se va a amargar / viendo al día asomar / sin pedirle licencia / Y yo moriré de reír / ese día ha de venir / antes de lo que usted piensa / A pesar de usted / mañana ha de ser / otro día / tendrá entonces que ver / el día

renacer / derramando poesía / Cómo se va a explicar / ver al cielo clarear / de repente, impunemente / cómo va a silenciar / nuestro coro al cantarle / bien de frente...» (Trad. del autor).

8 «El caramelo envenenado de toda revolución: después de la revolución, ¿quién recoge la basura el lunes por la mañana?» (Trad. del autor).

9 «Manifiesto por un arte de mantenimiento» (Trad. del autor).

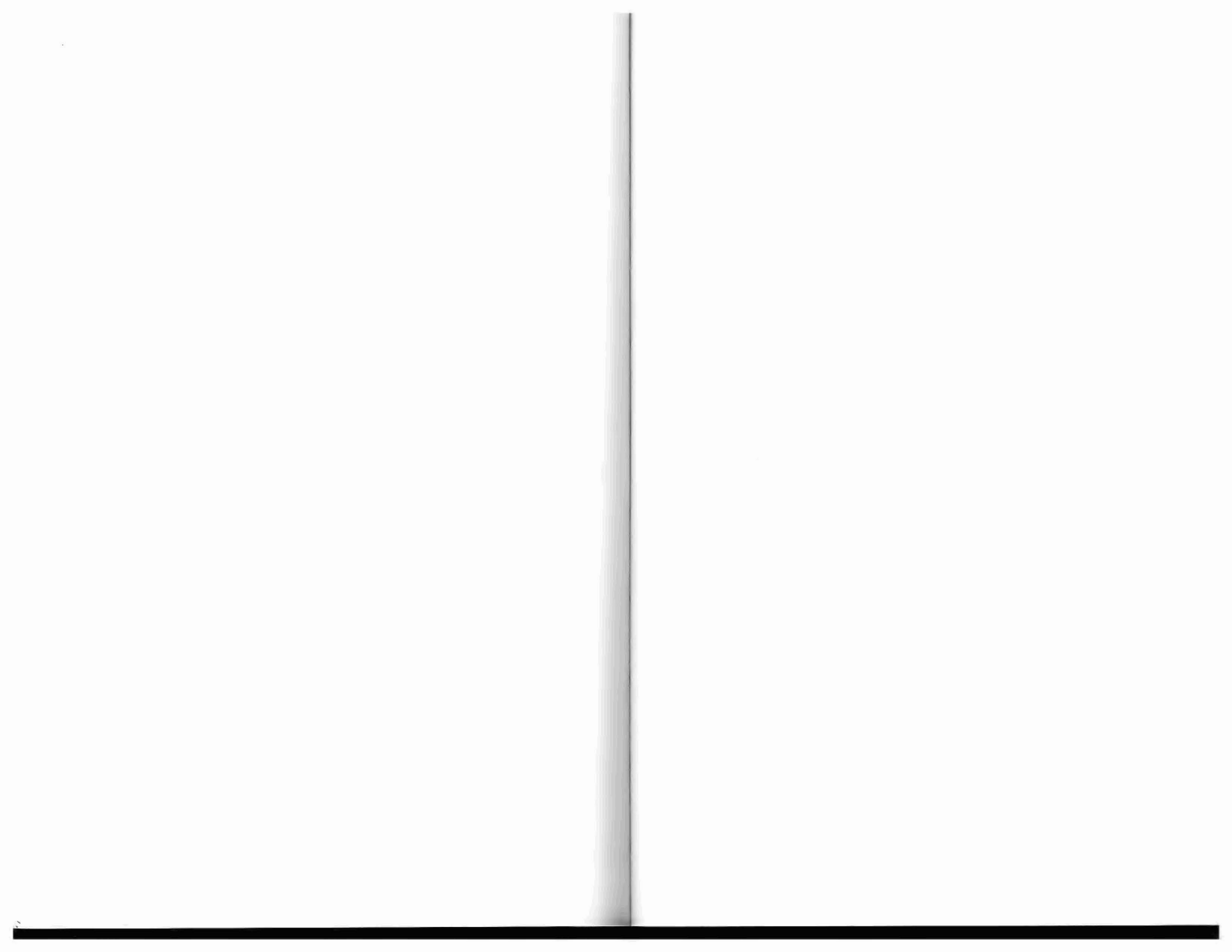
10 «Verás, en mi universo infra-quark, como lo llamas, no tenemos ningún ejemplo de sistema axiomático que establezca distinciones polares como las del tú y el yo. Aquí, si es que puedo decirlo, los seres se delimitan en sí mismos sin delimitarse los unos en relación a los otros. A partir de aquí, podríamos trabajar en dos direcciones: vuestra nueva lógica de lo borroso, que me parece aún en estado embrionario, o bien, mucho más prometedora en mi opinión, la de la poesía...» (Trad. del autor).

Bibliografía

- BUARQUE, CHICO (1970). *A pesar de você*. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=33-bMTOlvxO>> [Consulta: 12 junio 2014].
- CAMPBELL, MARTIN (dir.) (2011). *Green Lantern*. EE. UU.: Warner Bros.
- CVEJIĆ, BOJANA. *Brian Massumi: concrete is as concrete doesn't*. Disponible en: <<http://www.corpusweb.net/spiel-satz-a-improvisation-2.html>> [Consulta: 12 junio 2014].
- FOUCAULT, MICHEL. *El cuerpo, lugar utópico*. Disponible en: <http://riff-raff.unizar.es/files/foucault_6.pdf> [Consulta: 12 junio 2014].
- GALÍ, JORDI (2013). Correspondencia personal con el artista (no publicado).
- GROSSBERG, LAWRENCE (2010). «Affect's future». En: GREGG, MELISSA; SEIGWORTH, GREGORY J. (eds.). *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press, pp. 309-338.
- GUATTARI, FÉLIX (2012). *Un amour de UIQ*. París: Éditions Amsterdam.
- ILOUZ, EVA (2006). *Les sentiments du capitalisme*. París: Éditions du Seuil.
- JANKOWSKI, VÍCTOR (2260). *Historia física del tercer milenio*. Madrid: Editorial Crowley.
- JEUNET, JEAN-PIERRE (dir.) (1997). *Alien: Resurrection* [Película]. EE. UU: Brand-ywine Productions y 20th Century Fox.
- JOUANNAIS, JEAN-YVES (2003). *L'idiotie*. París: Beaux arts.
- KOSOFSKY SEDGWICK, EVE (2003). *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham y Londres: Duke University Press.
- LADERMAN UKELES, Mierle (1969). *Manifiesto for Maintenance Art*. Disponible en: <http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles_MANIFESTO.pdf> [Consulta: 12 junio 2014].
- LATOUR, BRUNO (1997). *Nous n'avons jamais été modernes*. 2.a ed. París: Éditions La Découverte. 1.a edición de 1991.
- (2008). *Reensamblar lo social*. Buenos Aires: Manantial. Original inglés de 2005.
- MASSUMI, BRIAN (2002). *Parables for the virtual*. Durham: Duke University Press.
- MASSUMI, BRIAN; ZOURNAZI, MARY (2002). «Navigating movements». En: ZOURNAZI, MARY (ed.). *Hope: New philosophies for change*. Nueva York: Routledge, pp. 210-243.



ROMERO GEORGE A. (dir.) (1978). *Dawn of the Dead*. EE. UU.: Laurel Group.
– (1985). *Day of the Dead*. EE. UU.: United Film Distribution Company (UFDC).
SPINOZA, BARUCH (2009). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Traducción y edición de Atilano Domínguez. 3.ª ed. Madrid: Trotta. 1.ª edición de 2000.
VERHOEVEN, PAUL (dir.) (1997). *Starship troopers*. EE. UU.: TriStar Pictures.
WIKIPEDIA, La enciclopedia libre. Resultado búsqueda *neuromarketing*. Disponible en: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Neuromarketing>> [Consulta: 17 junio 2014].



Itziar Okariz es artista y vive en Bilbao. Su trabajo gira en torno al lenguaje y al cuerpo como signo, cuestionando los límites de lo normativo. Sus últimos proyectos individuales son *Caja Negra/Caja Blanca* (CAZM, Madrid (2014)) y *Keramikovschadler, Wenlele, Liechtenstein* (2014). También ha participado en *Secret Codes* (Luiza Strina Gallery, São Paulo (2014)), *Territory*, AVE Mundo, Rotterdam (2014) y *Mimma resisteria*, MIVCARS, Madrid (2013).

Idoia Zabaleta, coreógrafa licenciada en biología. Entiende la coreografía como un sistema complejo de poner las cosas en relación. Una de las cosas que más le divierte de bailar es bailar con el otro, ya sea una persona, un objeto o un planeta, bailar agarrados y/o a lo suelto. Ha presentado su trabajo en festivales internacionales, imparte clases en diversos masters y cursos de postgrado y desde 2008 gobierna AZALA junto con Juan González, un espacio de creación situado en el medio rural alavés.

Pedro G. Romero opera como artista desde 1985. Actualmente trabaja en dos grandes aparatos, el Archivo FX y la Máquina P.H. Participa en una artepensamiento y en la PRPC (Plataforma de Reflexión de Políticas Culturales) en Sevilla. Es comisario del proyecto *Tratado de Paz para la Capital Cultural DSS2016*. Con el Archivo FX, ha presentado, entre otros, el proyecto *La Comunidad vacía. Política* para la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona y *Economía Picasso/Economía para el Museo Picasso Barcelona*.

Mireia Sallarés es artista y realizadora independiente. Vive en tránsito entre Barcelona y otras ciudades extranjeras en las cuales desarrolla su práctica artística. Sus trabajos son resultado de largas investigaciones sobre temas esenciales como la violencia, la muerte, el sexo, la legalidad o la verdad, involucrando a personas desde su singularidad y en lucha contra la construcción de la subjetividad de los discursos dominantes.

Quim Pujol es escritor, comisario y artista. Sus trabajos más recientes son "Trance colectivo" (2014) y "ASMR del futuro" (2015). Ha colaborado en publicaciones como "Repensar la dramaturgia", "A veces me pregunto por qué sigo bailando", "Efúmera" y "Maska". Co-comisaria la "Sección Irregular" del Mercat de les Flors y es profesor del PET (MACBA).



- [CdL#1] *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, André Lepecki
- [CdL#2] *Arquitecturas de la mirada*, Ana Buitrago (ed.)
José A. Sánchez, Christine Greiner, Marina Garcés,
Zeynep Günsür, Jaime Conde-Salazar, Claudia Galhós,
Jacques Rancière
- [CdL#3] *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*, Isabel de Naverán (ed.), Rabih Mroué, Rie Allsopp, Victoria Pérez, Ixiar Rozas, Janez Janša,
Goran Sergej Pristaš, Olga de Soto, Ana Vujanović,
Jaime Conde-Salazar, Noemi de Haro, Rebecca Schneider y Márten Spångberg
- [CdL#4] *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*, Roberto Fratini

Ejercicios de ocupación es una compilación de artículos que da cuenta del extenderse y penetrar de los otros en nosotros y de nosotros en los demás que caracteriza la dimensión afectiva. Además de recuperar dos textos de autores que han sido claves en el desarrollo del discurso sobre los afectos durante las últimas décadas (Brian Massumi y Eve Kosofsky Sedgwick), se presentan una serie de artículos escritos específicamente para este volumen desde la teoría y la práctica artística.

Estos textos pretenden relanzar el debate alrededor de los afectos en relación con el momento presente. Recuperar la consciencia de cómo nuestros cuerpos son ocupados y son capaces de ocupar otros nos permite pensar formas de hacer y vivir que no reproduzcan la asimilación tautológica entre realidad y capitalismo.

Debido a que el lenguaje también es afectivo, *Ejercicios de ocupación* adquiere a veces un tono poético. Un conjunto de textos rítmicos, anómalos y vibracionales.



ISBN 978-84-343-1354-5



EDICIONES POLÍGRAFA



Institut del Teatre